



Marion GAIGEOT (CNRS),
IHRIM UMR 5317

Pratiques et formes littéraires

ISSN : 2534-7683

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

22 | 2025

Théâtre de femmes du XVI^e au XVIII^e siècle : archive, édition, dramaturgie

Actes du colloque de Lyon (15-17 novembre
2023)

Edited by Isabelle GARNIER, Edwige KELLER-RAHBÉ,
Emily LOMBARDERO, Isabelle MOREAU and Michèle
ROSELLINI

 <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=738>

Electronic reference

« Théâtre de femmes du XVI^e au XVIII^e siècle : archive, édition, dramaturgie », *Pratiques et formes littéraires* [Online], Online since 30 décembre 2025, connection on 04 mars 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=738>

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

DOI : 10.35562/pfl.738



INTRODUCTION

Ce volume rassemble les actes du colloque *Théâtre de femmes du xvi^e au xviii^e siècle : archive, édition, dramaturgie*, qui s'est tenu à Lyon les 15, 16 et 17 novembre 2023. Les articles qu'il réunit reconnaissent leur dette à l'égard des travaux pionniers de Perry Gethner, Aurore Évain et Henriette Goldwyn, qui ont mis au jour un corpus conséquent d'œuvres dramatiques écrites par des femmes en France à l'époque moderne, et prolongent le chantier critique. En s'intéressant au parcours éditorial de ces œuvres, aux formes de leur dramaturgie et à leurs modes d'archivage, les contributeurs et contributrices du volume analysent les stratégies que ces autrices ont dû déployer pour faire jouer et faire imprimer leurs pièces, pour investir des territoires littéraires réputés masculins comme la tragédie, pour diffuser, par l'intermédiaire de la scène, des conceptions politiques, religieuses et morales, voire pour se positionner dans les débats sur les femmes qui traversent les trois siècles envisagés. Une question apparaît en filigrane de ces études : que fait, en retour, l'objet « femme de théâtre » à la recherche en littérature ? Le manque de sources et la constitution parfois opaque des archives invitent à réfléchir aux pratiques de recherche dans un souci de prudence méthodologique. En contrepartie, s'ouvre un champ d'exploration prometteur, qui met en avant de nouveaux corpus et des formes d'écriture s'attachant, notamment, à représenter de manière inédite les rapports de pouvoir. Travailler sur le théâtre de femmes implique de s'intéresser au théâtre de province, au théâtre privé, aux *minores* ; de même, la représentation des femmes au théâtre s'inscrit dans le cadre plus large de la représentation des figures dominées. Loin de clore leur objet, les enquêtes présentées ici en laissent donc deviner les prolongements, tant dans l'étude de la vie théâtrale que dans celle de l'implication des femmes dans la création artistique et littéraire.

ISSUE CONTENTS

Isabelle Garnier, Edwige Keller-Rahbé, Emily Lombardero, Isabelle Moreau and Michèle Rosellini

Introduction. « La pièce est d'une dame » : le théâtre de femmes de l'édition à la scène (xvi^e-xviii^e siècles)

Perry Gethner

Avant-propos. La découverte des femmes dramaturges : une aventure personnelle

I. Le mariage théâtral : des archives aux ressources numériques

Philippe Gambette

Autrices de théâtre du xvi^e au xviii^e siècle : disponibilité en ligne et visibilité

Sara Harvey and Tiphaine Karsenti

Absentes ou invisibles ? Les femmes dramaturges dans le programme « Registres de la Comédie-Française » (xvii^e-xviii^e siècles)

Alicia C. Montoya

Le théâtre des femmes dans le marché européen du livre : enquête dans les catalogues de vente des bibliothèques privées au xviii^e siècle

Caroline Mogenet

Collectionner les pièces de théâtre écrites par des femmes sous l'Ancien Régime : parcours dans les fonds de la Bibliothèque nationale de France

II. Situations et stratégies : les autrices de théâtre en leur temps

Isabelle Garnier

« Si j'osais la vérité dire » : prédication féminine et connivence évangélique dans la farce *Le Mallade* de Marguerite de Navarre (1533 ?)

Edwige Keller-Rahbé

« De l'affront qu'on m'a fait je tirerai vengeance » : la *némésis* comique de Louise-Geneviève de Saintonge dans *L'Intrigue des concerts* (1714)

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

De la scène de théâtre de société à l'édition : quels parcours pour les autrices fin xviii^e-début xix^e siècle ?

Charline Granger

Modération politique et éthos féminin : *L'Esclavage des Noirs* d'Olympe de Gouges

Logan J. Connors

Violence, obligation familiale et participation politique : les autrices dramatiques de la Terreur

III. Pratiques de la tragédie chez les femmes dramaturges du xvi^e au xviii^e siècle

Nina Hugot

À la recherche d'*Holoferne* de Catherine de Parthenay (ca 1574 ?)

Juliette Cherbuliez

Une poésie guerrière ? Saint-Balmon et ses *Jumeaux martyrs* (1650) au prisme de l'historiographie féministe

Theresa Varney Kennedy

Françoise Pascal, « fille lyonnaise », et son *Agathonphile martyr, tragi-comédie* (1655)

Dario Maria Nicolosi

Trois reines légendaires dans des tragédies de femmes au xviii^e siècle, ou le genre renversé

Thibaut Julian

Les tragédies de Staël à l'épreuve de la Révolution

IV. Autrices et dramaturgies : du texte à la scène

Dariusz Krawczyk

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

Scott Francis

Ironie dramatique et didactisme dans le théâtre de Marguerite de Navarre

Catherine M. Müller

Dialogue et insertion lyrique : la poétique théâtrale de Catherine Des Roches

Bénédicte Louvat

Sources, genres et dramaturgie de la production féminine des années 1650-1660

Vitaline Roudil and Aurore Évain

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

Éliane Viennot

Conclusions

Introduction. « La pièce est d'une dame » : le théâtre de femmes de l'édition à la scène (XVI^e-XVIII^e siècles)

Isabelle Garnier, Edwige Keller-Rahbé, Emily Lombardero, Isabelle Moreau and Michèle Rosellini

DOI : 10.35562/pfl.976

Copyright
CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

Un chantier éditorial et critique en plein essor
Performer le théâtre de femmes : le sens de l'intrication colloque/festival
Penser le théâtre au féminin aujourd'hui

TEXT

- 1 En 1838, Théophile Gautier rend compte d'une pièce de théâtre intitulée *L'Attente* de M^{me} de Senant, jouée au Français : « *L'Attente* est une petite pièce qui n'a pas répondu à l'attente du public ni probablement à celle de l'auteur, ou de l'auteure, pour nous servir de la terminologie féminine de madame Madeleine Poutret de Mauchamps, rédactrice en cheffe de la *Gazette des Femmes*, car la pièce est d'une dame¹. » Madeleine Poutret de Mauchamps n'était autre que le prête-nom d'un homme, fait que Gautier ne pouvait guère ignorer. Ce compte rendu n'en est pas moins parlant : d'une part, en articulant dans une phrase genre théâtral et genre féminin, Théophile Gautier signale que leur association est en soi *remarquable* – la phrase « la pièce est d'un homme » est en revanche difficilement concevable, tant l'association des auteurs masculins et du théâtre relève de l'évidence. D'autre part, la virulente critique de Théophile Gautier est symptomatique d'une longue tradition qui dénie aux autrices la capacité d'écrire pour la scène. Contre cette tradition, la recherche universitaire s'emploie,

depuis plusieurs décennies, à mettre au jour les œuvres des femmes dramaturges.

Un chantier éditorial et critique en plein essor

- 2 En 1993, paraissait, sous l'impulsion de Perry Gethner, la première anthologie consacrée au théâtre de femmes (*Femmes dramaturges en France, 1650-1750*²). En plus de trente ans, l'entreprise éditoriale n'a cessé de se développer à partir de ce recueil fondateur, élargissant sa couverture chronologique et intégrant davantage la diversité des autrices actives avant la Révolution, ainsi que la variété des formes dramatiques qu'elles ont explorées.
- 3 Lancée en 2006, l'édition critique du *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*³, couvrant la période du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle en quatre tomes, a marqué une étape décisive dans l'accessibilité de ces textes, publiés en graphie modernisée. Parue initialement aux Presses de l'université de Saint-Étienne, l'anthologie a été rééditée par les éditions Classiques Garnier, puis intégrée à la collection « Classiques Jaunes », consacrant ainsi la reconnaissance croissante et la pleine légitimité de ce corpus.
- 4 Depuis lors, les éditions séparées de pièces de femmes se sont multipliées, de Marguerite de Navarre à Olympe de Gouges. Parmi elles, quelques ouvrages à destination du grand public ont ouvert la voie à une politique de diffusion élargie, capable de toucher aussi bien les étudiants et étudiantes que les élèves du second degré. C'est le cas, par exemple, avec *Le Vieillard amoureux* (1664) de Françoise Pascal, édité par Aurore Évain (Talents Hauts, « Les Plumées », 2020), ou encore *Zamore et Mirza* (1788) d'Olympe de Gouges, édité par Romane Yao (Magnard, « Classiques et Patrimoine », 2020). D'ores et déjà, un nombre accru de textes est accessible en ligne, notamment sur Wikisource grâce aux travaux d'associations comme [Le deuxième texte](#), ou sur le site [MELPONUM – Melpomène à l'ère numérique](#), dans le cadre du projet ANR dédié au théâtre de la Renaissance⁴. En parallèle, la recherche a doté ces expérimentations d'une profondeur critique, tandis que des synthèses consacrées aux femmes dramaturges ont permis d'éclairer

leurs pratiques et leurs corpus à différentes époques. En témoignent les chapitres sur le rôle des femmes dans la promotion du théâtre à la Renaissance⁵ et dans l'écriture dramatique au xvii^e siècle au sein de l'ouvrage *Femmes et littérature. Une histoire culturelle* (2020)⁶, ou encore l'article « Théâtre (Femmes et) » dans le *Dictionnaire des femmes des Lumières* (2015)⁷. Un tel essor éditorial et critique se comprend d'autant mieux dans le vaste mouvement de (re)découverte et de (re)lecture des œuvres de femmes, en particulier dans le domaine dramatique. Arrachant les autrices de théâtre à la minoration, voire à l'invisibilisation, cette effervescence d'actions et de projets a trouvé dans la SIEFAR (Société internationale pour l'étude des femmes de l'Ancien Régime), fondée en 2000, un appui scientifique et un relais innovant. Reste à savoir quand une dramaturge de l'Ancien Régime figurera enfin au programme du baccalauréat ou de l'agrégation de Lettres, afin de rompre avec l'illusion d'un canon exclusivement masculin.

- 5 La mise en lumière des autrices de théâtre a également ouvert la voie à des réflexions sur l'agentivité des femmes, la diversité de leurs positions et leur degré d'implication dans la vie culturelle. Les femmes de spectacle – actrices et interprètes⁸, spectatrices⁹, metteuses en scène¹⁰, ou encore dédicataires¹¹ – constituent autant de figures désormais investies par des recherches novatrices. Ces travaux se prolongent et s'élargissent, notamment en termes d'aires géographiques, comme en témoigne le colloque *Théâtre de femmes et femmes au théâtre : dramaturges, actrices et spectatrices en Europe du xvii^e au xix^e siècle* qui s'est tenu à Clermont-Ferrand en 2024¹². De telles initiatives illustrent la vitalité des études consacrées aux facettes plurielles de l'engagement féminin au théâtre, tout en favorisant l'ouverture de perspectives transversales entre disciplines et périodes.

- 6 Côté scène, la dynamique s'est amorcée dès le début des années 2000 avec plusieurs types de performances visant des publics différents, qu'ils soient ou non académiques : lectures, mises en scène, captations filmées¹³. Ces diverses réalisations ont été portées aussi bien par des professionnels et professionnelles du théâtre que par des amateurs et amatrices éclairés.

7 S'inscrivant dans cet élan, le colloque-festival *Théâtre de femmes du XVI^e au XVIII^e siècle : archive, édition, dramaturgie* (Lyon, 15-17 novembre 2023)¹⁴ a constitué en France la première manifestation scientifique et culturelle exclusivement dédiée au répertoire féminin conçu pour la scène. Il a choisi de donner corps à cet ensemble de productions en mettant en lumière des aspects du théâtre de femmes excédant son contenu textuel, en explorant ses supports de publication et de diffusion, mais aussi en interrogeant les archives et les pratiques dramaturgiques. L'objectif était d'exploiter des sources peu mobilisées afin de faire émerger :

- du côté des archives : les contrats d'édition, les privilèges d'impression, les registres des salles de théâtre, notamment ceux conservés dans les archives de la Comédie-Française (Sara Harvey et Tiphaine Karsenti et le projet des Registres de la Comédie-Française), les copies des textes à usage professionnel (en particulier les manuscrits de souffleurs), les autres catégories de manuscrits comme les lettres, notes, dédicaces, affiches et programmes imprimés ;
- du côté de l'imprimé au sens large du terme : les modes et circuits de publication (Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval), de collection (Caroline Mogenet) et de vente (Alicia C. Montoya) des pièces, auxquels s'ajoutent les éditions numériques (Philippe Gambette) ;
- du côté des genres et des textes : la question des sources (Bénédicte Louvat) et des soubassements idéologiques (Logan J. Connors, Isabelle Garnier), les pratiques au féminin des genres théâtraux, de la comédie (Nancy Frelick, Edwige Keller-Rahbé) à la tragédie et la tragi-comédie (Thibaut Julian, Dario Maria Nicolosi, Juliette Cherbuliez, Nina Hugot, Theresa Varney Kennedy) ; la réception des pièces (Scott Francis, Charline Granger) ;
- du côté de la dramaturgie : l'exploration de l'esthétique implicite de ces pièces à travers leur mise en scène (Sylvaine Guyot, Dariusz Krawczyk, Catherine M. Müller).

Performer le théâtre de femmes : le sens de l'intrication colloque/festival

- 8 L'engagement du colloque dans la constitution et la reconnaissance d'un matrimoine théâtral appelait un dispositif dynamique : celui-ci s'est concrétisé dans la forme du « colloque-festival » que nous avons voulu originale et spécifique à son objet. Il s'agissait de montrer l'efficacité scénique d'œuvres rarement voire jamais jouées, et souvent jugées pour cela impropres à la représentation. Aussi avons-nous inscrit dans le programme des moments dédiés à la performance des textes étudiés, qui ont fait événement et quelquefois rupture dans la temporalité académique du colloque. Il s'agissait en premier lieu de trois représentations théâtrales : *Le Mallade* de Marguerite de Navarre, mis en scène par la compagnie Oghma en prononciation restituée du ^{xvi}^e siècle (15 novembre 2023) ; une conférence-spectacle autour de *La Folle Enchère* de Madame Ulrich, portée par Aurore Évain et la compagnie La Subversive (16 novembre 2023) ; enfin la représentation de *L'Amoureux extravagant* de Françoise Pascal, par le collectif Les Herbes folles (17 novembre 2023). Des ateliers impliquant les étudiants et étudiantes ont enrichi cette programmation, favorisant une interaction entre recherche et pratique théâtrale : entraînement à la déclamation avec Olivier Bettens, jeu dramatique avec Charles Di Meglio, mise en ligne sur [Wikisource](#) de la *Comédie des Innocents* de Marguerite de Navarre avec Philippe Gambette. Sans nous arrêter ici au détail de cette programmation – documentée par un « [Carnet de colloque-festival](#) » publié dans la revue numérique *thaître*¹⁵ –, nous voudrions mettre en lumière la dimension expérimentale de ces diverses propositions de jeu théâtral et leur contribution à la dynamique de reconnaissance et d'actualisation des œuvres dramatiques composées par des femmes à l'époque moderne.
- 9 Les représentations du *Mallade* et du *Vieillard amoureux* relèvent de l'idée que l'on se fait communément d'un festival. Leur singularité provenait toutefois du fait qu'elles étaient performées dans des espaces universitaires – l'amphithéâtre de l'IUT de Lyon 3 pour la

farce de Marguerite de Navarre, le Grand Amphithéâtre du Palais Hirsch de l'université Lumière Lyon 2 pour la petite comédie de Françoise Pascal. Cette contrainte produisait des effets de sens pour les deux parties impliquées dans la performance : les acteurs et actrices d'une part, le public de l'autre. Les interprètes du *Mallade* ont dû composer avec un environnement inadapté qu'ils et elles ont su transformer en décor minimal : une tenture noire masquant tableau et écran, un drap blanc recouvrant le pupitre devenu lit du malade, et l'éclairage restreint à cette zone afin de plonger la salle dans l'obscurité. Ce dispositif restituait l'ambiance en clair-obscur de l'éclairage à la bougie, caractéristique des mises en scène du passé. La gestuelle codée des actrices et acteurs contraints dans leurs déplacements prenait dès lors un relief particulier et s'offrait à l'interprétation des spectatrices et spectateurs installés dans un espace ordinairement dédié à la transmission du savoir. Une partie de ce public a pu expérimenter cette gestuelle le lendemain, dans l'atelier « Jeu dramatique », et en comprendre les significations dramaturgiques sous la conduite du metteur en scène, Charles Di Meglio. La dignité inédite que Marguerite de Navarre accorde à la chambrière – représentante de la sagesse inspirée de l'Évangile, en rupture avec la tradition comique – se manifeste dans la posture et les gestes de l'actrice qui l'incarne, notamment quand elle dresse l'index vers le ciel. En mettant en scène pour la première fois cette petite farce selon les règles du jeu dramatique qu'il a élaborées avec les membres de sa compagnie Oghma, spécialisée dans la reviviscence du théâtre renaissant et baroque, Charles Di Meglio a éprouvé – et fait éprouver – la dramaticité de la pièce de Marguerite de Navarre réputée injouable par la tradition critique.

- 10 La force de conviction de la représentation du *Vieillard amoureux* par la compagnie des Herbes folles a joué sur d'autres ressorts, tout en impliquant l'auditoire du colloque dans une expérience inédite et riche d'enseignements. Là encore, la chaire a servi de plateau aux acteurs et actrices, mais le style hyper-expressif et bondissant de leur jeu a aussi exploité les multiples possibilités de l'espace gradiné : surgissant à l'improviste de l'une ou l'autre des nombreuses portes d'accès de la galerie supérieure et dévalant les marches ménagées entre les pupitres, les interprètes de la comédie ont littéralement investi l'espace du public, devenu en retour partie prenante du

spectacle. La dynamique dramaturgique de la pièce ainsi mise en valeur par l'inventivité des comédiennes et comédiens a été sensiblement communiquée à l'auditoire, tout comme l'efficacité comique de l'échange des répliques : une telle démonstration en acte de la dramaticité du répertoire comique de l'autrice lyonnaise avait le mérite de l'immédiateté actualisante.

- 11 Le souci d'actualisation est aussi ce qui a motivé et soutenu les expériences pédagogiques autour de l'interprétation des pièces d'autrices de l'Ancien Régime. Le dispositif d'insertion des quelques répliques travaillées en ateliers s'y prêtait. Vers la fin de la première après-midi du colloque, dans l'amphithéâtre Huvelin de l'université Jean Moulin Lyon 3, dix étudiantes discrètement costumées se sont levées pour jouer quelques scènes de la farce du *Mallade*, travaillées avec leur professeuse, Isabelle Garnier, lors de séances d'atelier animées par Olivier Bettens : la prononciation historiquement située dont celui-ci est le spécialiste faisait résonner la saveur de la langue de la Renaissance, dans un avant-goût jubilatoire de la représentation de la pièce entière programmée le soir même. Lors de la dernière matinée consacrée aux tragédies dans le Grand Amphithéâtre du Palais Hirsch, trois autres étudiantes, debout à leurs places respectives, ont déclamé les dernières répliques d'*Agathonphile martyr* qui concluent la tragi-comédie de Françoise Pascal sur une conversion collective. Écho subtil à la communication de Theresa Varney Kennedy, cet impromptu théâtral apportait l'émotion d'une incarnation du texte ancien par de jeunes interprètes. Olivier Bettens, qui avait également travaillé avec ce groupe de mastérantes et mastérants d'Edwige Keller-Rahbé à l'université Lumière Lyon 2, déclarait avec humour, en aparté : « On aurait eu envie de se convertir ». Les membres du public qui avaient participé, la veille, à l'atelier d'Olivier Bettens pouvaient ressentir la justesse du travail d'interprétation à partir des exercices qu'ils avaient eux-mêmes pratiqués. Mais tous éprouvaient l'étrangéisation d'une langue familière comme un effet de l'esthétique théâtrale. L'objet « théâtre de femmes » pose en outre de nouvelles questions aux spécialistes de la prononciation : bien qu'Olivier Bettens ait affirmé, dans l'entretien croisé avec Charles Di Meglio publié dans la revue *thâetre*¹⁶, n'avoir pas trouvé de preuve soutenant l'hypothèse d'une prononciation féminine, il n'est pas exclu de poursuivre, à partir de

ses travaux, l'investigation sur la spécificité des voix prêtées par les autrices aux personnages féminins.

- 12 Rejouer le matrimoine théâtral à l'université impliquait, comme on vient de le voir, d'inciter les étudiants et les étudiantes à s'approprier ces textes par une pratique historiquement informée. Il pouvait (devait ?) aussi s'entendre comme l'impératif de rendre visible sur une scène de théâtre le travail obscur des universitaires. Tel est le défi qu'a assumé Aurore Évain en composant une conférence-spectacle autour de *La Folle Enchère*, plutôt que de rejouer la mise en scène de la comédie de Madame Ulrich créée par sa compagnie La Subversive en 2019. Sur le vaste plateau du théâtre Kantor de l'ENS de Lyon, elle a réuni trois conférencières, assises derrière un pupitre, ainsi que plusieurs comédiens et comédiennes incarnant les personnages de la comédie, tandis qu'elle jouait elle-même le rôle de la protagoniste, Madame Argante. D'entrée de jeu les conférencières – figures statiques par excellence – sont enrôlées dans les échanges animés des actrices par les brèves répliques qu'elles leur adressent comme incidemment. Et la dialectique entre discours critique et incarnation scénique se met à fonctionner sans didactisme, par les liens sensibles et les correspondances intuitives qui se nouent sur le plateau d'une séquence à l'autre. L'analyse par Lola Marcault de la hantise du vieillissement dans la comédie de Madame Ulrich est tout à la fois illustrée et contestée par l'apparition, sous la douche de lumière, d'Aurore Évain en justaucorps lamé et jupe de mousseline vaporeuse avec, en accompagnement musical, la chanson « Libertine » par Mylène Farmer. Quant à l'évocation par Justine Mangeant de la carrière dramatique de l'autrice, entravée et invisibilisée par une institution (la Comédie-Française) dominée par les hommes, elle résonne spectaculairement avec les scènes de travestissement à vue, jusqu'à suggérer l'identification de Madame Ulrich avec la jeune première Angélique qui, à travers son travestissement en « petit comte » pour abuser la vieille avare, vise à s'émanciper des contraintes de la condition féminine. Et de fait, l'énumération par la voix de Lisette, la servante instigatrice du stratagème, de la liste des poursuites et enfermements de Madame Ulrich établie par les recherches de Michèle Rosellini et Edwige Keller-Rahbé, fait entendre, en filigrane, la déviance mais aussi la rébellion d'une femme de lettres mise au ban de la société¹⁷.

- 13 Selon Christian Biet, « le savoir historique, s'il peut être utile pour s'emparer d'un texte ancien, n'a pas nécessairement à être directement performé et représenté lorsqu'il s'agit de mettre en scène ici et maintenant le corpus dont on s'est emparé¹⁸ ». Le puzzle de la « conférence-spectacle », sans viser à contredire ce principe, a tenté de performer dans *l'ici et maintenant* de la représentation scénique le savoir historique sur un texte théâtral en l'associant sans solution de continuité à la performance du texte lui-même. La réussite de cette expérience unique et éphémère a sans doute à voir avec le statut particulier du théâtre de femmes de l'Ancien Régime à l'université. L'institution universitaire prend aujourd'hui conscience de sa contribution à l'invisibilisation des femmes dans l'histoire de la littérature et dans l'histoire des arts. Aussi, nous apparaît-il qu'elle a doublement intérêt – sur le plan éthique autant qu'épistémologique – à rendre visibles les recherches sur les autrices et leurs œuvres en les performant devant des publics variés. Cette dimension militante, que nous voulions solidaire de l'exigence scientifique, a trouvé son expression la plus claire dans les moments proprement théâtraux du colloque-festival.

Penser le théâtre au féminin aujourd'hui

- 14 Les articles réunis dans le présent numéro permettent, à qui n'en aurait pas encore une vision globale, de mesurer la présence constante des autrices dans le monde du théâtre tout au long de l'Ancien Régime. Aux côtés des grands noms comme Marguerite de Navarre ou Olympe de Gouges figurent ainsi des autrices moins connues, aujourd'hui redécouvertes et rééditées, telles Marie-Catherine Desjardins (dite M^{me} de Villedieu), Catherine Bernard, Marie-Anne Barbier, Anne-Marie Du Bocage ou encore Françoise de Graffigny – que les spécialistes d'autres domaines que le théâtre connaissent plutôt comme épistolières ou romancières. Plusieurs contributions entendent également rendre une place à des oubliées de l'histoire littéraire : Logan J. Connors consacre ainsi sa contribution aux femmes dramaturges de la Terreur, comme Nicole Mathieu-Villiers ; Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, de son côté, étudie le parcours de plusieurs autrices de théâtre de société qui, à

l'instar de Charlotte-Jeanne Béraud de Montesson, publient peu et souvent anonymement. L'étude de corpus de ce type, on le constate, implique souvent une véritable enquête archéologique destinée à mettre au jour des œuvres disparues. Nous évoquions au début de cette introduction le rôle capital qu'ont joué les anthologies de théâtre de femmes procurées par Perry Gethner, puis Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn. Ce volume est l'occasion de compléter le panorama en évoquant aussi des pièces qui ne peuvent être rééditées, ayant été perdues : l'article de Nina Hugot se présente comme une investigation autour de l'*Holoferne* de Catherine de Parthenay, tragédie écrite et jouée au ^{xvi}^e siècle, dont on n'a plus aujourd'hui que des traces. Bien des enquêtes sont encore à mener et certaines attributions restent à établir : l'article de Juliette Cherbuliez, consacré aux *Jumeaux martyrs* de Saint-Balmon, et celui de Sara Harvey et Tiphaine Karsenti, portant sur les registres de la Comédie-Française, rendent également compte d'un travail d'investigation toujours en cours dans le champ de recherche centré sur les femmes dramaturges de l'Ancien Régime.

- 15 Placés en ouverture et en conclusion du volume, deux textes de référence dialoguent à distance avec l'ensemble des contributions, offrant chacun une mise en perspective – l'un par un témoignage rétrospectif, l'autre par une synthèse critique – depuis des horizons méthodologiques très différents. La conférence inaugurale de Perry Gethner – prononcée à titre posthume par Edwige Keller-Rahbé – revenait à l'origine de la redécouverte du théâtre de l'Ancien Régime écrit par des femmes et témoignait du combat de toute une carrière d'enseignant-chercheur pour en imposer l'étude à l'université ; la conclusion d'Éliane Viennot intégrait la synthèse des communications du colloque à la perspective militante de la légitimation des autrices invisibilisées ou minorées par leur inscription massive dans tous les programmes scolaires et universitaires, du baccalauréat à l'agrégation.
- 16 La singularité de l'objet examiné ici nous conduit à repenser nos protocoles de recherche, et en premier lieu, à faire des choix terminologiques. Les expressions « femme dramaturge » et « théâtre de femmes », retenues dans cette introduction, ont vocation à saisir avec neutralité un objet de recherche défini par un double critère, générique et socio-historique. On peut présumer que le nouage entre

genre féminin et genre théâtral intéresse l'histoire littéraire, sans faire l'hypothèse de qualités qui soient propres à cet objet de recherche – raison pour laquelle nous n'employons pas l'expression « théâtre féminin ». En outre, le théâtre de femmes pose des problèmes spécifiques – pièces perdues, anonymes, mal attribuées ou désattribuées – qui suscitent, dans les différentes contributions, de nombreuses précautions oratoires. À la lecture des articles rassemblés ici, on est frappé par la récurrence du conditionnel d'hypothèse, associé à d'autres formes de modalisation (« il se pourrait que... », « on peut penser que... »), cette prudence du discours répondant à l'impératif méthodologique « d'envisager des conclusions spéculatives » (Juliette Cherbuliez). La prudence qui s'exprime sous forme de surmodalisation est une tendance forte des études sur les femmes étant donné que les sources font souvent défaut. Annalisa Nicholson appelle à la dépasser par un « engagement responsable¹⁹ ». Ces travaux font état d'une recherche en train de se faire, confrontée à – et ne cherchant pas à dissimuler – l'inévitable présence de lacunes dans le champ de ses connaissances. De là, la part importante de réflexivité qui accompagne nombre de contributions : la section qui ouvre ce volume, intitulée « Le matrimoine théâtral : des archives aux ressources numériques », réunit les contributions de chercheurs et chercheuses (Philippe Gambette, Sara Harvey et Tiphaine Karsenti, Alicia C. Montoya, Caroline Mogenet) confrontés à la question des données, de l'archive aux *data* numériques. Quelles sont les implications liées au fait de constituer, ou d'interroger, une base de données à partir de l'entrée « genre » ? Les *data*, comme le rappellent Sara Harvey et Tiphaine Karsenti à la suite de Johanna Druker, ne sont jamais tant « données » que « construites ». La question du genre nous contraint à interroger nos pratiques et nos présupposés à chaque moment de la recherche, de la constitution du corpus à son interrogation. Que faire de la donnée « genre », lorsque l'on choisit d'étudier spécifiquement le théâtre de femmes ? L'article de Bénédicte Louvat répond de manière originale à cette question, à partir d'une fiction épistémologique consistant à observer plusieurs pièces écrites par des femmes et à voir ce qui s'en dégage, en faisant « comme si [elle] ne [savait] rien de leurs auteurs et d'abord du sexe desdits auteurs ».

- 17 Renonçant à dessein à une présentation chronologique des articles, nous n'avons pas souhaité écrire ce qui serait une histoire des femmes dramaturges du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle. Il s'agit bien plutôt de mesurer ce qui, par-delà l'écart des contextes socio-culturels, géographiques, historiques, rapproche les expériences vécues par les autrices de théâtre. La seconde section de ce numéro, intitulée « Situations et stratégies : les autrices de théâtre en leur temps », réunit des articles qui mettent en évidence les obstacles spécifiques rencontrés par les femmes lorsqu'elles entendent écrire pour le théâtre, faire jouer leur pièce, être reconnues et publiées en leur nom. D'un parcours d'autrice à l'autre, on voit reparaître les mêmes *topoi* misogynes concernant l'écriture dite féminine, souvent jugée fautive et inapte au théâtre, particulièrement à la tragédie. La section suivante, intitulée « Pratiques de la tragédie chez les femmes dramaturges du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle », s'arrête sur le rapport des autrices à ce genre théâtral réputé le plus noble de tous et, partant, susceptible de représenter une sorte de chasse gardée masculine. L'article de Theresa Varney Kennedy rend compte de la position particulière de Françoise Pascal, dont la pratique de la tragicomédie tend à s'émanciper des règles de son temps. Dario Maria Nicolosi, quant à lui, montre à partir de l'examen de trois tragédies du ^{xviii}^e siècle (*Tomyris* de Marie-Anne Barbier, *Sémiramis* de Madeleine-Angélique de Gomez et *Les Amazones* d'Anne-Marie Du Bocage) que les tragédiennes composent *avec* les règles, tout en jouant à contester le canon de l'intérieur. Les femmes dramaturges entretiennent ainsi un rapport particulier au canon, s'employant à montrer qu'elles le maîtrisent, mais aussi qu'elles peuvent s'en émanciper.
- 18 L'agencement non chronologique des articles répond en outre à la non-linéarité de l'histoire littéraire : nul progrès dans la légitimation des femmes dramaturges ne se dessine au fil des siècles. Pour les autrices de théâtre, les difficultés se présentent à chaque époque, et il était peut-être moins malaisé de faire jouer une pièce en province au ^{xvii}^e siècle, comme le montre l'article de Theresa Varney Kennedy sur Françoise Pascal, qu'à Paris à l'aube du ^{xix}^e siècle, période d'institutionnalisation de la misogynie analysée par Logan J. Connors (autrices de la Terreur) et Charline Granger (Olympe de Gouges). Il apparaît que, pour les femmes, les obstacles émanent

souvent des institutions fondées par le pouvoir monarchique : la Comédie-Française leur est peu favorable, comme le montrent Sara Harvey et Tiphaine Karsenti à partir de l'examen de ses registres. Edwige Keller-Rahbé, qui retrace toutes les étapes d'une « cabale » menée contre Louise-Geneviève de Saintonge à la fin du ^{xvii}^e siècle, permet de mesurer quels obstacles pouvaient empêcher une autrice de voir sa pièce représentée à l'Opéra. Paradoxalement, ce sont ces organes officiels de diffusion du théâtre qui nous permettent aujourd'hui de consulter des archives et d'avoir une trace de la présence des femmes dans le monde du spectacle. D'autres lieux se sont révélés plus accueillants envers le théâtre de femmes, à l'exemple des scènes privées étudiées par Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et des scènes provinciales. Bénédicte Louvat se penche ainsi sur les rapports entre Paris et la province à la fin du ^{xviii}^e siècle, faisant l'hypothèse que les femmes pouvaient faire jouer leurs pièces avec plus de facilité en dehors de la capitale. Mais ces théâtres de la marge, à l'inverse des institutions officielles, laissent souvent peu ou pas de traces dans les archives, sans compter les fonds privés encore inexplorés. Les chantiers actuellement menés sur le théâtre de province devraient contribuer à faire émerger et à documenter des matériaux encore invisibles. Dans son article, Scott Francis fait le point sur les hypothèses concernant les représentations privées du théâtre de Marguerite de Navarre ; de même, c'est peut-être parce qu'elle fut jouée sur une scène privée que la tragédie de Catherine de Parthenay est aujourd'hui perdue, comme le suggère Nina Hugot.

- 19 La dernière section de ce numéro, intitulée « Autrices et dramaturgies : du texte à la scène », aborde la question de la *dramaticité* des œuvres étudiées, qui furent écrites pour être jouées. L'énoncé relève moins d'une évidence que d'une prise de position, tant l'histoire de la réception a entretenu l'idée que certaines pièces n'auraient pas réellement été écrites pour la scène. On lira à ce sujet les éclairantes mises au point concernant le théâtre de Marguerite de Navarre, et notamment l'article de Dariusz Krawczyk qui plaide pour l'analyse dramaturgique des œuvres de Marguerite, à rebours d'une tradition critique n'y voyant que de simples « dialogues ». Dans ce cas précis, l'aveuglement semble volontaire : des témoignages existent attestant que les pièces ont bel et bien été jouées dans l'entourage de

la reine (la *Comédie des quatre femmes*, la *Comédie jouée au Mont-de-Marsan*, par exemple), même si cela n'est pas le cas pour la farce du *Mallade*, néanmoins indéniablement destinée à la scène elle aussi. Mais si les sources manquent, l'étude des mécanismes dramaturgiques – tels que les didascalies internes ou l'ironie dramatique – apporte des arguments précieux à l'hypothèse d'un théâtre écrit pour être représenté. À partir d'un autre poste d'observation – celui des registres de la Comédie-Française –, Sara Harvey et Tiphaine Karsenti démontrent que les pièces de femmes dramaturges étaient moins jouées que les pièces d'hommes, non pas parce qu'elles n'étaient pas destinées à la scène, mais du fait de leur exclusion des répertoires officiels. Quant à *La Folle Enchère* de M^{me} Ulrich, revisitée par Aurore Évain, elle n'avait sans doute pas été jouée depuis le xvii^e siècle. À cette mise en scène est consacré l'article de Vitaline Roudil qui clôture ce volume. Ces expérimentations soulignent l'impératif de la performance que nous évoquions plus haut : rejouées aujourd'hui, ces pièces font l'objet de mises en scènes variées – du théâtre historiquement informé de Charles Di Meglio à la réinterprétation moderne et *queer* d'Aurore Évain – qui en révèlent, s'il en était besoin, toute l'actualité et tout le pouvoir de signification.

- 20 Nous soulignerons, pour finir, que le théâtre de femmes ne saurait se réduire à un théâtre sur les femmes – théâtre pro-féminin qui aurait pour vocation de représenter la possible émancipation des femmes. Les différentes contributions à ce numéro attestent l'éventail des sujets qui poussent les autrices à écrire pour la scène, tout comme leurs homologues masculins. Isabelle Garnier montre ainsi que la propagation d'idées évangéliques est au cœur de la farce du *Mallade* de Marguerite de Navarre ; la dévotion chrétienne apparaît également comme un moteur important de l'écriture de Saint-Balmon, à laquelle Juliette Cherbuliez consacre son étude ; enfin Charline Granger revient sur le combat abolitionniste d'Olympe de Gouges, porté à la scène dans *L'Esclavage des Noirs*. Néanmoins, on ne peut nier que l'écriture théâtrale est aussi pour les autrices l'occasion de réfléchir à la place des femmes dans la société. Dans l'article qu'elle consacre à Saintonge, Edwige Keller-Rahbé retrace ainsi une véritable vengeance littéraire, l'autrice mobilisant le comique d'une manière polémique à l'encontre de son rival. Pour Catherine Müller, l'insertion de pièces lyriques dans le théâtre de Catherine Des Roches est une

démonstration en acte de la puissance poétique des femmes, au rebours de discours contemporains qui les jugent incapables de composer des vers. La farce du *Mallade* étudiée par Isabelle Garnier met en scène un personnage de chambrière, rendu dépositaire de la parole évangélique. Dario Maria Nicolosi, dans son analyse des tragédies d'autrices, s'attarde sur des personnages de reines qui lui semblent échapper aux déterminations du type théâtral et exemplifier des valeurs réputées viriles. Enfin Logan J. Connors s'intéresse à la manière dont les autrices de la Terreur, dans leur manière de mettre en scène des femmes, conjuguent discours politique jacobin et idéologie proto-féministe. Du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle, écrire pour le théâtre est donc pour les autrices l'occasion de prendre position dans la « Querelle des femmes », en représentant des personnages féminins incarnant des valeurs qu'on leur dénie, comme la spiritualité, l'ambition ou encore le courage politique.

- 21 La question du genre – de l'autrice, de ses personnages – ne constitue pas un champ clos sur lui-même, mais engage à réfléchir plus largement à toutes les formes d'existence à la marge – ce que le féminisme militant saisit aujourd'hui à l'aide de la notion d'intersectionnalité. Penser le théâtre de femmes implique de s'intéresser au théâtre de province, au théâtre privé, aux *minores*. De même, la question de la représentation des femmes au théâtre s'inscrit dans le cadre plus large de la représentation des « petits » : Thibaut Julian montre ainsi comment Germaine de Staël utilise les genres masculin et féminin, dans son théâtre, pour réfléchir à la question des rapports de pouvoirs ; Charline Granger, quant à elle, explore le parallèle entre les relations maîtres-esclaves et les relations hommes-femmes dans *L'Esclavage des Noirs* d'Olympe de Gouges ; enfin, Isabelle Garnier s'intéresse au personnage de la chambrière dans *Le Mallade* de Marguerite de Navarre, en tant qu'elle représente doublement la catégorie de celles qui n'ont pas voix au chapitre, à la fois femme et femme du peuple. Là se dessinent sans doute les prolongements naturels du colloque-festival, et de ce numéro – prolongements auxquels donnent corps les travaux contemporains évoqués plus haut, et consacrés non seulement aux *femmes dramaturges* mais plus largement aux *femmes de théâtre*.
- 22 Les contributions ici réunies, par la variété des cas analysés et l'ampleur des questions qu'ils soulèvent, se présentent donc comme

un jalon vers de nouveaux champs de recherche. Les travaux consacrés aux femmes dramaturges auront notamment contribué, nous l'espérons, à façonner un cadre critique apte à penser la formule « Femmes et théâtre » : les « théâtrices²⁰ » à l'époque moderne.

NOTES

1 Compte rendu recueilli en avril 1858 dans Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France*, Paris, Hetzel, t. 1, p. 120.

2 *Femmes dramaturges en France 1650-1750 : pièces choisies*, éd. Perry Gethner, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French seventeenth century literature, « Biblio 17 » n° 79, t. I, 1993, [puis] Tübingen, Gunter Narr, « Biblio 17 » n° 136, t. II, 2002.

3 Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn (dir.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, Publications de l'université de Saint-Étienne, « La cité des dames », 2006-2011 ; rééd. Paris, Classiques Garnier, 2014-2022 ; rééd. Classiques Jaunes, 2025.

4 Projet porté et dirigé par Nina Hugot.

5 Aurore Évain, « Les reines et princesses de France, mécènes, patronnes et protectrices du théâtre au xvi^e siècle », Kathleen Wilson-Chevalier (dir.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2007, p. 63-64.

6 Éliane Viennot, « La promotion du théâtre moderne – c'est-à-dire profane et mixte », dans Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature : une histoire culturelle*, t. I : Moyen Âge-xviii^e siècle, DOI restreint [10.3917/gall.reid.2020.01](https://doi.org/10.3917/gall.reid.2020.01), 2^e partie. « La fin de la Renaissance 1475-1615 », chap. II : « Une période favorable à l'expression des femmes », Paris, Gallimard, « Folio essais », 2020, p. 294-298 ; Edwige Keller-Rahbé, « *Dramaturges* », *ibid.*, 3^e partie « Le dix-septième siècle », p. 689-708.

7 Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, article « Théâtre (Femmes et) », dans Huguette Krief et Valérie André (dir.), *Dictionnaire des femmes des Lumières*, Paris, Champion, « Dictionnaires et références », 2015, vol. 2, p. 1125-1131.

8 Romain Bionda et Valentina Ponzetto (dir.), *Femmes de spectacle (danse, opéra, théâtre) : création, représentation et sociabilité au féminin, 1650-1914*, Leiden/Boston, Brill, « CRIN. Cahiers de recherche des Instituts néerlandais

de langue et de littérature françaises », 2024 [[en ligne sur le site de Brill](#)] ; Céline Candiard, « “Les partialités de vos trois grandes actrices” : traits distinctifs, influence et rivalité des vedettes féminines dans la troupe de Molière », colloque international *Molière et les acteurs comiques : arts et techniques de la création scénique*, Laura Naudeix, Brigitte Prost et Giovanna Sparacello (dir.), université Rennes 2, 17-19 novembre 2022, à paraître aux Presses universitaires de Rennes ; Tomas Gonzalez et Anne Pellois, « *Phèdre*³ : Sarah Bernhardt / Maria Casarès / Marie Bell », *Agôn*, HS 4 : *Jouer le document. Usages de la documentation par les interprètes*, Anne Pellois (dir.), 2025, [[en ligne](#)], DOI [10.4000/131e6](#).

9 Véronique Lochert (dir.), base de données *Spectatrix*, [consultée le 11 février 2025] ; Véronique Lochert, Marie Bouhaïk-Gironès, Céline Candiard, Fabien Cavaillé, Jeanne-Marie Hostiou et Mélanie Traversier (dir.), *Spectatrices ! De l'Antiquité à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, « Arts et essais littéraires », 2022 ; Véronique Lochert, « *Y a-t-il une critique féminine ? Représentations du jugement des spectatrices dans le théâtre français du XVII^e siècle* », *Littératures classiques*, n° 89 : *Naissance de la critique dramatique*, Lise Michel et Claude Bourqui (dir.), 2016/1, p. 75-86, DOI [10.3917/licla1.089.0075](#) ; ead., « Portraits de spectatrices dans les théâtres français et anglais au XVII^e siècle », dans Delphine Abrecht, Louise Michel et Coline Piot (dir.), *Faire œuvre d'une réception : portraits de spectateurs de théâtre (spectacles, textes, films, images) XVI^e-XXI^e siècle*, Montpellier, L'Entretemps, « Champ théâtral », 2019 ; ead., *Les femmes aussi vont au théâtre : les spectatrices dans l'Europe de la première modernité*, Rennes, PUR, « Le Spectaculaire. Série Arts de la scène », 2023 ; Sabine Chaouche et Catherine Menciassi-Authier (dir.), *Les contemporaines. Femmes de spectacle 1640-2000*, à paraître aux éditions Classiques Garnier.

10 Agathe Sanjuan, Joël Huthwohl (dir.), *Pour une histoire des metteuses en scène*, n° 299 de la *Revue d'histoire du théâtre*, t. 2, 2024. Trois articles concernent le domaine « femmes Ancien Régime » : Céline Candiard, « Comédiennes influentes dans la France des XVI^e et XVII^e siècles. Traces et hypothèses », p. 11-23 ; Florence Filippi et Aurélien Poidevin, « La méthode Clairon. Préalables à l'invention de la mise en scène : aux sources de la dramaturgie et de la théorie du jeu », p. 32-51 ; Annick Chekroun-Steiler, « De la tragédienne de génie à la directrice de théâtre libertin. Portrait de Mademoiselle Dumesnil en proto-metteuse en scène », p. 52-65.

11 Jan Clarke, « The Dedication of Tragedies to Women (1659-1689) », dans Mathilde Bombart, Sylvain Cornic, Edwige Keller-Rahbé, Michèle Rosellini

(dir.), « À qui lira ». *Littérature, livre et librairie en France au XVII^e siècle*. Actes du 47^e colloque de la NASSCFL, Lyon, 21-24 juin 2017, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2020, « Biblio 17 », p. 435-445.

12 Morgane Kappès-Le Moing, Fanny Platelle et Paola Roman (dir.), Clermont-Ferrand, 27-29 novembre 2024, programme en ligne sur Calenda et le site de l'IHRIM.

13 Par exemple : *L'Inquisiteur* et *Le Mallade* de Marguerite de Navarre, lectures par la compagnie TAL – Jean-Louis Bihoreau, sous la dir. d'Aurore Évain (« Performance du théâtre de Marguerite de Navarre », *Journée de la performance*, NYU, Paris, 19 octobre 2007) ; *Arrie et Pétus* de Marie-Anne Barbier, avec les comédiens du TNP et les étudiants de l'ENS de Lyon (*Nocturnes de l'exposition Claude au musée des Beaux-Arts*, musée des Beaux-Arts de Lyon, 1^{er} février 2019) ; *Le Favori* de M^{me} de Villedieu, mise en scène Aurore Évain, avec la compagnie TAL – Jean-Louis Bihoreau (*La Ferme de Bel Ébat – théâtre de Guyancourt*, avril 2015 ; théâtre de l'Épée de bois, Cartoucherie, Paris, mai 2019) ; *Le Faucon* de Marie-Anne Barbier, mise en scène Alice Roudier (théâtre Le Funambule Montmartre, 5-26 juin 2023) ; *Laodamie, reine d'Épire* de Catherine Bernard, mise en scène Aurore Évain (*La Ferme de Bel Ébat – théâtre de Guyancourt*, février 2024). En 2019, ARTE proposait une websérie intitulée *Replay sous forme d'une collection de huit films courts qui réinterprétaient « en plan séquence des scènes emblématiques du théâtre français, comme autant de variations sur l'amour »*. Parmi ces huit films figuraient : *Brutus*, de Catherine Bernard (1690), acte III, sc. 1, avec Sabrina Ouazani, Sandor Funtek, et *Arrie et Pétus*, de Marie-Anne Barbier (1702), acte I, sc. 4, avec Christa Théret, David Salles. Pour des exemples antérieurs aux années 2000, voir : Jérémy Sagnier, « Un théâtre radiophonique ? Tragédies et comédies du XVI^e siècle sur les ondes françaises (1949-2007) », à paraître dans Nina Hugot et al. (dir.), *Actualités du théâtre français de la Renaissance*, Genève, Droz. La tragédie *Brutus* de Catherine Bernard a fait l'objet d'une unique représentation le 24 septembre 1972, mise en scène Jean Serge, dans le cadre du festival national Corneille de Barentin (voir Edwige Keller-Rahbé, « Politique et matrimoine local : le cas du *Brutus* (1690) de Catherine Bernard au Festival national Corneille de Barentin en 1972 », *Orbis Linguarum*, n^o 53, 2019, p. 231-246, [[PDF en ligne](#)]).

14 Comité organisateur : Isabelle Garnier (Lyon 3, IHRIM), Edwige Keller Rahbé (Lyon 2, IHRIM), Emily Lombardero (université Paris Cité, CERILAC), Justine Mangeant (Labex COMOD, IHRIM), Isabelle Moreau (ENS de Lyon, IHRIM) et Michèle Rosellini (IHRIM-ENS de Lyon). Manifestation soutenue

financièrement par l'Institut d'histoire des représentations et des idées dans les modernités (IHRIM, UMR 5317), le Centre d'études et de recherches interdisciplinaires en lettres, arts et cinéma (CERILAC, URP 441), le Labex COMOD (université de Lyon), l'université Lumière Lyon 2, l'université Jean Moulin Lyon 3, l'École normale supérieure de Lyon, la Société d'étude du ^{xvii}^e siècle et la métropole Grand Lyon. Partenaires : [Le deuxième texte](#) ; [Registres de la Comédie-Française](#). Voir la page du colloque [en ligne](#).

15 Victoire Colas, Emily Lombardero et Michèle Rosellini, avec la collaboration de Justine Mangeant et Caroline Mogenet, « [“Théâtre de femmes” du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle : archive, édition, dramaturgie](#) ». Carnet de colloque-festival », revue *thaître*, [rubrique [Carnets de création](#)], [[en ligne](#)], 27 mai 2025.

16 Charles Di Meglio, « Jouer *Le Malade de Marguerite de Navarre* », [entretien](#) réalisé par Caroline Mogenet, revue *thaître*, [rubrique [Séries. Autrices](#)] [[en ligne](#)], 4 juin 2024.

17 Voir à ce sujet : Edwige Keller-Rahbé et Michèle Rosellini, « Le cas Ulrich : enquête sur un catalyseur de diffamation », communication donnée dans le cadre du colloque *Femmes illustres, femmes infâmes : la réputation féminine (1550-1750)*, Delphine Amstutz, Aurélie Bonnefoy, Catherine Pascal et Léo Stambul (dir.) Montpellier, 2-4 juin 2025, à paraître.

18 Christian Biet, « [Introduction](#). La question du répertoire au théâtre », *Littératures classiques*, n° 95, 2018/1, p. 11, DOI [10.3917/licla1.095.0007](#).

19 Annalisa Nicholson, « Like Mother, like Daughter : Hortense Mancini, Duchesse de Mazarin, and Marie-Charlotte de La Porte-Mazarin, Marquise de Richelieu », *Early modern women : an interdisciplinary journal*, vol. 16, n° 1, fall 2021, p. 14-35, DOI restreint [10.1086/715751](#) : « [A] responsible engagement with speculative history to bridge the gaps between archival material and sparse biographical histories (un engagement responsable envers une histoire spéculative visant à combler l'écart entre les sources archivistiques et les biographies lacunaires) », p. 19.

20 Nous empruntons ce néologisme au site [Théâtrices. Femmes de théâtre – Théâtre aux femmes](#), [consulté le 11 février 2025].

AUTHORS

Isabelle Garnier

Université Jean Moulin Lyon 3 – IHRIM

IDREF : <https://www.idref.fr/08209893X>
HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/isabelle-garnier>
ISNI : <http://www.isni.org/0000000072453659>
BNF : <https://data.bnf.fr/fr/14598100>

Edwige Keller-Rahbé

Université Lumière Lyon 2 – IHRIM
IDREF : <https://www.idref.fr/051645661>
ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-8027-4965>
HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/edwige-keller-rahbe>
ISNI : <http://www.isni.org/0000000079973729>
BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13550820>

Emily Lombardero

Université Paris Cité – CERILAC
IDREF : <https://www.idref.fr/230944612>
HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/emily-lombardero>
ISNI : <http://www.isni.org/0000000473921839>

Isabelle Moreau

ENS Lyon – IHRIM
IDREF : <https://www.idref.fr/11611830X>
ORCID : <http://orcid.org/0000-0002-8885-9623>
HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/isabelle-moreau>
ISNI : <http://www.isni.org/0000000116591181>
BNF : <https://data.bnf.fr/fr/14402430>

Michèle Rosellini

ENS Lyon – IHRIM
IDREF : <https://www.idref.fr/034367071>
HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/michele-rosellini>
ISNI : <http://www.isni.org/0000000108075136>
BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12512983>

Avant-propos. La découverte des femmes dramaturges : une aventure personnelle

Perry Gethner

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

TEXT

- 1 Quand j'ai commencé mon exploration des femmes dramaturges du Grand Siècle, vers 1980, le sujet m'était tout à fait inconnu, et je n'ai pas trouvé de bibliographie¹. Je savais qu'un certain nombre de femmes avaient écrit des pièces de théâtre et que certaines de ces pièces avaient été représentées, mais que les manuels de littérature n'en faisaient aucun cas. Je savais qu'il y avait un renouveau d'intérêt pour les femmes dramaturges en Angleterre de cette même époque, mais je n'avais pas encore trouvé d'autres chercheurs qui s'intéressaient à leurs homologues en France. En somme, je ne pouvais pas prédire ce que j'allais découvrir, et puisque je n'avais pas adopté une méthodologie quelconque, je me gardais prêt à lire les textes qui allaient me tomber entre les mains sans idées préconçues.
- 2 Par bonheur, j'ai commencé ma lecture de ces textes avec *Le Favori*, car un de mes collègues à ce moment-là, Bruce Morrisette, qui avait écrit sa thèse de doctorat sur M^{me} de Villedieu², m'a appris que cette romancière influente avait débuté comme dramaturge et que ses pièces méritaient une lecture. J'ai tout de suite compris que j'avais déniché un chef-d'œuvre, et cette découverte m'a confirmé dans ma décision de suivre cette nouvelle piste. Mon idée initiale était de faire une édition critique du seul *Favori*, mais j'ai bientôt décidé qu'il était crucial de faire connaître au public universitaire l'existence des femmes dramaturges, qui, même si elles ne formaient pas un mouvement, constituaient une présence que les contemporains ont prise au sérieux. J'ai donc résolu de préparer un recueil de pièces. Je me suis vite rendu compte que la période de la première modernité, s'étendant sur trois siècles, était trop vaste, et que je devrais me limiter à un petit nombre de pièces et à une période plus restreinte. J'ai finalement choisi de me concentrer sur les dramaturges actives

entre 1650 et 1750, période où elles ont remporté leurs premiers grands succès quant à la publication et à la représentation par des troupes professionnelles. Ensuite, puisque je voulais mettre en contact les spécialistes du théâtre des femmes dans plusieurs langues, j'ai pris une deuxième décision : mon anthologie devait être bilingue. Ce projet énorme m'a pris une dizaine d'années, et mon manuscrit final était de plus de neuf cents pages. J'étais tellement convaincu de la valeur intrinsèque de mon projet que je ne songeais pas à la difficulté de trouver un éditeur. Après avoir terminé mon anthologie, il m'a fallu quatre ans d'efforts pour trouver un éditeur bienveillant, et même celui-ci n'était prêt à accepter qu'une édition entièrement en français. J'ai donc dû chercher une presse académique américaine pour les traductions, et encore une fois j'ai eu du succès. Entretemps, j'ai compris que ma collection de six pièces était insuffisante pour représenter la richesse et la diversité du corpus, et je me suis embarqué sur un deuxième volume, encore une fois dans des versions française et anglaise. Ce nouveau projet m'a lui aussi pris beaucoup d'années. Ensuite, j'ai reçu une nouvelle palpitante : Henriette Goldwyn, la première collègue que j'aie rencontrée qui s'intéressait aussi aux femmes dramaturges françaises, était en train de négocier avec l'érudite éminente Éliane Viennot pour préparer une anthologie bien plus grande et comprenant toute la période pré-révolutionnaire. Ayant déjà acquis la collaboration d'Aurore Évain, chercheuse aussi bien qu'actrice et directrice d'une troupe professionnelle, elle voulait m'adjoindre à l'équipe éditoriale, ce que j'ai accepté avec grand enthousiasme. Le projet initial, pour lequel on avait prévu trois volumes, allait grandir pour en comporter cinq. Actuellement, je projette un troisième volume³ de mon anthologie en traduction, privilégiant la production comique. Ce domaine de recherches va donc occuper une grande partie de mon temps maintenant que je suis à la retraite.

- 3 Bien que mon soin principal ait été de diffuser les textes, en préparant des éditions et des traductions, j'ai aussi consacré beaucoup d'énergie à en analyser les thèmes, les perspectives et le contexte historique. Parmi les questions que je me posais alors, une, surtout me troublait : les femmes dramaturges étaient-elles aussi marginalisées et invisibles qu'elles le sont de nos jours ? Mes recherches sur M^{me} de Villedieu m'ont fait comprendre que tel n'a pas

été le cas. À partir des années 1660, ces auteures sont prises au sérieux par les troupes professionnelles, par le public, et même par les critiques. M^{me} de Villedieu réussit à faire monter ses trois pièces, les deux premières par la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, la troisième par celle de Molière. De plus, *Le Favori* reçoit l'honneur exceptionnel d'être joué à Versailles devant le roi et la cour. Le mentor de la jeune auteure, l'abbé d'Aubignac, la mentionne favorablement dans ses écrits polémiques, et même les adversaires de l'abbé avouent que la première pièce de M^{me} de Villedieu contient de beaux vers. Dans un des premiers textes consacrés à l'entreprise théâtrale dans son ensemble, Samuel Chappuzeau inclut M^{me} de Villedieu parmi les dramaturges notables de l'époque. Françoise Pascal, contemporaine de celle-ci, réussit également à se faire jouer par des troupes professionnelles, d'abord à Lyon, puis à Paris. Il est possible que certaines de ses pièces aient été commandées par des troupes parisiennes. Et la seule pièce connue d'une femme française dans la décennie suivante, *Rare-en-tout* par Anne de La Roche-Guilhen, a été commandée par le roi d'Angleterre, Charles II. Autre témoignage du respect porté aux femmes qui s'occupaient du théâtre : Corneille accepte d'écrire un poème dédicatoire pour une tragédie religieuse composée par une jeune poétesse, Marthe Cosnard. Au fur et à mesure que je poursuivais la chronologie des femmes dramaturges, j'ai trouvé beaucoup de succès impressionnants. Pour ne citer que deux exemples, Louise-Geneviève de Sainctonge⁴ fait jouer des divertissements à la cour et des tragédies lyriques à l'Opéra, et lors de la création d'une des tragédies de Catherine Bernard, l'un des auteurs de comptes rendus s'écrie que les femmes sont capables de tout. En somme, aucun indice de marginalisation.

- 4 Néanmoins, si les femmes dramaturges sont parvenues à se faire accepter, les préjugés misogynes n'avaient pas disparu, ce qui leur a fait rencontrer toutes sortes d'obstacles. Les troupes, souvent méfiantes à l'égard des auteurs débutants, semblaient surtout hostiles envers les femmes. Molière constitue une exception louable, mais la Comédie-Française a parfois maltraité les femmes dont elle avait accepté des pièces. Par exemple, les Comédiens ont refusé une tragédie de M^{me} de Gomez⁵, malgré le grand succès de sa première tragédie ; ils ont tenté de raccourcir le nombre prévu de représentations lorsqu'ils trouvaient la pièce trop peu profitable ; ils

ont refusé le droit d'entrée gratuite à une dramaturge qui avait un collaborateur masculin ; certains acteurs ont essayé de saboter la représentation d'une pièce qui leur déplaisait.

- 5 L'offense la plus cruelle semblait être le préjugé selon lequel une femme n'est pas capable de produire un ouvrage de grande valeur, surtout dans le genre dramatique le plus estimé, la tragédie. Les critiques hostiles accordaient aux femmes tout au plus la possibilité d'écrire brillamment dans des domaines tels que la lettre familière, les vers de circonstance et le roman, où leur plus grande sensibilité et leur aptitude « naturelle » à créer un style simple et sans artifice devaient compenser le manque d'une éducation formelle. J'ai découvert avec grand plaisir que dans bien des cas les femmes dramaturges ont osé protester publiquement contre ces idées. Françoise Pascal était apparemment la première à dénoncer les critiques masculins pour leur malveillance. Tout en se couvrant d'une déclaration de fausse modestie, elle récuse avec dédain les critiques venant des ignorants ou des jaloux, acceptant seulement les avis des gens vraiment savants. Marie-Anne Barbier est allée plus loin, rejetant l'accusation d'avoir dû se servir d'un collaborateur masculin et se vantant de faire partie d'une tradition d'écrivaines célèbres remontant au milieu du ^{xvii}^e siècle. Les accusations selon lesquelles la femme dramaturge ne servait que de prête-nom à un écrivain masculin pouvaient arriver même plusieurs décennies après la mort de la dramaturge. C'était surtout le cas avec la controverse autour de la paternité prétendue de Fontenelle pour les tragédies de Catherine Bernard, débat auquel j'ai moi-même participé. Comprendant la nécessité de réaffirmer le contrôle auctorial et d'établir un statut d'égalité avec les auteurs masculins, plusieurs femmes dramaturges, à partir des années 1690, ont organisé la publication de leurs œuvres complètes, et plusieurs autres ont bénéficié des efforts de leur éditeur ou de leurs amis pour faire paraître de telles publications. Toutes ces données confirment la théorie selon laquelle il doit y avoir eu un effort systématique de la part des historiens de la littérature, surtout depuis le ^{xix}^e siècle, pour effacer les traces des écrivaines en général, et des femmes dramaturges en particulier.
- 6 Parmi les techniques d'investigation que j'ai utilisées au cours de mes recherches, j'ai fait des études comparatives des dramaturges masculins et féminins, organisées soit autour d'un thème, soit autour

de traitements de sujets identiques ou similaires. Comme je l'ai dit chaque fois, il faut procéder avec prudence, et ce pour plusieurs raisons : le corpus des pièces écrites par les femmes dramaturges est petit, surtout dans la période du règne de Louis XIV ; il serait absurde de supposer que toutes les écrivaines avaient les mêmes perspectives ; pour avoir des chances de faire jouer leurs pièces, il leur fallait suivre les mêmes conventions que leurs collègues masculins, ce qui pourrait amortir l'expression des sentiments proto-féministes.

- 7 Parmi les grandes questions que je me suis posées dès le début de mes recherches, il y avait, bien entendu, la manière de présenter les personnages féminins. Est-ce que les femmes dramaturges les dotaient régulièrement de traits admirables, tels que courage, compétence, intelligence, et estime de soi, et aussi de qualités traditionnellement réservées aux hommes, telles que prouesse militaire et capacité de régner avec compétence ? Dans bien des cas, j'ai pu constater que oui. Mais il ne faut pas conclure pour autant que toutes les femmes dans ces pièces sont de bons modèles. Certaines sont trop passives, d'autres sont carrément méchantes. J'ai constaté aussi que plusieurs dramaturges masculins présentent eux aussi des femmes tout à fait admirables. Cela dit, j'ai fait plusieurs découvertes intéressantes. La fascination pour le *topos* de la femme forte, très répandue pendant la première moitié du *xvii^e* siècle chez les auteurs masculins et comprenant tous les genres littéraires, a presque disparu après la Fronde, sans doute pour des raisons politiques plutôt qu'esthétiques. Mais alors que l'érudit britannique Ian Maclean termine son étude du *topos* en 1652, la présence de la femme forte persiste au théâtre pendant plusieurs générations après cette date, presque exclusivement dans des ouvrages composés par des femmes.
- 8 Cependant, certains types de femmes fortes deviennent rares, même chez les femmes dramaturges. Par exemple, la femme guerrière, aussi vaillante (et parfois plus) que ses homologues masculins, est assez mal reçue après la Fronde. Les Amazones sont constamment ridiculisées par les dramaturges masculins, et Anne-Marie Du Bocage⁶, dans une tragédie qui les glorifie, exprime des réserves sérieuses au sujet de leurs mœurs et de leur organisation sociale. Les quelques femmes capables de participer aux guerres et aux duels sont désormais présentées comme moins dynamiques, et les dramaturges insistent

surtout sur la frustration qu'elles rencontrent dans leur vie amoureuse. Quant aux reines régnautes, les femmes dramaturges les présentent comme consciencieuses et dévouées au bien-être de leur État. Protagonistes de tragédies, elles ne peuvent toutefois pas triompher au dénouement ; du moins meurent-elles avec dignité. Les reines qui commandent leurs propres armées peuvent remporter une série de victoires, mais à la fin elles sont défaites et choisissent le suicide plutôt que l'humiliation de la captivité. Une reine compétente qui n'a pas appris l'art de combattre se trouve à la merci de généraux masculins et doit se débattre pour préserver son pouvoir, et parfois elle meurt assassinée. Plusieurs femmes héroïques – pas seulement les souveraines –, ont pourtant maîtrisé le savoir-faire politique. Chez M^{lle} Barbier⁷, par exemple, une femme énergique et bien organisée peut diriger une révolte ou former un programme d'action qu'elle fait appliquer par des chefs masculins.

- 9 Plus récemment, j'ai examiné un type d'héroïsme auquel les femmes peuvent participer au même titre que les hommes : le combat de générosité. Il s'agissait à l'origine de mythes où deux amis étaient tellement dévoués l'un à l'autre que chacun était prêt à se sacrifier pour sauver l'autre. À partir de la Renaissance le scénario peut se modifier : au lieu de deux amis masculins, le couple peut être formé d'un homme et d'une femme, qui sont soit époux soit amants. Ce type de combat de générosité, populaire pendant la même période où l'on trouve une profusion de femmes fortes, disparaît lui aussi après la Fronde. Cependant, il survit chez un petit nombre de femmes dramaturges, qui, dans chaque cas, ont ajouté ces épisodes à leur texte source. Ce n'est sans doute pas une coïncidence si ce sont les personnages féminins qui prennent l'initiative et qui, lorsque la menace de mort se réalise, acceptent de mourir les premières. Le combat de générosité entre un homme et une femme, quoique surtout une manifestation de leur affection mutuelle, comprend parfois une dimension politique : les amants ou époux s'affrontent directement au tyran, contestant soit l'injustice et la corruption de son règne, soit son droit prétendu de s'interposer dans la vie amoureuse de ses sujets.
- 10 Une autre innovation que j'ai découverte en lisant ces textes est l'accent mis sur la solidarité féminine, manifestée souvent dans une amitié forte qui ne se brise pas même quand les femmes se trouvent

dans une situation de rivalité. Les écrivains masculins, acceptant une tradition misogyne remontant à l'Antiquité, croyaient automatiquement que les femmes étaient incapables de maintenir des relations raisonnables et modérées, telles que l'amitié, parce qu'elles ne pouvaient résister à l'emprise des passions violentes, telles que l'amour, la haine et la jalousie. Même les dramaturges qui s'intéressent aux profondeurs psychologiques de leurs personnages, Corneille et Racine, quand ils mettent plusieurs protagonistes féminins dans une même tragédie, les présentent comme des rivales furieuses, chacune détestant l'autre et essayant de la détruire. Et même dans les cas où les femmes ne sont pas rivales et devraient former une alliance, elles s'y refusent, traitant l'autre femme avec sarcasme et mépris. Les femmes dramaturges présentent parfois un scénario tout à fait opposé : les personnages féminins éprouvent une affection et une estime réciproque ; elles font de leur mieux pour aider l'amie, lui donnant des conseils basés sur leur propre expérience et offrant de se sacrifier pour assurer le bien-être de l'autre. Le lien affectif entre elles subsiste, même si elles découvrent qu'elles sont rivales en amour. Il y a un cas extrême dans *Le Favori* : deux femmes sont inséparables et maintiennent leur affection mutuelle malgré le fait que leurs personnalités sont incompatibles et qu'elles ne partagent pas les mêmes valeurs. Dans les comédies larmoyantes, ce lien affectif se forme avant que les femmes ne découvrent qu'elles sont mère et fille. Dans la plupart des cas, les amitiés entre femmes mettent en relief le côté pathétique de la situation de deux victimes impuissantes. Il n'arrive que rarement qu'une amitié se forme entre deux femmes héroïques capables de s'unir pour une entreprise commune. Il faut mentionner un cas isolé où une amitié solide se forme entre une femme et un homme, et il s'agit encore une fois du *Favori* : Lindamire, bien-aimée du personnage titre, travaille avec son meilleur ami, Don Alvar, pour faire libérer Moncade, injustement condamné et arrêté. Cette amitié supplémentaire produit un autre scénario insolite : un combat de générosité entre trois amis, dont deux hommes et une femme.

- 11 J'ai fait un autre type de découverte pendant mon étude des petites comédies de mœurs. On y trouve parfois une femme professionnelle qui gagne honnêtement sa vie par ses talents. Il ne s'agit pas de femmes écrivains, peut-être parce que les dramaturges hésitaient à

présenter des personnages autobiographiques, mais il y a quelques musiciennes. Dans *L'Intrigue des concerts* de M^{me} de Saintonge, nous trouvons deux cantatrices professionnelles. M^{lle} Des Coulisses gagne sans doute assez pour survivre, mais elle comprend la nécessité de contracter un mariage avec un homme riche. Puisqu'elle ne travaille pas pour l'Opéra, la recherche d'un travail stable se limite aux amateurs aisés qui organisent des concerts dans leur maison ; si elle reçoit ainsi beaucoup moins de visibilité, elle est au moins à l'abri des poursuites des jeunes aristocrates qui cherchent une maîtresse parmi les cantatrices et danseuses, et donc elle garde sa vertu. L'autre cantatrice, malgré le prénom suggestif de Catin, est la bonne amie de l'organisateur des concerts, mais pas sa maîtresse. Comme Des Coulisses, elle vit indépendamment, comptant sur ses talents et sans doute sur un réseau de musiciens locaux.

- 12 Je ne parlerai qu'en passant d'un autre scénario, présent surtout dans des comédies non destinées à la représentation publique : la jeune fille ou la jeune femme qui désire s'émanciper. Les contraintes sociales qui pèsent sur elle peuvent prendre une variété de formes : obligation de rester à la maison et de s'occuper de la famille, désir de choisir un mode de vie à sa guise, désir de se marier vite ou de rester célibataire, désir d'épouser un homme que sa famille désapprouve, désir d'avoir accès à une vie de plaisirs, désir d'avoir plus de temps pour la lecture, etc. Les dramaturges, pragmatiques et réalistes, comprennent parfaitement que les femmes disposent de peu de liberté et que les normes de la société, si injustes soient-elles, ne vont pas changer. Les jeunes filles ou femmes qui transgressent les normes sont punies, celles qui expriment leurs désirs sont bientôt frustrées, et celles qui réussissent à atteindre un but légitime doivent leur bonheur aux efforts d'amis masculins. Mais ce qui me fascine surtout, c'est que ces voix de mécontentement, qui ne sont pas toujours déraisonnables, peuvent être ouvertement exprimées dans une pièce de théâtre et que les dramaturges semblent avoir un certain degré de pitié pour elles.
- 13 J'ai parlé jusqu'ici de la présentation des personnages féminins. Qu'en est-il des personnages masculins ? J'ai découvert dans les tragi-comédies de Françoise Pascal un type de protagoniste insolite : le héros passif. Il s'agit d'un jeune homme modeste, timide, respectueux, très moral, très dévoué à sa bien-aimée, mais courageux quand il le

faut. C'est dans *Endymion* que la passivité atteint son comble, car le personnage titre s'est épris d'une déesse, et son dévouement contient des aspects sentimental et religieux à la fois. Puisque, ce qui est tout à fait exceptionnel dans les adaptations de la mythologie gréco-romaine, Diane, la divinité suprême, est la seule que les personnages de la pièce révèrent, le sacrifice humain que le protagoniste accepte au dénouement correspond à l'acte des martyrs chrétiens – thème de prédilection chez les femmes dramaturges de cette génération.

Même un héros militaire peut se caractériser par sa passivité et sa résignation, comme le protagoniste masculin de *Laodamie* (Gélon). Ce qui est particulièrement remarquable, c'est que ces hommes ignorent la notion de gloire, fondamentale pour les héros de la période classique. Il leur manque non seulement l'ambition (soit de régner, soit d'occuper un poste important à la cour), mais aussi le sentiment que leur réputation doit compter autant que leur estime de soi.

- 14 Cette démolition de l'héroïsme fait partie d'un état d'âme, religieux et social autant qu'esthétique, qui domine la deuxième moitié du ^{xvii}^e siècle, mais j'ai l'impression que les femmes dramaturges vont parfois plus loin que leurs homologues masculins, surtout dans la répudiation de l'idéal romain. Plusieurs tragédies dévalorisent des personnages bien connus, traditionnellement considérés comme parangons de cet idéal, dominé par un patriotisme farouche et une attitude stoïque poussée à l'extrême. M^{me} de Villedieu est la première à subvertir la présentation des grands noms avec sa première pièce, *Manlius*. Le chef éminent Torquatus – tellement obsédé des règles de la discipline militaire qu'il condamne son propre fils à mort pour une infraction technique, malgré le fait que celui-ci vient de remporter une victoire –, devient un scélérat qui trahit sa patrie et toutes les valeurs civiques et morales. La dramaturge ajoute une audace supplémentaire : contrairement à l'Histoire, le personnage méchant subit une conversion morale à la fin, recouvre sa raison et sa gloire, et épargne son fils. Un autre super-patriote, Lucius Junius Brutus, se trouve radicalement dévalorisé dans la tragédie que lui consacre Catherine Bernard. Brutus, comprenant que le Sénat romain exerce une forme de chantage contre lui en le forçant de condamner à mort un fils qui n'est pas vraiment coupable de trahison, décide que son pays, ingrat et peu soucieux de justice, ne mérite guère le sacrifice personnel qu'il lui coûte, et il sombre dans le désespoir.

- 15 M^{lle} Barbier commet une audace encore plus grande en discréditant le plus célèbre de tous les éminents Romains, Jules César. Dans sa tragédie *La Mort de César*, le personnage titre est surtout coupable de tyrannie dans le domaine sentimental, car il essaie de désunir deux couples d'amoureux, strictement pour accomplir ses desseins politiques (cette rivalité amoureuse a été inventée par la dramaturge). La conduite tyrannique de César s'étend également à la sphère politique : il avoue en privé qu'il a une ambition démesurée, qu'il méprise le peuple romain et qu'il veut s'accaparer le pouvoir absolu pour son grandissement personnel. Tout en craignant d'acquérir la réputation de tyran, il n'hésite pas à l'être.
- 16 Quant à la présentation de chefs tyranniques, les femmes dramaturges ne se démarquent pas de leurs homologues masculins, mais elles ont plus souvent tendance à leur faire confronter des femmes énergiques qui ont de bons principes. Ces femmes éloquentes, dont les efforts ne réussissent pas toujours à effectuer une conversion, présentent la voix féminine comme porteuse de bonté morale et civique. Et il est peut-être significatif que dans plusieurs cas le tyran s'éprend précisément de la femme qui ose le blâmer en face.

- 17 Pour conclure, je sais bien que j'ai présenté ici une liste, plutôt qu'un argument. Je sais aussi qu'il ne faut pas ériger en généralités les perspectives et aperçus dont j'ai parlé, car non seulement mon corpus est très petit, mais la plupart des remarques ne s'appliquent qu'à deux ou trois pièces. Ma véritable conclusion est personnelle. J'ai pu, depuis plus de quarante ans, jouir d'une aventure intellectuelle enrichissante ; j'ai fait la connaissance de plusieurs douzaines de collègues brillantes qui m'ont encouragé et dont les recherches m'ont énormément appris, et j'ai eu l'occasion d'apprécier les contributions d'un grand nombre d'écrivaines marginalisées qui méritent qu'on les tire de l'oubli.

NOTES

1 Nous tenons à exprimer ici notre vive gratitude à l'égard de Zach Byrne, qui a autorisé la publication de ce texte, rédigé en octobre 2023 et resté inédit, en tant que neveu et ayant droit de Perry Gethner (1947-†2023).

Toutes les notes sont des éditrices.

2 Marie-Catherine Desjardins, dite M^{me} de Villedieu (1640?-1683).

3 Les volumes dont il est question sont : *The lunatic lover : and other plays by French women playwrights of the seventeenth and eighteenth centuries*, Portsmouth, Heinemann Press, 1994 ; Françoise Pascal, Marie-Catherine Desjardins, Antoinette Deshoulières, and Catherine Durand, *Challenges to traditional authority : plays by French women authors 1650-1700*, éd. et trad. Perry Gethner, « Medieval and Renaissance texts and studies », 477, Tempe, Arizona center for medieval and Renaissance studies / « The other voice in early modern Europe : the Toronto series », 36, Toronto, Iter academic press, 2015 ; le troisième volume de traduction n'a pas pu paraître.

4 Louise-Geneviève de Saintonge (1650-1718).

5 Madeleine-Angélique de Gomez, née Poisson (1684-1770).

6 Anne-Marie Du Bocage ((1710-1802).

7 Marie-Anne Barbier (1664-1745?).

AUTHOR

Perry Gethner

Université d'État de l'Oklahoma (États-Unis)

IDREF : <https://www.idref.fr/028553438>

I. Le matrimoine théâtral : des archives aux ressources numériques

Autrices de théâtre du xvi^e au xviii^e siècle : disponibilité en ligne et visibilité

Philippe Gambette

DOI : 10.35562/pfl.834

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

Recenser les pièces de théâtre de femmes du xvi^e au xviii^e siècle
Théâtre de femmes 16-18, un site web de bibliothèque numérique
Rendre visibles et accessibles les informations sur les autrices de théâtre de
l'Ancien Régime

TEXT

- 1 « Où sont les femmes dans la culture ? Toujours pas là », déplorait en 2016 la SACD, Société des auteurs et compositeurs dramatiques, en publiant la cinquième édition de sa brochure relative à l'égalité entre les femmes et les hommes dans le spectacle vivant et l'audiovisuel. Le pourcentage de femmes parmi les auteurs de pièces représentées en France recensées de 2012 à 2017 atteignait 21 % selon l'étude pilotée par Muriel Couton et réalisée par Stéphanie Herr¹.
- 2 Les projets de recherche VisiAutrices, puis Cité des dames, créatrices dans la cité, ont permis de préciser ce constat statistique à propos des dramaturges, par des collectes de données en partenariat avec l'association Le deuxième texte². Un échantillon de 54 listes de textes préparés pour les oraux du baccalauréat entre 2015 et 2017 montrait un total de 7 % d'autrices parmi l'ensemble des 1 144 extraits de textes et seulement 3 % (en fait, uniquement des extraits de deux pièces de Yasmina Réza, *Art* et *Le Dieu du carnage*) pour l'objet d'étude « Le texte théâtral et sa représentation, du xvi^e siècle à nos jours³ ». Parmi 871 extraits de textes proposés aux épreuves anticipées de français du baccalauréat dans divers centres d'examen de 2002 à 2018, où 8,2 % des textes étaient écrits par des autrices⁴, on constate que pour

l'objet d'étude relatif au théâtre, seuls trois textes sur 115, soit 2,6 %, étaient dus à des femmes (deux extraits d'Art de Yasmina Réza, en 2008 et 2017 et un extrait de *L'Éden cinéma* de Marguerite Duras, en 2013).

- 3 Des statistiques portant sur plusieurs bibliothèques numériques de théâtre montraient en 2018 que le matrimoine théâtral en était largement absent, avec moins de 3 % de pièces écrites par des femmes : 5 sur 892 pour theatreg gratuit.com, 24 sur 1 022 pour theatre-classique.fr et 20 sur 745 pour libretheatre.fr⁵. Aucune dramaturge n'apparaissait simultanément sur les trois sites ; pour la période du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle, on pouvait y trouver des pièces de Marie-Anne Barbier, Catherine Bernard, Anne-Hyacinthe de Colleville, Olympe de Gouges, Antoinette Des Houlières, Catherine Durand, Élisabeth Guibert, Germaine de Staël et Marie-Catherine de Villedieu. Les pourcentages sont à peine supérieurs dans la collection Folio théâtre, où de 1993 à 2022, seules 5,6 % de pièces écrites par des femmes (6 par Nathalie Sarraute, 5 par Marguerite Duras, 1 par George Sand) ont été repérées⁶.
- 4 L'association Le deuxième texte a donc choisi de mettre en avant ce manque de visibilité du matrimoine théâtral français en 2021-2022, lors de la deuxième édition de son concours #JeLaLis. Ce concours consiste à choisir une autrice dans le domaine public, la lire, et en parler dans ses réseaux de la façon la plus inventive possible. En cette année de célébration du quatre-centième anniversaire de Molière, la thématique #Théâtrices2022 a été proposée en partenariat avec le blog [Théâtrices](http://Theatrices.com), animé par Méлина Kéloufi, qui a publié à cette occasion un entretien avec Aurore Évain⁷. L'association avait ciblé le 11 mars 2022, 350 ans jour pour jour après la création de la pièce *Les Femmes savantes*, pour mettre à disposition une liste de plus de 200 pièces de théâtre écrites par des femmes, avec pour chacune un lien vers une version numérique⁸. Le jury du prix #JeLaLis avait alors attribué deux premiers prix à des projets relatifs au thème #Théâtrices2022 pour la catégorie des projets individuels et institutionnels, l'un à la compagnie La Subversive d'Aurore Évain pour avoir fait vivre sur les planches une adaptation des *Contes des fées* de Marie-Catherine d'Aulnoy⁹, l'autre aux Archives nationales pour le projet *(Re)découvrir Julie Molé, actrice et théâtre du début du 19^e siècle* présenté par Maïwenn Bourdic¹⁰.

- 5 Cette démarche associative de mise en lumière du patrimoine théâtral méritait d'être prolongée pour compléter la liste des pièces disponibles en ligne écrites par des femmes du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle, en s'appuyant sur les travaux de recherche déjà menés pour lister ces pièces et les donner à lire. C'est ce que propose cette contribution, en montrant tout d'abord quelles ressources numériques, éventuellement issues de projets de recherche, peuvent être mobilisées pour recenser ces pièces, et donner un accès centralisé à des versions numérisées en mode texte ou image. La question de la visibilité en ligne des contenus relatifs à leurs autrices sera ensuite évoquée, avec une proposition fondée sur les principes de la science ouverte pour fournir une ressource pérenne et améliorabile à long terme.

Recenser les pièces de théâtre de femmes du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle

- 6 Afin d'obtenir une liste de pièces aussi exhaustive que possible, nous croisons trois types de sources : des collections volumineuses de livres scannés, des bibliothèques de pièces de théâtre au format numérique, ou des bases de données bibliographiques sur le théâtre. Pour la première, il s'agira donc de repérer et extraire les pièces de théâtre ; pour toutes, il faudra extraire les œuvres écrites par des femmes.
- 7 L'intérêt de la première démarche est de cibler des grands volumes de textes numérisés, comme [Google Books](#) ou [Gallica](#). Gallica propose à la fois des exports de listes de résultats d'une requête et de riches métadonnées provenant du catalogue de la Bibliothèque nationale de France, qui intègrent notamment le genre des auteurs et autrices. Ceci permet une approche consistant à cibler les pièces de théâtre par une requête de type « "en un acte" », « "en deux actes" », etc., avant de filtrer automatiquement les résultats obtenus par genre pour ne garder que les autrices. Google Books ne permettant pas de déterminer facilement le genre de l'auteur ou autrice, une requête possible pour trouver des pièces de femmes de l'Ancien Régime consiste à combiner « intitle : "en un acte" » avec « inauthor : "Madame" ». Ceci permet de profiter d'une couverture de Google Books parfois plus large que celle de Gallica, par exemple pour les

ouvrages non publiés en France. Google Books permet aussi, dans le cas où un ouvrage dans le domaine public n'est disponible que par extraits, de demander une mise à disposition en intégralité¹¹. C'est la démarche qui a été effectuée par exemple pour rendre disponible une version numérisée de l'exemplaire de la bibliothèque municipale de Lyon de la pièce *Les Bouquets de noce ou les Deux Bouquetières* de Marie-Geneviève-Charlotte Thiroux d'Arconville. Notons que cette démarche a été effectuée alors que la pièce était disponible depuis 2009 sur Gallica. L'intérêt est à la fois d'avoir accès à la version numérique d'une autre édition de la pièce et de profiter de la performance des algorithmes de reconnaissance optique de caractères de Google pour obtenir un texte de meilleure qualité que celui fourni dans Gallica.

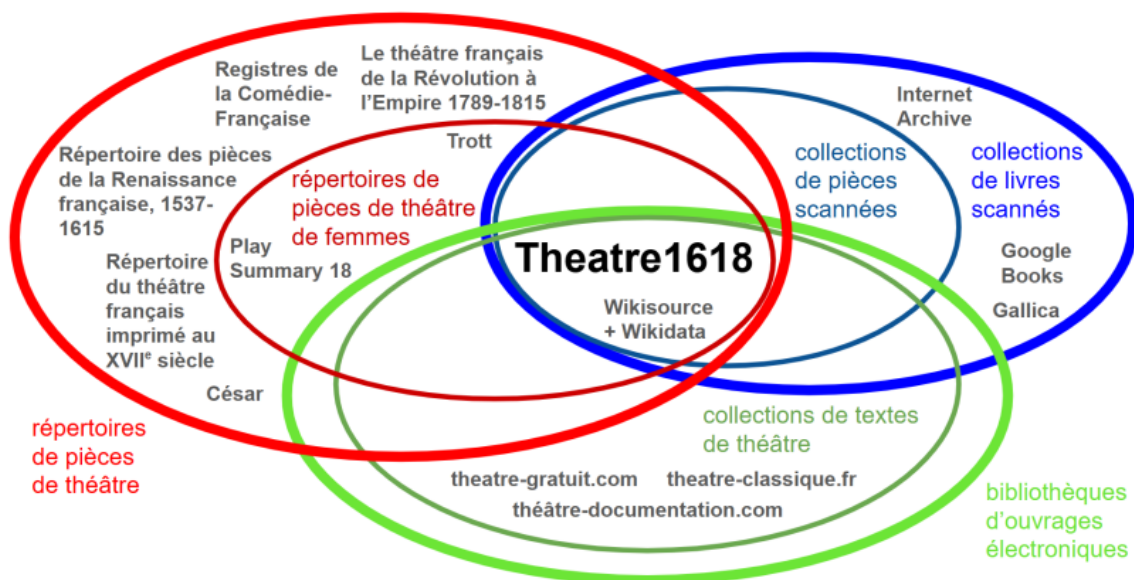
- 8 Explorer des bibliothèques numériques d'ouvrages en mode texte permet aussi de trouver des pièces de théâtre écrites par des femmes sous l'Ancien Régime : aucune n'avait été repérée dans le projet Gutenberg ou la Bibliothèque électronique du Québec en 2023, au moment de la préparation de la base de données¹², mais le site web de l'Association orléanaise Guillaume-Budé met à disposition le texte intégral de plusieurs pièces de Marie-Anne Barbier¹³. Le site web du projet ANR Melponum (2024-2027) dirigé par Nina Hugo, a fourni le texte de quatre pièces de Marguerite de Navarre. La bibliothèque numérique collaborative Wikisource propose aussi l'accès au texte intégral de certaines pièces de théâtre écrites par des femmes dans la période qui nous intéresse. Quant au site Hyperpièces qui liste les comédies, tragi-comédies et tragédies recensées par Céline Fournial en annexe de sa thèse de doctorat¹⁴, il fournit un lien vers deux pièces écrites par des femmes sur cette période d'un siècle : *Tobie* de Catherine Des Roches et *Cinnatus et Camma* de Dorothée de Croÿ, dont un manuscrit non autographe inédit, numérisé par la Bibliothèque nationale de France, fait l'objet d'une relecture en cours sur Wikisource.
- 9 La bibliothèque collaborative francophone associée à Wikipédia peut fournir des opportunités intéressantes pour compléter le corpus de pièces disponibles en mode texte. L'association Le deuxième texte, qui organise régulièrement des ateliers de relecture d'Écrits de femmes dans le domaine public, a ainsi contribué à la mise en ligne sur cette plateforme de l'édition de 1873 de la *Comédie (deux filles)*,

deux mariées, la vieille, le vieillard et les quatre hommes) de Marguerite de Navarre, de l'édition de 1745 de *La Mort de César* de Marie-Anne Barbier, de l'édition de 1749 des *Amazones* d'Anne-Marie Du Bocage ou encore de deux pièces d'Olympe de Gouges : *Le Couvent ou les Vœux forcés* (1792) et *Mirabeau aux Champs-Élysées* (1791), relue en janvier 2024.

- 10 Il est aussi possible d'utiliser cette plateforme numérique collaborative dans le cadre de projets pédagogiques comme l'a fait Suzanne Duval à l'université Gustave Eiffel dans le cadre d'un cours de deuxième année de licence de lettres avec l'édition de 1745 de *Tomyris* de Marie-Anne Barbier en 2019-2020 et l'édition de 1657 de *L'Endymion* de Françoise Pascal en 2020-2021¹⁵. Ces projets permettent en effet aux étudiantes et étudiants d'acquérir des savoirs et compétences tant informatiques que littéraires tout en contribuant à la création de corpus utiles à la recherche¹⁶. Des ateliers de transcription ou relecture collaborative de textes peuvent aussi être organisés en lien avec des colloques, comme cela a été le cas lors du 13th annual (virtual) Schoenberg symposium on manuscript studies in the digital age, à l'université de Pennsylvanie en novembre 2020, pour transcrire *Le Pèlerinage de damoiselle Sapience*. Ou bien, pour prendre un exemple de pièce de théâtre écrite par une femme à la Renaissance, mentionnons l'atelier organisé le 16 novembre 2023 à la bibliothèque Denis-Diderot de Lyon dans le cadre du colloque festival *Théâtre de femmes du xvi^e au xviii^e siècle : archive, édition, dramaturgie*, qui a permis d'établir sur Wikisource le texte de la pièce la *Comédie des innocents* de Marguerite de Navarre d'après l'édition publiée par Jean de Tournes à Lyon en 1547¹⁷.
- 11 Enfin divers répertoires de pièces de théâtre, ou même de pièces de théâtre écrites par des femmes, ont été utilisés pour compléter la base de données. La *base CESAR*¹⁸ n'a pas pu être exploitée de façon automatisée et systématique à ce stade, mais la page *Table des femmes auteurs, entrepreneurs et salonnières* créée par David Trott¹⁹ a constitué une source importante pour le xviii^e siècle, tout comme le site du projet de recherche *Play Summary 18* de Carol Sherman, Perry Gethner, Althea Arguelles-Ling²⁰ ou encore le site *Le théâtre français de la Révolution à l'Empire de 1789-1815*²¹. Pour le xvii^e siècle, c'est le *Répertoire du théâtre français imprimé (1600-1699)* d'Alain Riffaud²² qui a été bien utile, et pour le xvi^e siècle, le

Répertoire des pièces de la Renaissance française, 1537-1615 par André G. Bourassa²³. Ces bases de données ont été utilisées soit de façon manuelle en les parcourant en intégralité pour y repérer les pièces écrites par des femmes, soit de façon semi-automatique, éventuellement en nettoyant ou corrigeant certaines données. Je remercie par exemple Marianne Charrier-Vozel de m'avoir transmis des éléments très précis relatifs à l'attribution de certaines traductions de pièces de théâtre à Marie-Jeanne Riccoboni ou à son amie Thérèse Biancolelli.

Fig. 1. Récapitulatif des sources utilisées pour établir la base de données du site *Théâtre de femmes 16-18*.



Source/crédit : Philippe Gambette.

- 12 Cette approche fondée sur les données disponibles en ligne a toutefois des limites. Elle ne permet pas de repérer des pièces récemment identifiées ou rééditées. Le recours à l'expertise la plus récente des spécialistes est alors indispensable pour compléter la base construite à partir de sources numériques, comme l'a illustré le colloque-festival *Théâtre de femmes du XVI^e au XVIII^e siècles : archive, édition, dramaturgie*²⁴, où ont été citées plusieurs pièces non encore référencées, qui ont alors été ajoutées à la base de données. Il s'agit par exemple d'œuvres de jeunesse de Germaine de Staël publiées en 2021 chez Honoré Champion²⁵, de plusieurs pièces d'Olympe de

Gouges, ou encore des *Proverbes dramatiques* de Françoise d'Aubigné, marquise de Maintenon, publiés en 2014 chez Classiques Garnier²⁶.

Théâtre de femmes 16-18, un site web de bibliothèque numérique

- 13 La présentation de l'ensemble de la collection des pièces s'inspire de la disposition en mosaïque des résultats de Gallica, en affichant les pages de titre des pièces et en ajoutant sous celles-ci une référence bibliographique décrivant l'œuvre : autrice, titre et année de première publication ou de création. Il est alors possible de trier ou de filtrer l'ensemble des pièces affichées en fonction de ces métadonnées et de plusieurs autres, qui figurent aussi dans la référence bibliographique fournie : présence d'un lien vers une version numérisée de la pièce, voire vers une version en mode texte, source de ces numérisations, genre théâtral, lien(s) vers une édition commerciale de la pièce, représentation à la Comédie-Française. Ce dernier paramètre a été ajouté en se fondant sur des données transmises par Agathe Sanjuan, lorsqu'elle était conservatrice-archiviste de la Comédie-Française, pour identifier les pièces concernées, et en ajoutant un lien vers la page de chacune dans la base de données des Registres de la Comédie-Française²⁷.

Fig. 2. Capture d'écran du site Théâtre de femmes 16-18 avec un filtre pour n'afficher que les pièces jouées à la Comédie-Française.

[illegible]

Source/crédit : Théâtre de femmes 16-18. Développement web et collecte de données : Philippe Gambette.

- 14 Il a été choisi de se limiter à une seule version de la pièce²⁸, en ne faisant pas figurer les informations bibliographiques relatives à l'édition choisie : celles-ci peuvent être retrouvées directement sur le site web qui fournit une version numérique de cette édition. Nous évitons ainsi de nous interroger sur d'épineuses questions relatives au choix et au format de métadonnées²⁹, et nous montrons dans la section suivante que la base de données Wikidata nous permet de renvoyer vers d'autres sites web ou bases de données pour accéder à des métadonnées sur les pièces recensées et leurs autrices.
- 15 À l'heure actuelle, le site web recense plus de 400 pièces, dont plus de 250 avec une version numérisée en mode image et plus de 70 avec accès au texte intégral³⁰.

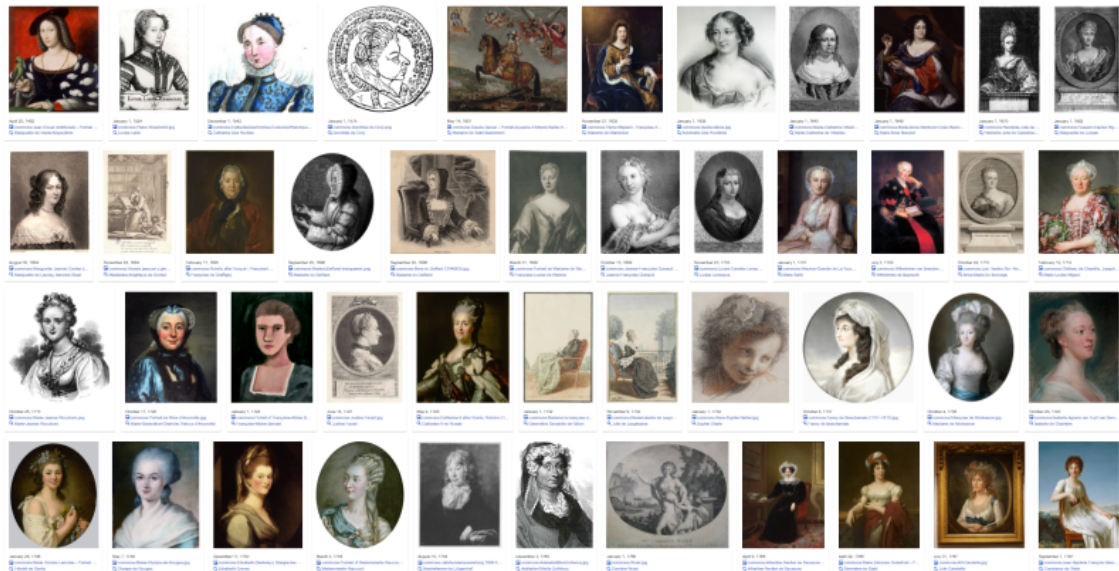
Rendre visibles et accessibles les informations sur les autrices de théâtre de l'Ancien Régime

- 16 Le site Théâtre de femmes 16-18 est mis à disposition sous la licence logicielle libre MIT, permettant à d'autres personnes de réutiliser son code voire de l'améliorer, dans un dépôt de code informatique sur le site GitHub.com, à l'adresse <http://github.com/citedesdames/theatre1618>. Au-delà de la pérennité de la mise à disposition du code, cette solution a aussi été choisie afin d'héberger le site sur GitHub Pages à l'adresse <https://citedesdames.github.io/theatre1618>, en utilisant des technologies web basiques (langages HTML, CSS et Javascript Vanilla³¹) ne nécessitant pas d'administrer une base de données. Les données sur les pièces étant gérées dans un document tableur partagé et chargées en intégralité lors de la connexion au site, cela limite les besoins financiers, les besoins de maintenance et les risques de sécurité, favorisant ainsi la pérennité du site web, en comparaison avec d'autres projets en humanités numériques portant sur le théâtre³².
- 17 Afin de faciliter leur réutilisation, les données ont aussi été publiées sur le site Recherche.data.gouv.fr à l'adresse <https://doi.org/10.57745/Q5N5C7>. Un identifiant Wikidata a été utilisé pour chaque pièce de la base de données sur laquelle on disposait de suffisamment d'informations (392 pièces sur 416), en particulier sur l'autrice ou traductrice, elle aussi associée à un identifiant dans la base de données collaborative Wikidata. Ces identifiants permettent de faire le lien avec d'autres sources d'information comme le catalogue général de la Bibliothèque nationale de France, ou celui du Système universitaire de documentation (SUDOC), ou encore les bases de données d'autorité VIAF et ISNI, pour les autrices. Pour les œuvres et leurs éditions, il est possible de profiter des ressources du web sémantique : des liens sont faits avec les fiches du catalogue de la BnF, mais aussi avec d'éventuelles versions numériques des textes mises à disposition sur Gallica, Google Books ou Wikisource.
- 18 Pour récupérer l'identifiant Wikidata de chaque autrice, l'outil WikidataMultiSearch³³ a été utilisé, en vérifiant sur les dates de

naissance et de mort qu'il s'agissait bien d'autrices du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle pour diminuer les risques d'erreurs d'homonymie. Des pages Wikidata ont alors été créées pour Jeanne Bisson de la Coudraye, Mademoiselle Dorcey, Jeanne-Louise Dorfeuille, Alida Catharina van Kinschot, Geneviève Savalette de Gléon, Maximilienne de Lütgendorf et Jeanne Laure Monicault, qui n'en avaient pas encore. Ce sont donc désormais 92 autrices qui ont leur identifiant Wikidata sur le site Théâtre de femmes 16-18 ³⁴, ce qui permet aussi d'enrichir le site en faisant figurer un lien vers leur notice dans le Dictionnaire des Femmes de l'ancienne France de la SIEFAR ³⁵, quand elles en ont une, ou vers le site Histoires d'autrices ³⁶ pour explorer leur présence dans divers jeux de données liés à l'édition ou à l'enseignement de la littérature en France.

- 19 En ce qui concerne les pièces, une dizaine d'entre elles avait déjà une page Wikidata d'œuvre, soit parce qu'une page Wikipédia avait été créée à leur sujet (*Manlius* et *Le Favori* de Marie-Catherine de Villegieu, *La Folle Enchère* de Madame Ulrich, *Brutus* de Catherine Bernard et *Les Amazones* d'Anne-Marie Du Bocage), soit parce qu'elles avaient fait l'objet d'une relecture pour mise à disposition dans la bibliothèque numérique Wikisource. Une page Wikidata d'œuvre a été créée pour les 383 autres pièces, ce qui facilitera à l'avenir l'ajout d'informations à propos de ces pièces, ou encore leur chargement dans Wikisource en vue d'une relecture collaborative pour mise à disposition du texte sur le web.
- 20 L'utilisation de Wikidata permet aussi d'interroger cette base de données à l'aide de requêtes permettant par exemple d'afficher une galerie de portraits des dramaturges du corpus (fig. 3), ou de leurs signatures, comme on peut le voir à l'adresse <https://w.wiki/89cZ>.

Fig. 3. Portraits d'autrices du corpus tirés de Wikimedia Commons, à partir de la requête Wikidata accessible à l'adresse <https://w.wiki/CSMg>.



Source/crédit : Wikidata.org.

- 21 La démarche de centralisation et de mise à disposition d'œuvres se poursuit désormais, à la fois au rythme des contributions de bénévoles à Wikidata, qui enrichissent peu à peu les informations disponibles, mais aussi à travers des numérisations spécifiques. Une recherche dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France des pièces dont on ne connaît pas de version numérique a conduit à lister un ensemble d'éditions qui pourraient conduire soit à une commande de numérisations à la BnF, soit à des numérisations de documents sur place. Une séance de photographie en janvier 2024 à la Bibliothèque nationale de France a permis de mettre à disposition dans Wikimedia Commons la dizaine de pages du *Divertissement pour le Roi exécuté devant leurs Majestés à Versailles, le samedi 19 mars 1746*, de Marguerite de Lussan, publié en 1746 chez Balard fils à Paris³⁷ et la tragédie *Thélamire*, jouée à la Comédie-Française, attribuée à Denise Lebrun³⁸. Des contributrices ou contributeurs de la communauté Wikisource procèdent par ailleurs aussi, occasionnellement, à des relectures des pièces de théâtre de femmes de l'Ancien Régime, comme l'édition de 1794 de la comédie

Le Commissionnaire de Julie Candelle, relue en décembre 2023 par Sapcal22, ou celle de 1764 de Cénie, de Françoise de Graffigny, relue en décembre 2024 par TlinaR. Ceci encourage à poursuivre la démarche de science ouverte mise en place pour cette collecte de pièces de théâtre, afin de continuer à susciter l'intérêt pour ce corpus qui reste à explorer.

- 22 Au-delà de cette mise à disposition de données, il reste nécessaire de prévoir une communication spécifique pour que le site *Théâtre de femmes 16-18* trouve effectivement sa cible. La communauté académique est visée par cet article, mais il sera utile d'informer également les enseignantes et enseignants de lettres ou de théâtre, les maisons d'édition qui publient des pièces de théâtre de l'Ancien Régime et les compagnies qui en jouent, de l'existence de ce répertoire numérique de pièces. Ce dernier pourrait alors aider à choisir lesquelles numériser, rendre disponibles en mode texte, étudier, éditer, enseigner ou encore mettre en scène, en fonction des contenus déjà disponibles à leur sujet.

NOTES

- 1 SACD, dossier « Où sont les femmes ? Toujours pas là ! », SACD. *Le Magazine*, n° 176, automne 2016, p. 6-9, [en ligne].
- 2 Ces données sont consultables sur le site web Histoires d'autrices. À la découverte des femmes de lettres étudiées, jouées, lues, primées ou publiées en France. La collecte a commencé en 2017 par l'association Le deuxième texte, créée cette même année, qui a pour objectif de redonner leur place aux femmes de lettres dans le canon littéraire enseigné en France. Elle s'est poursuivie en même temps que le développement d'une première version du site pendant les projets VisiAutrices. Visibilité des femmes de lettres dans l'enseignement du secondaire et du supérieur (2017-2019, financement CNRS-RnMSH) et Cité des dames. Créatrices dans la cité (2019-2023, financement I-Site Future de l'université Gustave Eiffel).
- 3 « Autrices étudiées en cours de français en première », blog Le deuxième texte, 28 janvier 2018, [en ligne].
- 4 Laura Borie, « Baccalauréat 2018 : un corpus entièrement féminin pour les littéraires », blog Le deuxième texte, 4 juillet 2018, [en ligne].

- 5 Kiliana Magniadas, « Les autrices au Festival d'Avignon », blog Le deuxième texte, 23 juillet 2018, [[en ligne](#)].
- 6 Philippe Gambette, « Collection Folio théâtre », site Histoires d'autrices, 2022, [[en ligne](#)].
- 7 Mélina Kéloufi, « Connaissance et reconnaissance », blog Théâtrices. Femmes de théâtre – Théâtre aux femmes, 7 juillet 2022, [[en ligne](#)].
- 8 « Les Femmes savantes ? Précieuses à plus d'un titre ! », blog Le deuxième texte, 11 mars 2022, [[en ligne](#)].
- 9 « Projets lauréats de la troisième édition du concours #JeLaLis », blog Le deuxième texte, 6 juillet 2022, [[en ligne](#)].
- 10 Maïwenn Bourdic, « Concours #Jelalis 2022 – Julie Molé, autrice de théâtre », Archives nationales, carnet de recherche, DOI [10.58079/qnx3](#).
- 11 « Comment libérer des écrits de femmes sur Google Books », blog Le deuxième texte, 26 janvier 2020, [[en ligne](#)].
- 12 Nous avons choisi de ne pas intégrer à la base de données l'ouvrage Louis Lacour (éditeur), Deux farces inédites attribuées à la reine Marguerite de Navarre, Paris, Auguste Aubry, 1856, [[en ligne](#)]. Les deux farces ont depuis été identifiées comme des traductions par Clément Marot de deux pièces d'Érasme, voir par exemple Véronique Zaercher-Keck, « Traduire pour éclaircir : Marot, Aneau et quelques colloques d'Érasme », dans Jean Dupèbe, Franco Giaccone, Emmanuel Naya et Anne-Pascale Pouey-Mounou (dir.), Esculape et Dionysos : mélanges en l'honneur de Jean Céard, Genève, Droz, 2008, p. 1112.
- 13 Quelques œuvres peu connues d'auteurs nés à Orléans, [[en ligne](#), consulté le 14 janvier 2026].
- 14 Céline Fournial, Imitation et création dans le « théâtre moderne » (1550-1650) : la question des cycles d'inspiration, thèse de doctorat en littérature sous la dir. de Georges Forestier, Sorbonne université, soutenue le 25 janvier 2019, p. 465-501.
- 15 « Wikisource : projets pédagogiques », [[en ligne](#)].
- 16 Philippe Gambette, Nadège Lechevrel et Caroline Trotot, « Valoriser des corpus littéraires numériques avec Wikisource : de la recherche à la pédagogie », dans Lionel Barbe et Marta Severo (dir.), Wikipédia, objet de médiation et de transmission des savoirs, Nanterre, Presses universitaires de Nanterre, 2022, [[en ligne](#)].

- 17 [En ligne] https://fr.wikisource.org/wiki/Marguerites_de_la_Marguerite_des_princesses/Comedie_des_innocents.
- 18 Voir Marc Douguet (dir.), *La base CESAR, bilan et perspectives*, n° 9 de la *Revue d'historiographie du théâtre*, t. 4, 2024, [accès restreint en ligne].
- 19 [En ligne via le Way back Machine d'Internet Archive, consulté le 15 janvier 2025] https://web.archive.org/web/20231124213404/http://homes.c.hass.utoronto.ca/~trott/fem_aut.htm.
- 20 [En ligne via le Way back Machine d'Internet Archive, consulté le 15 janvier 2025] <https://web.archive.org/web/20220513122818/http://playsummmary18.org>.
- 21 [En ligne] <https://theatre1789-1815.e-monsite.com>.
- 22 [En ligne] <https://repertoiretheatreimprime.othone.com>.
- 23 [En ligne] <https://www.theatrales.uqam.ca/soufflebaroque.html>.
- 24 Organisé par Isabelle Garnier, Edwige Keller-Rahbé, Justine Mangeant, Isabelle Moreau, Michèle Rosellini et Emily Lombardero, Lyon, 15 au 17 novembre 2023.
- 25 Germaine de Staël, *Œuvres dramatiques (Œuvres complètes de Madame de Staël, série II, t. IV)*, éd. Aline Hodroge, Jean-Pierre Perchellet, Blandine Poirier et Martine de Rougement, 2 vol., Paris, Champion, « Tournant des Lumières », 2021.
- 26 Madame de Maintenon [Françoise d'Aubignié, marquise de Maintenon], *Proverbes dramatiques*, éd. Perry Gethner et Theresa Varney Kennedy, Paris, Classiques Garnier, « Seventeenth-century library », 2014.
- 27 Cette mise à disposition de données a été effectuée dans le cadre du programme de recherche RCF, *Registres de la Comédie-Française*, [en ligne, consulté le 14 janvier 2026].
- 28 L'édition présente sur Gallica et apparaissant en premier dans la liste des résultats, classés par pertinence décroissante, d'une recherche du titre dans le catalogue de la BnF, a été ajoutée par défaut comme numérisation de la pièce en mode image. En cas d'absence de numérisation d'une édition publiée du vivant de l'autrice, des recherches ont été faites sur d'autres sites, en commençant par Google Books, et en privilégiant alors la dernière édition publiée du vivant de l'autrice. En cas d'absence d'édition en ligne, une numérisation du manuscrit a été privilégiée. En ce qui concerne le texte de la pièce, nous privilégions le texte provenant de projets de recherche, à

celui provenant de Wikisource où l'on peut facilement corriger le texte montré en vis-à-vis de la page numérisée, à celui provenant d'autres sites web. Dans tous les cas, nous nous limitons à des liens vers des pages web en libre accès.

29 Luisa Giari Sich, « Chapitre 5. La création d'une base de données théâtrales », dans Étienne Cavalié, Frédéric Clavert, Olivier Legendre et Dana Martin (dir.), *Expérimenter les humanités numériques. Des outils individuels aux projets collectifs*, Presses de l'université de Montréal, « Parcours numériques », 2017, DOI [10.4000/books.pum.11109](https://doi.org/10.4000/books.pum.11109).

30 Parmi les 74 pièces accessibles en texte intégral sur le site en juillet 2025, 25 faisaient partie des 55 éditées chez Classiques Garnier sous la direction d'Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn.

31 L'expression « Javascript Vanilla » signifie que le code a été développé avec le langage Javascript sans utiliser de bibliothèques. Ces bibliothèques, codes développés par d'autres personnes, permettent de gagner du temps de développement, ou de mieux structurer des codes complexes, mais peuvent alourdir les temps de chargement ou de calcul et compliquer les évolutions futures du code, en raison de changements de version ou du temps d'apprentissage nécessaire pour les maîtriser.

32 Marine Roussillon, Christophe Schuwey, « Introduction. Bases de données et histoire des spectacles : le temps d'un bilan ? », *Revue d'historiographie du théâtre*, n° 5 : *Écrire l'histoire des spectacles avec des bases de données*, t. 1, janvier 2020, [en ligne].

33 [En ligne] <https://philippegambette.github.io/wikidataMultiSearch>.

34 3 du xvi^e siècle, 9 du xvii^e, 80 du xviii^e.

35 [En ligne] <https://siefar.org/personnages/>.

36 [En ligne] <https://citedesdames.github.io/histoires-autrices/>.

37 La pièce est désormais disponible aussi en mode texte sur la plateforme Wikisource : [en ligne] https://fr.wikisource.org/wiki/Divertissement_pour_le_Roi.

38 [Denise Lebrun], *Thélamire. Tragédie*, Paris, Le Breton, 1739, 64 p.
[En ligne] <https://fr.wikisource.org/wiki/Thélamire>.

ABSTRACTS

Français

Le croisement de bases de données en ligne, issues de bibliothèques, de travaux de recherche, de structures associatives ou d'initiatives personnelles, permet à la fois de recenser les pièces de théâtre écrites par des femmes du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle, d'en récupérer des versions numériques et de collecter des informations relatives à la visibilité de leurs autrices. Nous présenterons la méthodologie qui a été suivie pour créer le site web [Théâtre de femmes 16-18](#) et la base de données associée, dans le cadre du projet de recherche [Cité des dames, créatrices dans la cité](#). En s'appuyant notamment sur de précédents travaux comme ceux de David Trott, du projet de recherche [Play Summary 18](#) de Carol Sherman, Perry Gethner, Althea Arguelles-Ling ou encore du [Répertoire du théâtre français imprimé \(1600-1699\)](#) d'Alain Riffaud, le site web recense plus de 400 pièces, dont plus de 250 avec une version numérisée en mode image et plus de 70 avec accès au texte intégral.

En présentant les divers sites web qui fournissent des numérisations de pièces, nous verrons de quelle manière la disponibilité en ligne de ces pièces progresse, avec parfois l'utilisation de plateformes numériques collaboratives pour l'établissement du texte. Ces constats incitent, dans l'objectif d'une meilleure accessibilité des œuvres, à adopter les bonnes pratiques de la science ouverte pour établir et mettre à disposition les données et les textes. Nous montrerons en particulier comment l'utilisation comme base pivot de la base de données collaborative [Wikidata](#) permet d'enrichir les informations mises à disposition sur le site, à propos des pièces et de leurs autrices.

English

The cross-referencing of databases made available online by libraries, research projects, associations or resulting from personal initiatives makes it possible to identify plays written by women from the 16th to the 18th century, to retrieve digital versions and to gather information on the visibility of their authors. We will present the methodology used to create the [Théâtre de femmes 16-18](#) website and associated database, as part of the [Cité des dames, créatrices dans la cité](#) research project. Drawing on previous work by David Trott, the [Play Summary 18](#) research project by Carol Sherman, Perry Gethner and Althea Arguelles-Ling, and Alain Riffaud's [Répertoire du théâtre français imprimé \(1600-1699\)](#), the website lists over 400 plays, including more than 250 with digitized image versions and over 70 with full-text access.

By studying the sources of the digitized plays, we will see how their online availability is progressing, sometimes with the help of collaborative digital platforms to establish the text. With the aim of making the works more accessible, these findings prompt us to adopt the best practices of open

science to establish and make available data and texts. In particular, we will show how the use of the [Wikidata](#) collaborative database as a pivot database can help to enrich the information made available on the site, about the plays and their authors.

INDEX

Mots-clés

base de données, bibliothèque numérique, indexation, science ouverte, Wikidata

Keywords

database, theatre, digital library, indexation, open science, Wikidata

AUTHOR

Philippe Gambette

Université Gustave Eiffel – LIGM UMR 8049

IDREF : <https://www.idref.fr/151101248>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-7062-0262>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/philippe-gambette>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000358613566>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/17110162>

Absentes ou invisibles ? Les femmes dramaturges dans le programme « Registres de la Comédie-Française » (XVII^e-XVIII^e siècles)

Sara Harvey and Tiphaine Karsenti

DOI : 10.35562/pfl.966

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

Situer les femmes autrices dans les registres

La parenthèse tragique

Amazones et *Cénie* – deux types de succès au féminin

Le cas d'un succès fulgurant : *Les Amazones*

Cénie : succès du siècle au féminin

TEXT

- 1 Cette réflexion trouve son origine dans un mouvement d'auto-critique. Le programme Registres de la Comédie-Française (RCF), initié en 2008 sous l'impulsion de Jeffrey Ravel, a entrepris de numériser, puis de transformer en bases de données une partie des archives conservées dans la bibliothèque-musée de cette institution patrimoniale – les registres des recettes et des dépenses, ceux des feux, ainsi que les feuilles d'assemblée. Depuis ses débuts, l'équipe internationale du projet a cru et voulu résister aux logiques de l'histoire monumentale, en rendant accessible au monde entier la multitude des informations contenues dans ces registres, en concevant des outils qui permettent de les interroger et de les comparer, en faisant apparaître la richesse et l'étendue du répertoire, au-delà de ses auteurs canoniques, en redonnant de la visibilité à une immense partie de la programmation laissée dans les marges de l'histoire. Pour autant, un point, au moins, est resté aveugle, impensé et non travaillé : la présence des autrices. Car leur nom apparaît bien dans la liste de ce que nous avons nommé « les auteurs » au sein de notre base de données : 18 autrices sont présentes dans le répertoire

de métadonnées que nous avons dû créer pour pallier l'absence des noms d'auteurs et d'autrices sur les registres eux-mêmes. Mais, symptôme sans doute d'un moment inconscient de l'importance des biais genrés à la fois dans la construction historiographique et dans l'élaboration d'une base de données, nous n'avons pas pensé à introduire la métadonnée « genre » dans la base, si bien qu'il était impossible de faire une recherche qui isole les autrices ou leurs œuvres dans les outils explorant nos jeux de données¹.

- 2 L'étude que nous présentons ici s'inscrit donc au croisement de deux courants critiques : le renouveau historiographique qui a attiré l'attention sur le théâtre écrit par des femmes² et le tournant des études sur les humanités numériques, qui a mis en évidence la dimension idéologique de la computation numérique³.
- 3 Les autrices sont, de fait, rares dans l'histoire de la Comédie-Française aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles : les 18 noms évoqués doivent être comparés aux 294 noms d'auteurs qui figurent dans nos bases de données.

Graphique 1. Comparaison du nombre d'hommes et de femmes dramaturges (en vert) entre 1680 et 1793.



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

- 4 Mais cette invisibilité relative est renforcée par le modèle mathématique qui préside à la transformation des archives en données. Comme le rappelle Yves Citton :

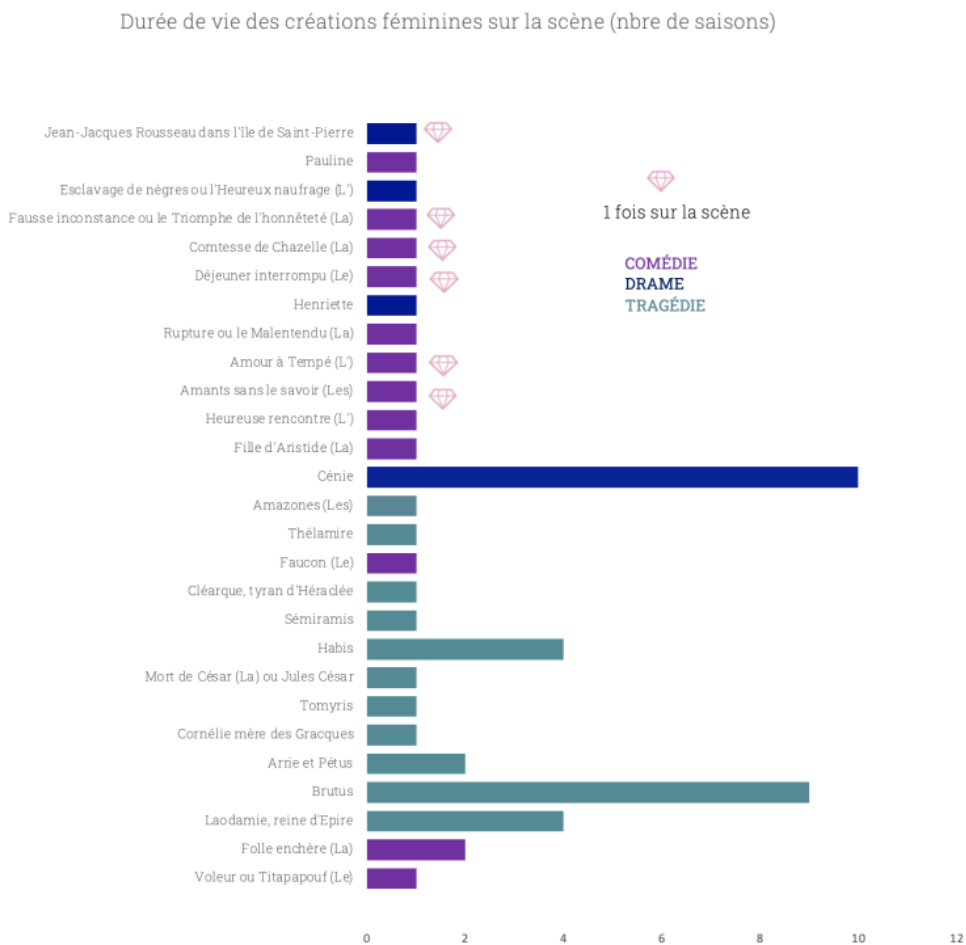
[...] la *computation* est [...] un traitement automatique, basé sur des circuits électriques de calcul, qui sélectionne, trie, divise, classe, compare, recalcule, recompose, recombine des données entrées dans un appareil de computation (un ordinateur ou, en anglais, un *computer*)⁴.

Outre le fait que, dans le processus de sélection et de tri nécessaire à la transmutation du réel enserré dans les archives en « donnée⁵ », on distingue des informations jugées pertinentes, d'autres informations jugées non pertinentes, le principe même du calcul, du classement et de la comparaison impose une logique qui érige la quantité en valeur. Or à ce jeu, les femmes sont toujours perdantes... ou presque. C'est précisément l'enjeu de cette étude que d'explorer des modes d'interrogation et de lecture des outils et des bases du programme qui révèlent le travail des autrices, leur réception et leurs trajectoires au sein de la Comédie-Française.

- 5 En tentant de nouvelles combinaisons, plus nuancées et plus ciblées, en faisant varier les échelles et les types de requêtes, en éclairant ces données à la lumière de corpus complémentaires – la critique dans la presse, les assemblées –, nous avons tenté de rendre visible et lisible ce qu'une première approche des données à l'aide de nos outils ne permet pas de faire apparaître. Si ces recherches confirment en partie ce que les spécialistes ont déjà montré⁶, que la scène du Français est peu accueillante, voire hostile aux femmes de lettres au XVIII^e siècle, elles font aussi apparaître que les autrices, malgré les obstacles nombreux auxquels elles devaient faire face, ont en fait souvent su remporter des succès exceptionnels, dont il importait de mesurer, concrètement, les dimensions.

Situer les femmes autrices dans les registres

Graphique 2. Durée de vie des créations féminines sur la scène entre 1680 et 1793 par ordre décroissant et par saison.



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

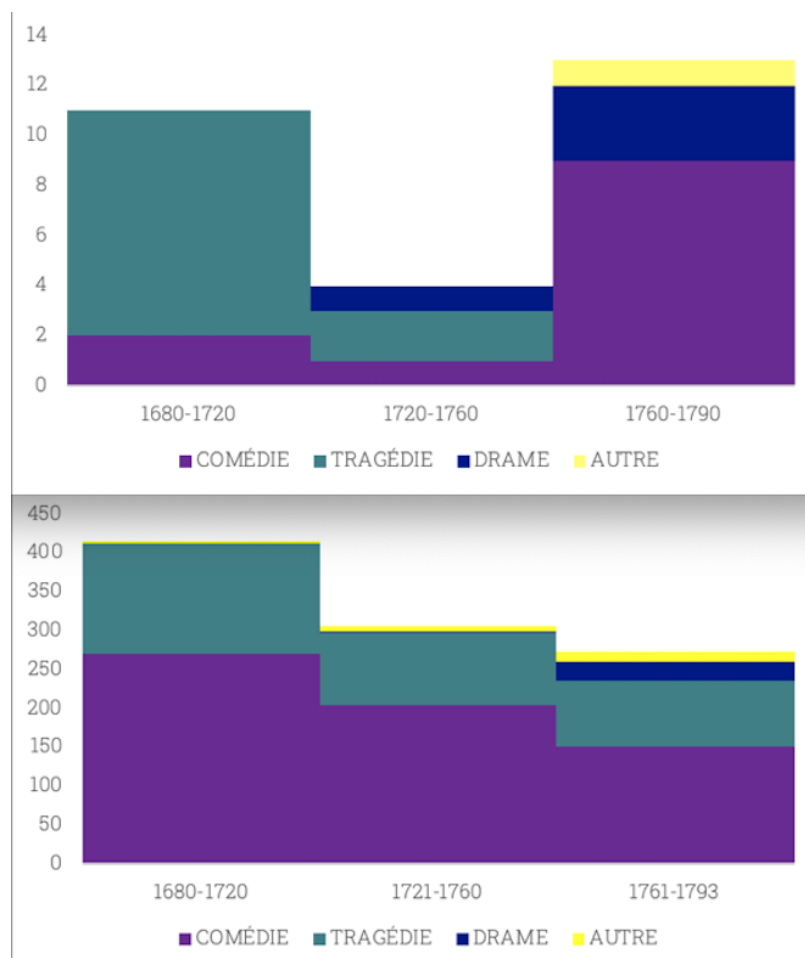
6 Un coup de projecteur sur la production féminine, programmée à la Comédie-Française entre 1680 et 1793, fait apparaître un panorama singulier où se dessinent des tendances qui invitent à suivre des parcours d'enquête. Sur l'ensemble de la période 1680-1793, on compte vingt-sept productions féminines dont l'immense majorité est programmée au cours d'une seule saison, voire une seule fois. Cénie, créée le 25 juin 1750, se distingue nettement non seulement par la durée de sa programmation, mais aussi par l'ensemble des données chiffrées qui lui sont associées. Elle marque une rupture :

après ce succès, aucune pièce écrite par une femme ne sera programmée au-delà de sa saison de création, alors que ce fut le cas de plusieurs pièces composées par des autrices avant 1750.

- 7 La visualisation suggère par ailleurs une division du répertoire en trois périodes. Cinq autrices y sont représentées, dont trois se distinguent par l'étalement de leur présence dans la programmation de l'institution : Catherine Bernard, Marie-Anne Barbier et Madeleine-Angélique de Gomez. Cette longévité s'explique par le fait qu'elles ont toutes trois composé au moins deux pièces, dont une, et parfois deux, ont été programmées sur plusieurs saisons ; ces trois autrices se distinguent également des deux autres dramaturges féminines présentes sur cette première période par le fait qu'elles se sont illustrées dans la production tragique, alors que Longchamp et Ulrich ont fait représenter chacune des comédies en un acte, jouées en seconde partie de soirée et servant de support aux grandes pièces. Une deuxième période est marquée par des vides de plusieurs années, au cours desquels aucune femme n'est programmée : Anne-Marie Du Bocage et Françoise de Graffigny, dont les productions se succèdent à un an d'intervalle, respectivement en juillet 1749 et juin 1750, surgissent donc après dix ans d'absence de femmes et sont suivies d'une vingtaine d'années sans nouvelles dramaturges féminines sur la scène du Théâtre-Français, la seule production féminine étant La Fille d'Aristide, seconde pièce de Françoise de Graffigny, créée en 1758 et jouée 4 fois seulement avant la fermeture annuelle du théâtre et jamais reprise à la Comédie-Française. La présence de ces deux femmes au mitan du siècle est également significative du point de vue générique : Anne-Marie Du Bocage⁷ signe la fin des productions tragiques écrites par des femmes, avec Les Amazones, alors que la pièce de Françoise de Graffigny, Cénie, est associée, aux côtés de celles de quelques hommes, à une forme dramatique nouvelle, le drame. La troisième et dernière période s'échelonne des années 1770 aux années 1790. Elle est marquée par une augmentation du nombre des autrices au sein du répertoire, augmentation qui s'accompagne cependant d'une diminution nette de la durée de leur présence dans la programmation. Sur ce dernier ensemble, seule Françoise-Cécile Falconnet fait jouer plus de deux pièces, dont l'une est en collaboration avec Madame Rozet, et plus de 40 % des comédies sont des pièces brèves jouées en seconde partie

de soirée. C'est le cas de celles de Françoise-Cécile Falconnet, mais aussi de celles de Madame Delorme⁸, de Marie-Émilie de Montanclos et de la comtesse de Claret de Fleurieu. 50 % des pièces de cette période sont jouées une seule fois, les autres 50 % sont représentées moins de 10 fois. La pièce la plus jouée et la plus représentative est celle de Françoise Raucourt, unique comédienne-poète parmi les autrices de la Comédie-Française au XVIII^e siècle.

Graphiques 3 et 4. Comparaison répertoire féminin – répertoire général à partir du critère générique.



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Anna Sollazzo (graph. 3) et Sara Harvey (graph. 4).

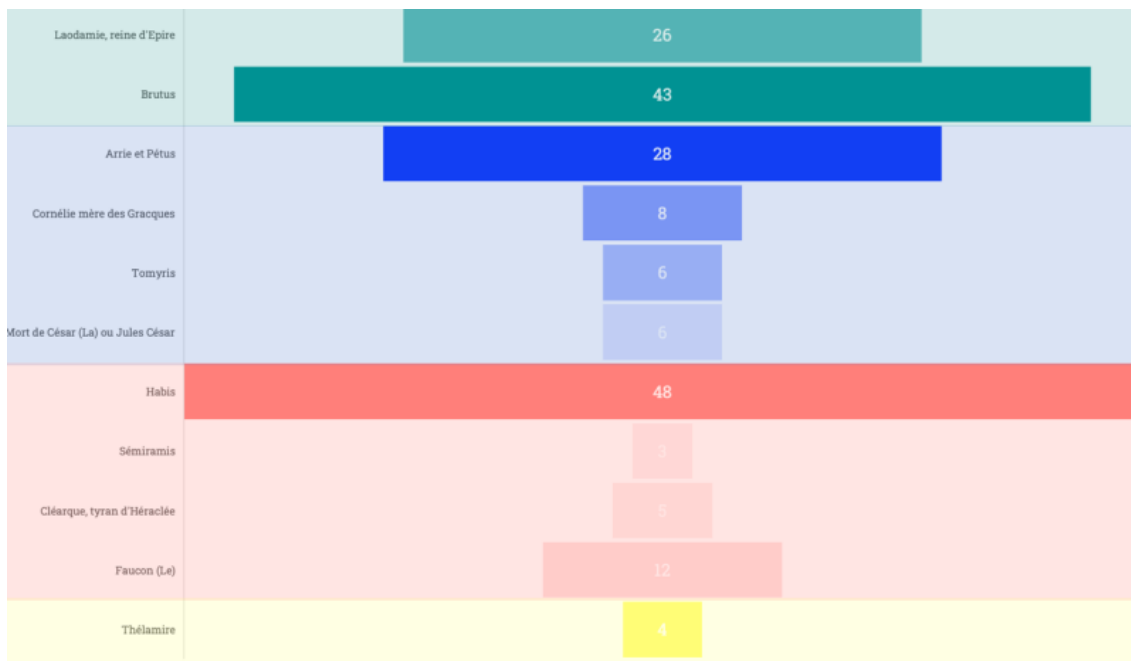
8 Les graphiques 3 et 4 confirment la dynamique spécifique du répertoire féminin à la Comédie-Française. À l'exception de l'apparition du drame et des formes comiques alternatives, les productions féminines suivent une tendance opposée à celle du

répertoire général. Celui-ci est à la fois marqué par une réduction progressive du genre comique (comédies en 5 actes, 3 actes et 1 acte) et par une stabilité relative de la tragédie sur l'ensemble de la période. Les trois périodes identifiées par la visualisation précédente apparaissent ici plus clairement : les autrices tragiques se concentrent toutes avant 1750 ; Anne-Marie Du Bocage et Françoise de Graffigny marquent un tournant net au milieu du siècle ; la seconde moitié du XVIII^e siècle est essentiellement comique et dramatique et, surtout, elle voit se succéder des créations sans lendemain. La réflexion que nous proposons dans le cadre de cet article va se concentrer sur la programmation des œuvres d'autrices au cours des deux premières périodes.

La parenthèse tragique

- 9 Qu'est-ce qui explique la disparition des tragédies de femmes dans la programmation de la Comédie-Française au cours du XVIII^e siècle, alors que, comme le montrent les graphiques 3 et 4, les tragédies couvrent environ 30 % du répertoire sur toute la période ? Pour examiner cette question, nous nous demanderons en particulier ce que les comparaisons entre les trajectoires des autrices tragiques et celles d'auteurs comparables peuvent nous apprendre.

Graphique 5. Nombre de représentations pour les créations d'autrices à la Comédie-Française (1680-1730).

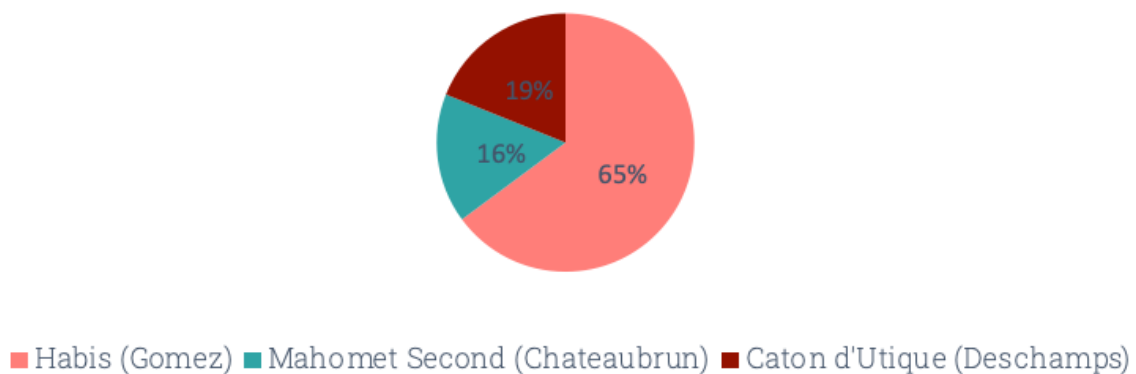


Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

- 10 Les trois autrices tragiques qui ont marqué l'histoire de la Comédie-Française dans ses premières décennies ont rencontré un succès notable avec au moins une de leurs pièces (graphique 5) : Catherine Bernard avec *Brutus* (représentée 43 fois entre 1690 et 1700) ; Marie-Anne Barbier avec *Arrie et Petus* (28 fois entre 1702 et 1712). Mais c'est Madeleine-Angélique de Gomez qui remporte la palme, avec *Habis*, créé dans la saison 1714-1715 : cette tragédie est représentée 48 fois. Elle est reprise en dehors de sa période de création, comme *Arrie et Petus*. Après avoir été jouée 31 fois entre 1714 et 1717, la tragédie est reprise lors de 17 soirées dans les saisons 1732-1733 et 1734-1735. Trois ans plus tard, en 1717, au moment de la création de *Cléarque, tyran d'Héraclée*, *Le Nouveau Mercure*, qui publie pourtant peu de critiques de spectacles à cette période, témoigne du souvenir de la première tragédie de Gomez, dont il parle comme d'un « succès » qui « ne fut pas équivoque »⁹. Pour mieux mesurer le caractère exceptionnel de ce succès, il vaut la peine de le situer dans son contexte.

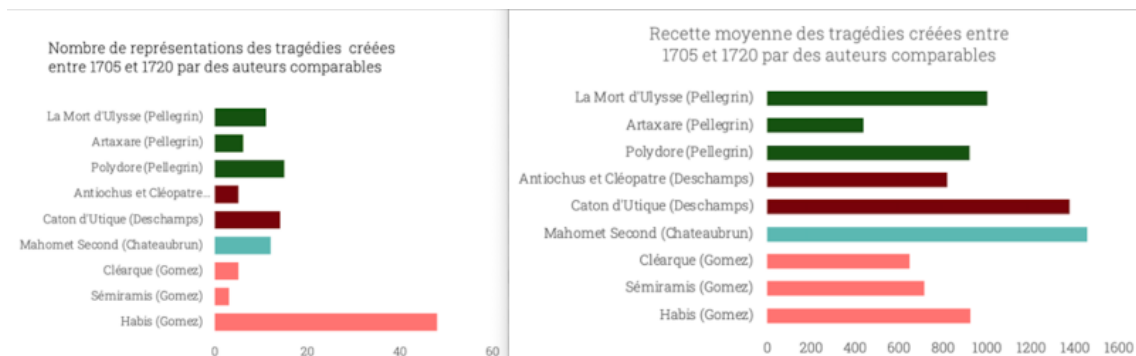
Graphique 6. Coup de projecteur sur *Habis*.

Trois créations tragiques
de la saison 1714-1715
Nb de représentations au 18^e siècle



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

- 11 Si on se concentre sur les créations de la saison 1714-1715 (graphique 6), on constate qu'*Habis* est la nouvelle tragédie qui connaît le plus grand succès, au regard du nombre de représentations. Dans la même saison, on trouve deux autres tragédies : *Mahomet Second* de Chateaubrun, qui ne connaît que 12 représentations, et *Caton d'Utique* de Deschamps, qui est jouée seulement 14 fois. Si on élargit le spectre temporel et qu'on compare le succès d'*Habis* avec celui d'autres créations, proposées par des auteurs dans les saisons des années 1705 à 1720, on constate que la tragédie de Madeleine-Angélique de Gomez rencontre bien, avec ses 48 représentations, une réussite notable. Sur le plan du nombre de représentations, donc, comme le montre le graphique 7, Gomez l'emporte de très loin sur ses concurrents. Sur le plan des recettes moyennes rapportées par sa pièce, en revanche, on constate qu'elle est seulement dans la moyenne haute, surtout si on la compare à *Pellegrin* qui, comme elle, fait jouer plusieurs pièces dans cette période.

Graphique 7. Coup de projecteur sur *Habis*.

Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

- 12 Pourtant, la carrière de Madeleine-Angélique de Gomez à la Comédie-Française ne dure pas : elle ne présente plus de nouvelle pièce après 1717, et ses deux dernières tragédies, représentées respectivement 3 et 5 fois, sont de relatifs échecs. On peut se demander pourquoi sa quatrième tragédie, publiée dans ses *Œuvres mêlées* en 1724¹⁰, n'a pas été jouée : peut-être les comédiens du Français ont-ils jugé que les faibles recettes de ses dernières créations ne justifiaient pas qu'on lui donne une nouvelle chance. Cet argument semble expliquer d'autres cas de refus par la troupe¹¹, mais jamais – à notre connaissance – face à des dramaturges ayant remporté un succès aussi important qu'*Habis*. Nous proposons d'explorer les données du programme et des ensembles documentaires complémentaires pour évaluer dans quelle mesure le sexe de cette autrice a pu constituer un facteur complémentaire et expliquer en partie sa trajectoire dans la programmation de la Comédie-Française.
- 13 Rappelons d'abord que Madeleine-Angélique de Gomez n'est pas un cas isolé. On ne peut qu'être frappé par le parallélisme entre sa fortune à la Comédie-Française et celle de sa consœur, Catherine Bernard, qui fut la première femme à représenter une tragédie au Français et qui connut deux succès remarquables et reconnus avec *Laodamie* (jouée 26 fois sur quatre saisons d'affilée entre 1689 et 1692) et *Brutus* (maintenu à l'affiche pendant neuf saisons d'affilée, avec 43 représentations entre 1690 et 1700). Comme Gomez, Catherine Bernard présente aux Comédiens une dernière tragédie qui ne sera jamais jouée : le 4 juillet 1693 – les feuilles d'assemblée en

portent la trace¹², la troupe s'assemble pour « la lecture de la tragédie de Scilla de mademoiselle Bernard ». Comme *Marsidie, reine des Cimbres* de Gomez, *Scilla* ne sera pas reçu par les Comédiens, et aucune trace du texte n'a été conservée. Catherine Bernard cessera ensuite d'écrire pour le théâtre, comme Gomez.

- 14 Si l'on compare maintenant la trajectoire de ces deux autrices à celle des deux auteurs qui ont créé des tragédies dans la même saison qu'*Habis*, François-Michel-Chrétien Deschamps et Jean-Baptiste Vivien de Chateaubrun, on constate à l'inverse une dissymétrie frappante. Ces deux auteurs, oubliés eux aussi, sont comparables à Madeleine-Angélique de Gomez dans la mesure où ils ont créé chacun quatre pièces à la Comédie-Française – Gomez en a créé trois.
- 15 Pourtant, la fortune éditoriale de leurs pièces révèle, si on y est attentive, que les pièces sans succès de ces dramaturges masculins ont davantage bénéficié du système de reconnaissance médiatique que la tragédie de Gomez. Les trois pièces sont publiées d'abord séparément, à deux reprises chacune : une première fois à Paris, chez Pierre Ribou, dans la saison de leur création (1714-1715)¹³ ; puis une seconde fois à l'étranger, aux Pays-Bas ou en Angleterre, en langue étrangère (*Habis* en néerlandais en 1718¹⁴ ; *Caton d'Utique* en anglais en 1716¹⁵), ou en français (J.-B. V. de Chateaubrun, *Mahomet second*, Utrecht, Étienne Neaulme, 1734). Les trois tragédies sont ensuite reprises dans un recueil collectif, mais ces recueils ne sont pas de même nature. La pièce de Madeleine-Angélique de Gomez est publiée dans un recueil d'œuvres mêlées de l'autrice elle-même, paru chez Saugrain en 1724¹⁶, ce qui constitue en soi une reconnaissance importante et confirme la valeur reconnue à l'œuvre de l'autrice dans son ensemble. Deschamps et Chateaubrun, quant à eux, ne voient pas leur théâtre publié dans son intégralité. Pourtant, leurs deux pièces sont sélectionnées pour figurer dans une anthologie du *Théâtre français*, qui se présente comme un « recueil des meilleures pièces de Théâtre », dont le tome XI, où elles sont toutes deux réunies, paraît en 1737¹⁷. Si cette publication dans un recueil à visée commerciale ne signale pas la même reconnaissance sur le plan littéraire que celle dont bénéficie Gomez avec son recueil d'œuvres mêlées, elle montre que ses pièces ne sont pas perçues comme profitables par le compilateur de ce volume de 1737, symptôme d'une

valorisation sociale inférieure à celle de ses pairs. Cet écart est d'autant plus surprenant que *Habis* est la seule des trois tragédies à être encore jouée à cette période, puisqu'elle est reprise pour une quinzaine de représentations dans les saisons 1732-1733 et 1734-1735. Chateaubrun, quant à lui, sera reçu à l'Académie française en 1755¹⁸.

- 16 À ces trajectoires divergentes, qui ne sont pas proportionnelles au succès des pièces des dramaturges sur les planches du Français, s'ajoute un élément relevant de l'histoire culturelle, qui renforce l'hypothèse d'une discrimination négative à l'égard des autrices : l'auctorialité fréquemment contestée des autrices, et systématiquement pour les autrices tragiques. Ce motif récurrent est bien connu. L'« auctorialité fantôme » de Catherine Bernard, dont Fontenelle aurait contribué à écrire les œuvres, a fait l'objet d'un récent numéro de la revue *Fontenelle*¹⁹, dirigé par Claudine Poulouin, après les travaux antérieurs de Nina Ekstein²⁰ ; Marie-Anne Barbier, elle, aurait bénéficié des conseils de l'abbé Pellegrin, et Madeleine-Angélique de Gomez s'est défendue dans la préface d'*Habis* contre ceux qui prétendaient qu'elle n'en était pas l'autrice : « On ne peut [...] me ravir le mérite que j'ai d'avoir fait cette Pièce, seule, & sans aucun secours²¹[...]. »
- 17 Ces légendes historiographiques, sans aucun fondement autre que les propos de ceux qui les ont forgées, ont parfois la vie très longue, et elles témoignent, comme on l'a déjà souvent montré, du peu de crédibilité qu'on accordait alors au talent des autrices. L'abbé Joseph de La Porte²² le formule d'ailleurs clairement dans le périodique qu'il rédige entre 1758 et 1761, *L'Observateur littéraire*. En 1760, il dénonce « le langage de la prévention, qui voudrait réduire tout le mérite des femmes au seul talent de plaire, & leur ôter toute aptitude pour les ouvrages d'esprit²³ ». Il se livre alors à un démontage en règle de l'hypothèse selon laquelle Marie-Anne Barbier aurait servi de prête-nom à l'abbé Pellegrin, mais conclut néanmoins avec nuance : « Je n'aurois donc pas de peine à croire que Mademoiselle Barbier fût véritablement Auteur de cinq Pièces, qui forment aujourd'hui ce qu'on appelle son Théâtre ; mais elles auront été dirigées par les conseils de l'Abbé Pellegrin²⁴ ».
- 18 Ce mécanisme systématique, désormais bien identifié par les spécialistes, qui vise à discréditer les autrices en niant leur capacité à

obtenir le succès sans l'aide des hommes, est l'un des indices supplémentaires qui permet de penser que la réception du théâtre des hommes et des femmes à la Comédie-Française n'était pas entièrement égalitaire.

- 19 Par ailleurs, il semble que l'insuccès des femmes leur soit comptabilisé bien plus durement et certainement que l'insuccès des hommes. Revenons sur la carrière de l'abbé Pellegrin, qui aurait contribué, au moins par ses conseils, à la production théâtrale de Marie-Anne Barbier. Il est l'auteur de onze pièces créées à la Comédie-Française entre 1705 et 1737, malgré les échecs de certaines de ses créations. Parmi elles, on trouve en effet cinq tragédies, dont aucune n'est jouée plus de 16 fois. Deux d'entre elles, en revanche, sont jouées moins de 10 fois²⁵, ce qui n'empêche pas qu'on le programme encore. Sans doute son statut de critique dramatique explique-t-il en partie ce traitement de faveur. Cet exemple témoigne du fait que les hommes bénéficient de positions de pouvoir au sein du champ théâtral qui sont peu accessibles aux femmes. Ces positions leur permettent en outre de peser sur la réputation des autrices. Non seulement Gomez, dont le coup d'essai avait rencontré un succès phénoménal, supérieur à celui de la moindre pièce écrite par Pellegrin, ne connaît pas la même carrière à la Comédie-Française, mais elle laisse aussi, dans l'historiographie théâtrale du XVIII^e siècle, l'image d'une autrice sans talent, qui se transmet d'écrit d'homme en écrit d'homme. À propos de *Semiramis*, le marquis d'Argenson écrit ainsi :

La poésie en est coulante, mais il y a peu de beautés de détail, et nulle force ; l'on voit bien que c'est l'ouvrage d'une femme, beaucoup d'intrigue et de roman, peu de peinture, nuls caractères, rien de saillant. Elle n'a eu aucun succès²⁶.

Et en 1775, Clément et Delaporte écrivent dans leurs *Anecdotes dramatiques* :

Sa plume, propre à peindre des passions délicates, étoit peut-être un peu trop foible pour tracer le caractère des Héros, & inspirer la terreur²⁷.

Ces remarques sur le théâtre de Gomez font écho à celles que l'on peut lire dans *L'Observateur littéraire*, rédigé par le même Joseph de La Porte, à propos de Marie-Anne Barbier :

Ce Théâtre, Monsieur, n'a rien de remarquable, rien qui le distingue particulièrement. [...] A force de vouloir rendre ses Héroïnes grandes & généreuses, les Héros, même les plus connus, deviennent tremblans & timides. Elle ne montre par-tout que de grandes femmes & de petits hommes, des géantes & des pigmées²⁸.

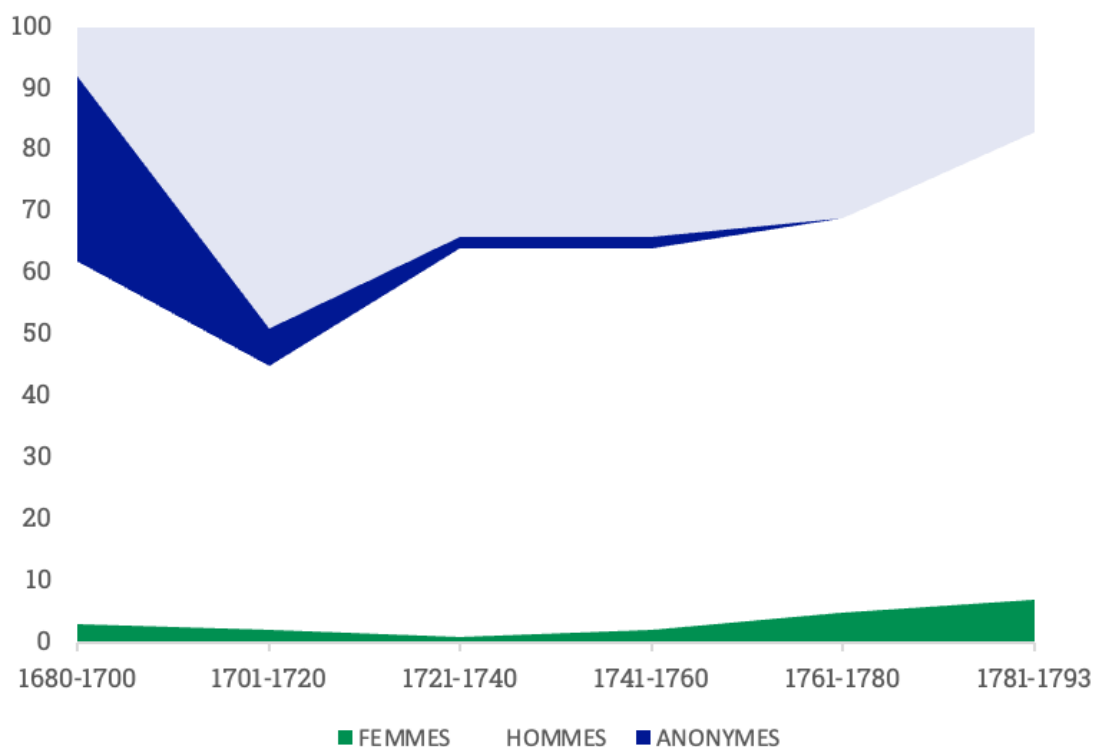
À la lumière de ces écrits qui associent l'écriture féminine à une forme de délicatesse et de naturel impropre à peindre les caractères forts, grands, héroïques qu'appelle la tragédie, qui reprochent également aux autrices de peindre les femmes en grand et les hommes en petit, il apparaît que, malgré le succès qu'elles ont pu rencontrer auprès du public, les femmes ont fait les frais d'un discours dépréciatif quand elles se sont attaquées au genre tragique, de la part d'hommes en position de force dans le champ médiatique.

- 20 Après la reprise d'*Habis* dans les années 1730, on ne rencontre plus qu'une tragédie attribuée à une femme, *Les Amazones* d'Anne-Marie Du Bocage dans la saison 1749-1750... à moins qu'il y en ait encore une autre. Dans notre base, *Thélamire*, une tragédie créée le 6 juillet 1739 et retirée au bout de 4 représentations, est attribuée à Denise Lebrun. Ce cas, emblématique des attributions incertaines, reste mystérieux et insoluble, mais il mérite d'être évoqué rapidement pour ce qu'il révèle de la part obscure du répertoire.
- 21 Le procès-verbal de l'assemblée des comédiens du 12 juin 1739 évoque la réception d'une tragédie, *Thélamire*, sans précision de nom d'auteur. Après avoir été représentée, la pièce paraît sous forme imprimée²⁹, précédée d'une préface : le « je » qui s'y exprime affirme avoir interrompu les représentations de la pièce, et explique que des bruits « ont fait attribuer *Thélamire* à des personnes » qu'il ou elle ne souhaite pas compromettre. Il ou elle évoque également des ennemis, au théâtre et au parterre, qui ont répandu des « discours frivoles » et « sans fondement », qui forcent son « véritable auteur » à garder le secret de son identité. D'emblée, la tragédie semble avoir été attribuée au marquis de Thibouville, puisque Grimm

l'évoque en note, dans sa *Correspondance littéraire* en 1759, au moment de la représentation de *Namir*, une pièce de Thibouville³⁰.

- 22 C'est dans le tome I de l'*Abrégé du théâtre français* du chevalier de Mouhy, en 1780, qu'on voit apparaître pour la première fois la mention d'un nom d'autrice pour cette pièce : il l'attribue à Denise Lebrun et inaugure une tradition qui se poursuit ensuite, chez Soleinne³¹ et Lucas³² par exemple. Pourtant, dans le tome II du même *Abrégé du théâtre français*, qui contient un dictionnaire des auteurs, le même chevalier de Mouhy attribue la pièce à Thibouville³³. Cette notice est d'autant plus étonnante³⁴ que, outre la contradiction qu'on relève dans l'attribution de *Thélamire*, elle évoque *Namir* comme un succès alors que la pièce, qui n'a été jouée qu'une fois à la Comédie-Française, semble avoir été un véritable four³⁵.

Graphique 8. Place des pièces anonymes sur l'ensemble de la période.



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

- 23 Si l'enquête ne permet pas de savoir avec certitude³⁶ qui a écrit *Thélamire*, elle met en évidence le caractère aléatoire de la représentation des autrices dans le répertoire de la Comédie-

Française. Seule la notice du chevalier de Mouhy, dans l'un des volumes de son *Abrégé du théâtre français*, a conservé le nom de Denise Lebrun et introduit le doute sur l'attribution de l'auctorialité de *Thélamire*. Elle invite ainsi à s'interroger sur les noms qui se cachent dans la masse des anonymes qui ont fait représenter des pièces à la Comédie-Française. Comme le montre le graphique 8, ils et elles, représentés en bleu profond, sont particulièrement nombreux et nombreuses entre 1680 et 1720, puis encore jusqu'en 1760. Si le nombre d'autrices semble s'accroître sur la fin de la période, c'est peut-être aussi parce que plusieurs d'entre elles ne sont pas identifiées dans les périodes antérieures. Quelle proportion de femmes cache cette importante part des anonymes ?

- 24 Nous allons maintenant passer à la seconde partie de notre enquête en proposant quelques pistes de lecture autour des deux succès qui viennent rompre ponctuellement la longue absence des femmes autrices au sein du répertoire de la Comédie-Française.

Amazones et Cénie – deux types de succès au féminin

- 25 Il faut attendre dix ans presque jour pour jour – vingt ans si on exclut *Thélamire* – avant de revoir le nom d'une femme dans le répertoire de la Comédie-Française³⁷. Les deux autrices qui viennent rompre momentanément cette longue absence, Anne-Marie Du Bocage et Françoise de Graffigny, ont des profils comparables. Elles sont toutes deux femmes de lettres, d'origine noble et provinciale ; elles ont déjà acquis grâce à leurs œuvres littéraires une réputation au sein de la sociabilité mondaine parisienne ; leurs deux pièces sont aujourd'hui unanimement considérées comme des productions mettant en perspective des enjeux féminins, voire féministes. En effet, alors que la pièce *Les Amazones* revendique une égalité sociale entre les femmes et questionne la manière dont elles usent du pouvoir, *Cénie* oppose le mariage comme institution au mariage d'amour. Du Bocage et Graffigny figurent aussi parmi les dramaturges féminines les mieux référencées par les historiens et historiennes du théâtre : elles sont éditées par Perry Gethner, Aurore Évain et Henriette Goldwyn³⁸ et sont également mentionnées dans *Femmes et Littérature*³⁹, un ouvrage dirigé par Martine Reid, en plus de figurer en bonne place

sur le site de ressources BnF essentiels⁴⁰. Une lecture de près des données et des ensembles documentaires du programme RCF permet d'enrichir notre connaissance de la situation de ces deux femmes au sein du répertoire féminin de la Comédie-Française. Si les deux dramaturges apparaissent après une longue période d'absence d'autrices sur la scène parisienne, l'annonce de leur pièce fait grand bruit et contraste avec le mystère qui entoure la création de *Thélamire*. La légitimité des deux femmes de lettres sert de motif publicitaire pour annoncer la production des *Amazones* en juillet 1749 (« Les Comédiens François représentèrent le 24 Juillet pour la première fois la Tragédie des *Amazones*. Cette Pièce est de Mad. du Bocage, célèbre par son poème du Paradis Terrestre, imité de Milton⁴¹ ») et celle de *Cénie* en juin 1750 (« Le Jeudi 25 Juin, les mêmes Comédiens donnèrent la première représentation de *Cénie*, Pièce en cinq Actes & en prose, de Madame de G**, Auteur des *Lettres d'une Péruvienne*⁴² »). En insistant sur leur notoriété littéraire, le *Mercure de France* accorde à Graffigny et Du Bocage une autorité préalable propre à susciter l'intérêt et l'adhésion des spectateurs et spectatrices qui sont aussi les lecteurs et lectrices de la presse, la réputation agissant comme une promesse de qualité. Les données des registres paraissent attester le poids de la renommée des autrices et de la position qu'elles occupent au moment de la création de leurs œuvres, puisque les *Amazones* et *Cénie* obtiennent les faveurs du public et constituent deux types de succès de répertoire. Mais qu'entendons-nous ici par succès ? Quels en sont les critères ? Et que peut signifier ce terme au sein du répertoire de la Comédie-Française à cette période ?

Le cas d'un succès fulgurant : *Les Amazones*

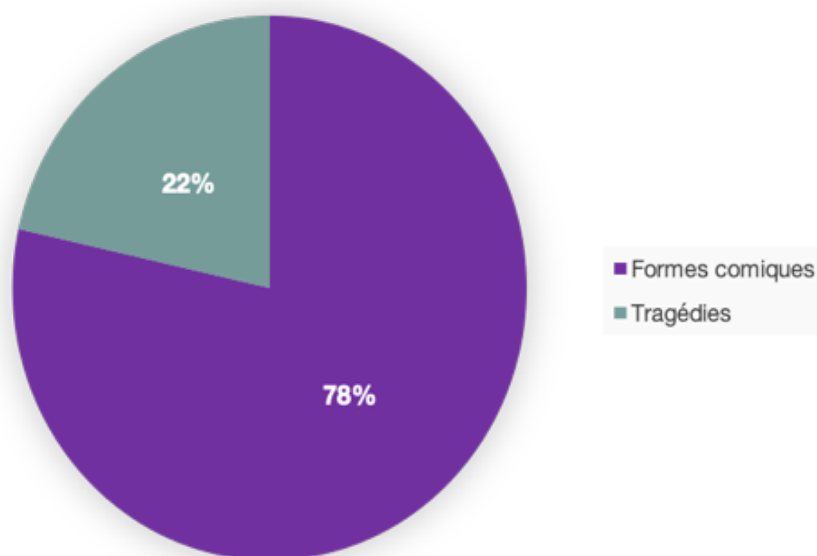
- 26 *Les Amazones* d'Anne-Marie Du Bocage illustre le cas d'un succès scénique phénoménal, mais éphémère. L'observation des archives et des données autour de cette création expose clairement que la troupe du Français n'a pas favorisé cette réussite. D'abord le registre des assemblées signale que la pièce sera programmée l'été et que la troupe n'entend pas s'engager financièrement pour la création de cette tragédie :

Aujourd'hui samedi 31 mai, la troupe s'est assemblée pour entendre la lecture d'une tragédie intitulée *Les Amazones*. La troupe l'a reçue pour être jouée l'été et il a été décidé que la troupe pour les dépenses des habits ne passerait que trois cents livres pour chaque habit des actrices qui joueront dans la pièce au nombre de six ; à ces conditions nous avons approuvé ⁴³.

- 27 Programmer une tragédie au milieu de l'été est symptomatique de la place et de la visibilité que l'on souhaite donner à la pièce, le public étant souvent en dehors de Paris pendant la période des chaleurs estivales. Au reste, la remarque sur les costumes – à notre connaissance unique dans les registres – témoigne du fait que l'approbation accordée à cette tragédie est précaire. Ces deux courtes remarques ne sont donc pas anecdotiques et paraissent prédéterminer le sort de la création de *Du Bocage*. Comme prévu, la tragédie a été créée à la fin du mois de juillet, période pendant laquelle la production de nouveautés ralentit drastiquement, et ceci d'autant plus que les tragédies sont des productions généralement plus coûteuses en temps et en frais (graphique 9).

Graphique 9. Programmation au cours de l'été par genre.

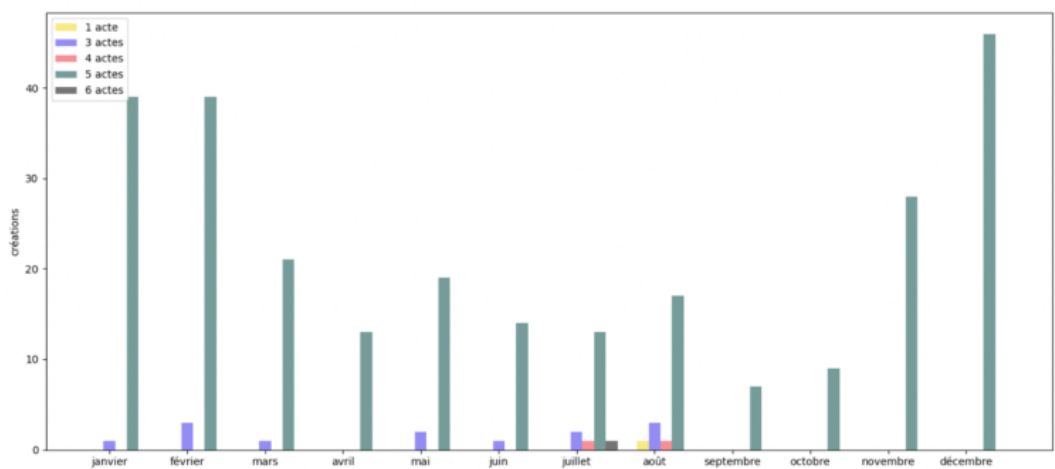
Créations de juillet - ensemble de la période



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

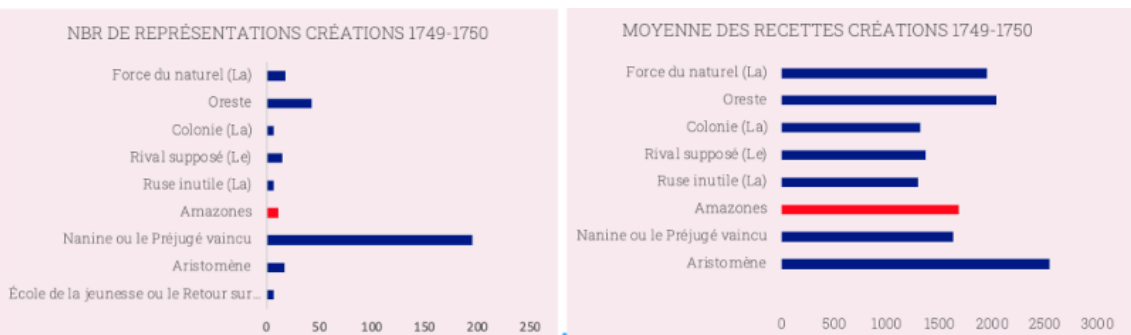
Environ 8 % des pièces sont créées à cette période de l'année, c'est-à-dire 80 pièces sur tout le siècle, et sur ce pourcentage, on compte seulement 17 tragédies, moins de 2 % des créations (le répertoire contient plus de 1 000 titres). Les tragédies sont plutôt attendues à la fin de l'automne, au début de l'hiver ou encore en début de saison après la pause pascalle (graphiques 10 et 11).

Graphique 10. Programmation de la tragédie sur l'ensemble de la période.



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

Graphique 11. Coup de projecteur sur la saison 1749-1750 pour situer *Les Amazones*.



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

La troupe de la Comédie-Française prend des décisions qui reposent sur l'anticipation de l'affluence et des habitudes des spectateurs et spectatrices qui sont parfaitement connues dans les années 1750. On lit par exemple dans les registres plus anciens des assemblées que les

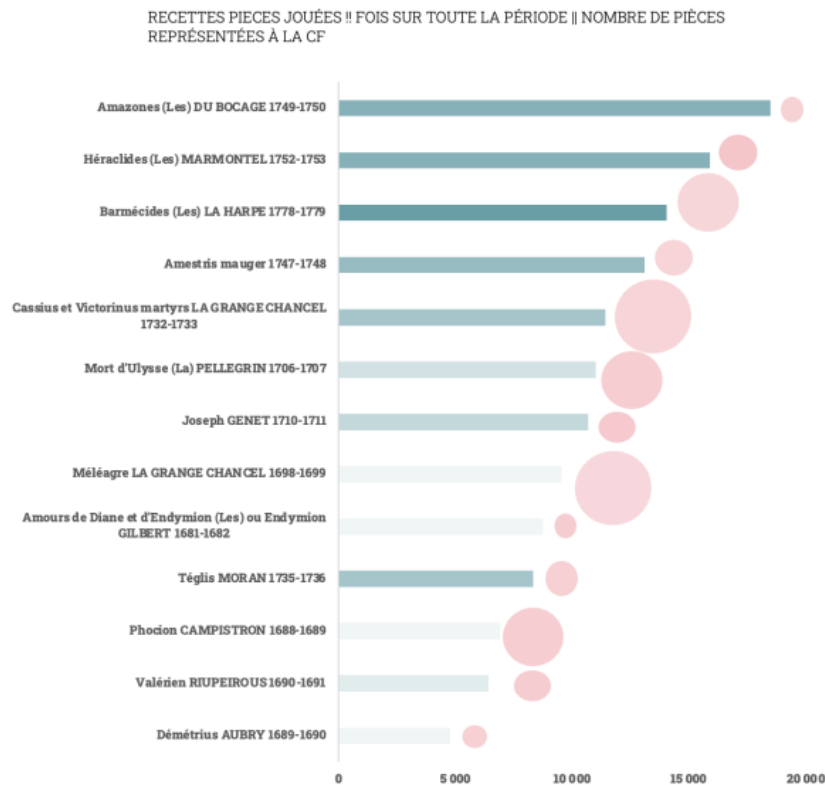
comédiens poètes peuvent proposer de nouvelles pièces l'été uniquement et ces dramaturges sont considérés comme des auteurs de seconde catégorie :

À l'avenir, lorsqu'on aura fait la lecture d'une pièce et qu'elle sera trouvée bonne, l'auteur se nommera avant que de l'accepter. Et à l'égard des comédiens auteurs, on ne jouera leurs pièces que l'été lorsqu'ils en proposeront de nouvelles et l'on préférera les auteurs externes pour l'hiver⁴⁴.

Donner au public une création tragique en juillet, c'est donc assumer le risque, voire décider volontairement, que la pièce passera inaperçue. Par cette décision, la troupe exprime un jugement de valeur négatif sur la pièce ou, à tout le moins, la considère comme une création de seconde catégorie⁴⁵.

- 28 Les conditions de production viennent attester la situation particulière des *Amazones*. Une note dans les archives sur Du Bocage conservée à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française précise qu'elle offre sa pièce à la troupe en plus d'offrir deux habits aux tragédiennes⁴⁶ : « 24 juillet – Les Amazones, trag. Présent de 2 costumes aux deux principales tragédiennes et de la pièce aux comédiens. » Non seulement l'œuvre est dévalorisée dans l'économie d'ensemble de la programmation, mais plus encore l'autrice travaille gratuitement pour les comédiens du Français, puisqu'en offrant sa pièce, elle renonce à sa part, comme le confirment les registres de cette création qui ne contiennent pas de part d'autrice, ce qui est rarissime à cette période⁴⁷. Pourtant, *Les Amazones*, bien que représentée seulement 11 fois, produit une recette supérieure à la moyenne des créations de la saison entière, dépassant toutes les comédies à l'exception de celle de Destouches, *La Force du naturel*, et se situant en excellente position dans les tragédies, malgré la présence imposante du monument Voltaire et de Marmontel qui est en pleine ascension à cette période.

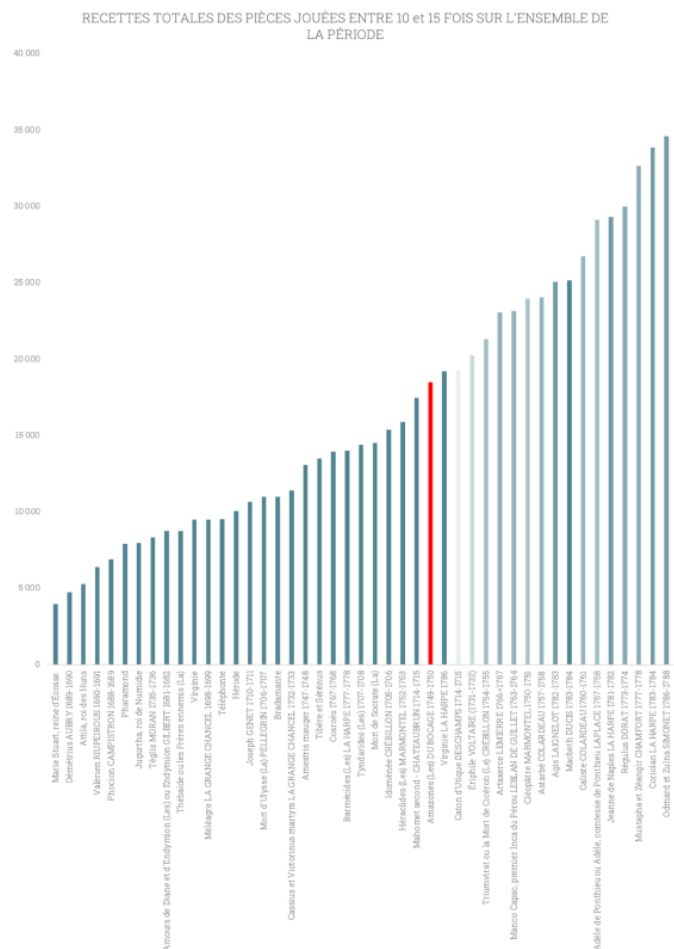
Graphique 12. Comparaison sur toute la période – rentabilité des pièces jouées 11 fois



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

Si on affine la recherche (graphique 12), l'œuvre se démarque encore plus nettement comme le représentent les différents graphiques : *Les Amazones* est jouée 11 fois entre le 24 juillet et le 14 août 1749. Malgré la saison estivale, la pièce est la plus lucrative des 12 tragédies également jouées 11 fois sur l'ensemble du siècle et peu importe à quelle période de l'année. La pièce rapporte 18 491 livres, elle est suivie en termes de recettes des *Héraclides* de Marmontel qui est jouée, elle, en mai 1752 et qui rapporte 15 894 livres.

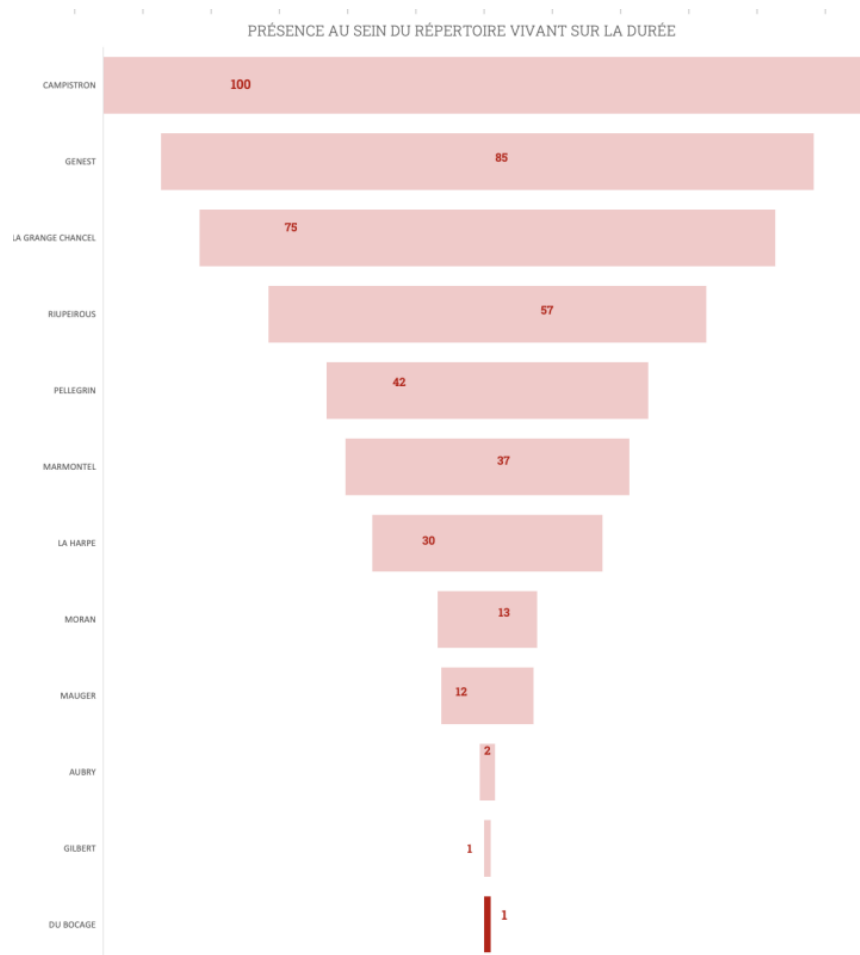
Graphique 13. Recettes totales des pièces jouées entre 10 et 15 fois



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

Si on élargit la recherche (graphique 13) aux créations jouées entre 10 et 15 fois, Anne-Marie Du Bocage reste au-dessus de la moyenne, ce qui est significatif du succès de cette pièce pourtant programmée pour échouer.

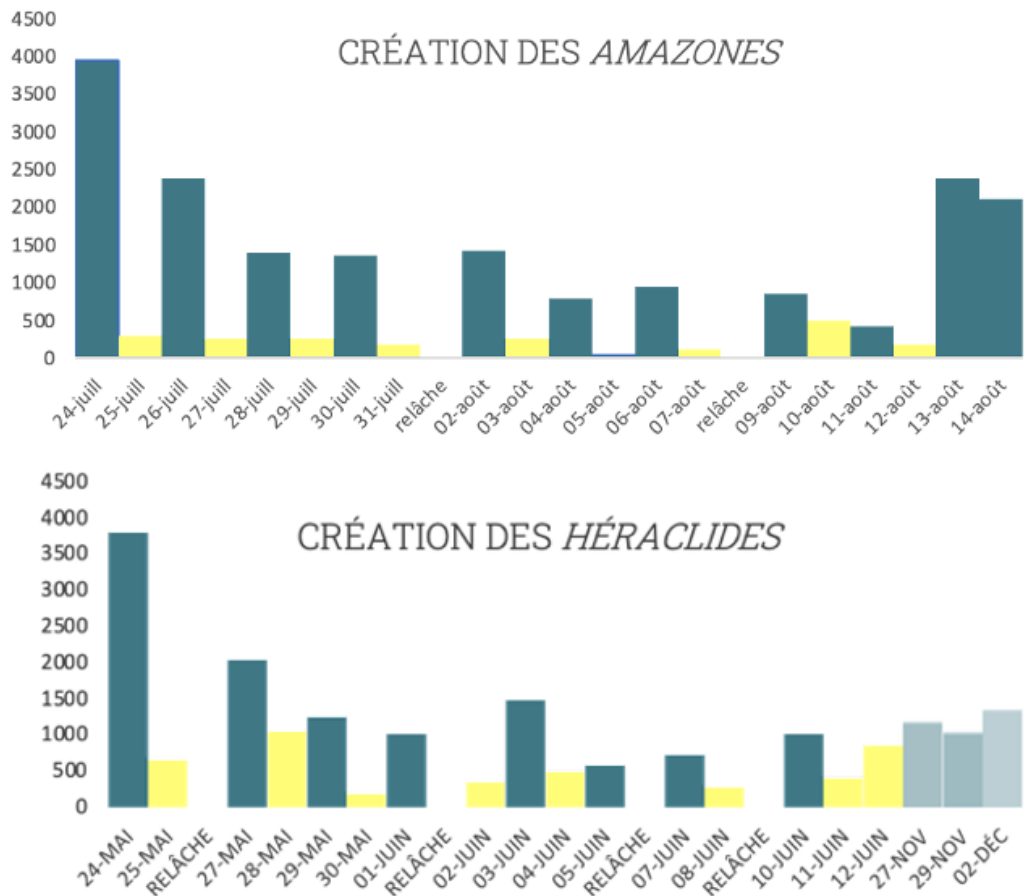
Graphique 14. Nombre de créations des auteurs ayant écrit une tragédie jouée 11 fois



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

Enfin si l'on scrute le graphique à barres (graphique 14) qui figure les autres dramaturges ayant produit une tragédie jouée 11 fois, seuls Du Bocage et Gabriel Gilbert ont une seule création dans le répertoire du Français. Or Gabriel Gilbert est déjà mort au moment de la création de sa pièce en 1681. Sa pièce est créée une première fois en 1657 et son œuvre appartient au répertoire primitif de la Comédie-Française. Tous les autres dramaturges vont avoir l'opportunité de proposer d'autres pièces, voire plus de dix pièces dans le cas de Campistron, de La Grange Chancel, de Pellegrin et de La Harpe (représenté par les bulles du graphique 12). Sur ces douze auteurs, plus de la moitié vont voir leur nom apparaître dans la programmation sur une période de plus de 40 ans – jusqu'à 100 ans pour Campistron.

Graphique 15. Comparaison entre *Les Amazones* et *Les Héraclides* de Marmontel



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

29 Complétons ces remarques par une comparaison entre la pièce de Du Bocage et les *Héraclides* de Marmontel (graphique 15). Cette création est proposée sur une période économiquement comparable et elle est similaire aux *Amazones* en termes de recettes. Une fois encore, les visualisations sont très claires : Du Bocage supporte économiquement la programmation des trois semaines de juillet-août 1749, puisque les écarts dus à l’alternance (la création, en vert sur le graphique, est jouée un jour sur 2) sont largement supérieurs à ceux de la pièce de Marmontel qui est programmée en mai, période plus favorable au théâtre tragique. On voit en effet sur les graphiques des *Héraclides* que la tragédie baisse plus significativement ; on constate aussi que les jours où elle n’est pas jouée, les soirées restent économiquement plus rentables, ce qui pourrait signifier que le public est moins dans l’attente de cette création ou encore qu’il est

tout simplement à Paris et au spectacle à cette période printanière. La clôture de ces deux créations est également significative : dans le cas des *Amazones*, la réponse apportée à la baisse des fréquentations est de coupler la pièce avec la reprise du *Faux Savant* ou *l'Amant précepteur* jamais rejouée depuis sa création en 1728, ce qui signifie que pour les spectateurs et spectatrices de 1750, cette pièce est comme une création. Les recettes remontent significativement avec ce couplage, mais la pièce de Du Bocage est pourtant déprogrammée définitivement après le 16 août. Une autre stratégie est adoptée pour faire face à la baisse des revenus de la création des *Héraclides* : la tragédie est simplement retirée pour être reprise à l'automne suivant. Elle conserve alors son statut de création, puisque le dramaturge y reçoit encore des parts. Ce peut être Marmontel lui-même qui impose l'interruption du mois d'août afin de pouvoir conserver des parts de la recette. Cette possibilité est inscrite dans les règlements à partir de 1757, comme on peut le lire dans le *registre des assemblées* qui copie le règlement : « Article 58. Un auteur pourra interrompre les Représentations de sa pièce dans sa nouveauté pour se ménager une reprise dans le tems dont il conviendra avec les Comédiens⁴⁸ ».

- 30 Les rares commentaires de la pièce de Du Bocage dans la presse confirment son succès incontestable, puisque la tragédie reçoit deux longs extraits – l'un paraît dans le *Mercure de France* et l'autre dans les *Observations sur la littérature moderne* de Joseph de La Porte. Le *Mercure de France* respecte sa ligne éditoriale plutôt neutre et favorable à tout ce qui se joue au Français et conclut l'extrait par des félicitations, à l'image – affirme le rédacteur – du concert de louanges qui circule autour de cette pièce⁴⁹. En revanche, Joseph de La Porte produit une critique qui, pour être banalement misogyne, n'en est pas moins très instructive sur la réception des créations théâtrales au féminin : « comme nous n'attendons presque rien d'elles, pour peu qu'elles nous donnent, nous croyons recevoir beaucoup : nous leur tenons compte des moindres bagatelles, & tout ce qui vient de leur part est toujours bien reçu⁵⁰ ». Partant de ce principe, La Porte justifie le fait qu'il osera critiquer *Les Amazones* parce que l'œuvre a suffisamment de valeur pour passer outre cette précaution de galanterie due aux femmes. Son commentaire n'est pas anodin, car il suggère que la civilité envers les femmes empêche une

critique fondée sur des jugements et appréciations « objectives » de l'œuvre.

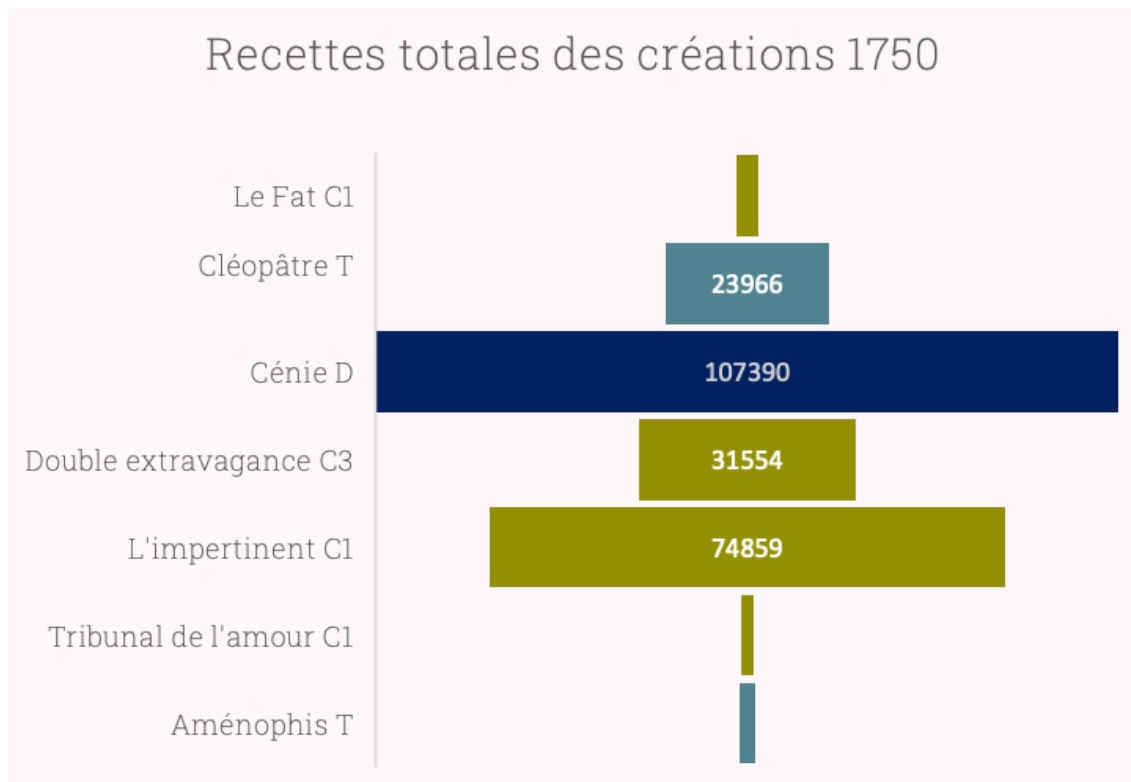
- 31 La pièce d'Anne-Marie Du Bocage, rebaptisée odieusement *Les Menstrues de Melpomène* par François de Baculard d'Arnaud, est une réussite de circonstance qui témoigne d'actes de résistance croisés : résistance des comédiens et comédiennes à produire une création féminine dans des conditions justes ; à cette entrave répond la résistance de l'autrice face au système qui l'exclut d'emblée, qui ne la reconnaît pas comme dramaturge et qui la programme au cœur de l'été. Anne-Marie Du Bocage s'impose pourtant sur la scène du Français au cours de la saison 1749-1750, cette même saison qui accueille parallèlement deux écrasantes tragédies de Voltaire et Marmontel.

Cénie : succès du siècle au féminin

- 32 Un an après le succès fulgurant de Du Bocage, *Cénie* de Françoise de Graffigny entre à grand bruit sur la scène du Français avec 25 représentations sur l'année 1750 et une réception médiatique absolument inédite pour une femme. En effet, la médiatisation de cette pièce est comparable à celle des créations de Voltaire, première vedette de la presse à cette période. Alors que la pièce a été représentée à partir du 25 juin, le *Mercure de France* publie dès juillet une série de poèmes élogieux, tous écrits par de jeunes polygraphes et dramaturges qui animent la vie mondaine parisienne : Antoine Bret⁵¹, Élie Fréron⁵², Charles Palissot⁵³, le chevalier de Rességuier⁵⁴, Pierre de Morand⁵⁵. Les vers qui célèbrent *Cénie* proposent une combinaison singulière pour publiciser la pièce en mettant l'accent sur trois enjeux : le sexe du dramaturge, l'adhésion massive du public et l'hybridité générique de la pièce. Le mois suivant, une longue lettre envoyée par un spectateur vient confirmer la valeur dramaturgique, mais aussi médiatique de *Cénie*, l'insertion de lettres dans le *Mercure de France* étant en règle générale associée à des pièces de « premier ordre », méritant une visibilité accrue. Cette expression est justement employée par l'auteur de la lettre pour parler de Graffigny, qu'il désigne comme une autrice de premier ordre, justifiant par cette qualification la vraie critique qu'il fait de sa pièce. Ressort le lien entre la valeur d'une œuvre et la production

d'une critique authentique, c'est-à-dire autorisée à dépasser les règles de la politesse due aux femmes. En novembre, *Cénie* est à nouveau l'objet d'une publicité, car la pièce est remise à l'affiche après avoir été retirée de la programmation à la fin du mois de juillet. Vraisemblablement, le retrait de la pièce vient cette fois de Graffigny elle-même, sans doute consciente du fait que l'approche du mois d'août allait porter préjudice à la programmation jusqu'alors réussie de *Cénie*. L'annonce de la reprise des représentations s'accompagne de la mention de la publication imprimée, signe dans la presse de cette période d'une forme de consécration supplémentaire. Cette véritable campagne de promotion est couronnée en décembre par deux nouveaux poèmes de célébration dont l'un est significativement de la main d'Anne-Marie Du Bocage et l'autre du comédien Bonneval. L'éloge de Du Bocage rappelle qu'il y a bien une « généalogie dramatique féminine⁵⁶ » et que la réussite de l'une rejaillit sur la réussite de l'autre. Célébrée par les poètes dramatiques, les acteurs, les journalistes et plus encore par sa consœur, Françoise de Graffigny opère un nouveau déplacement de l'image de la femme autrice de théâtre au sein de la presse ancienne. Pour autant, elle n'annonce nullement une nouvelle ère pour la production dramatique féminine. *Cénie* consolide la réputation de Graffigny, à la fois femme du monde et femme de lettres réputée pour ses innovations littéraires, ce qu'attestent aussi les données du programme RCF.

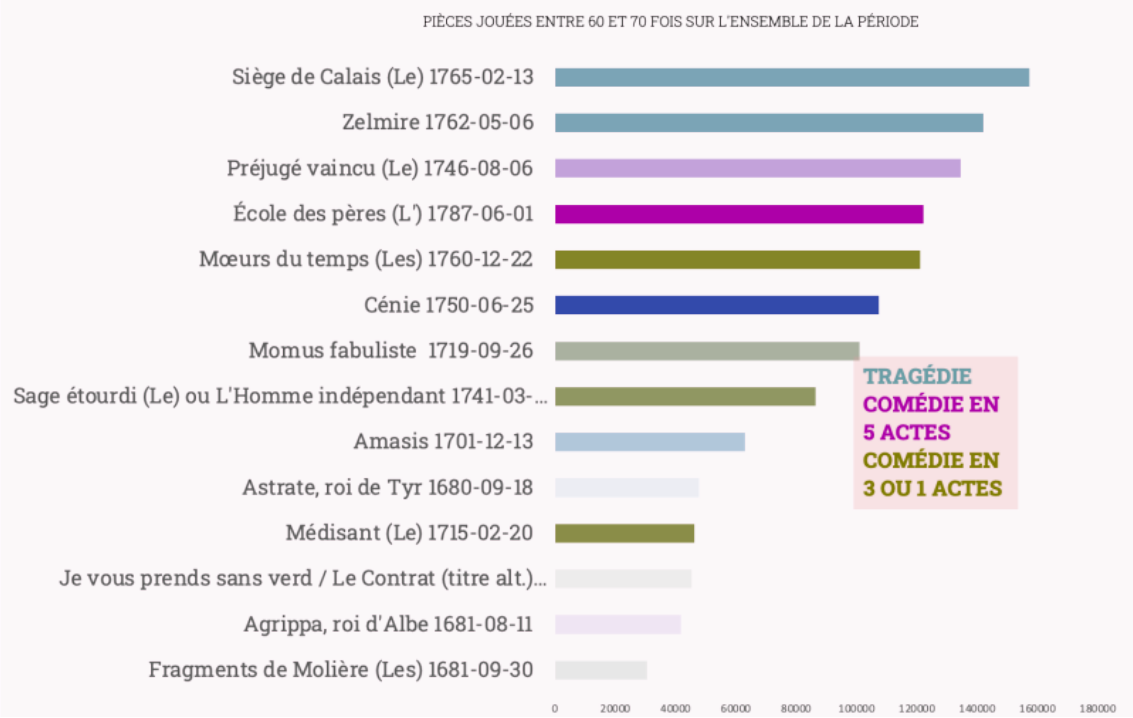
Graphique 16. Visualiser le succès de *Cénie* par les recettes des succès de 1750



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

- 33 Le graphique initial (graphique 16) montre que *Cénie* éclipse littéralement les autres créations de 1750 sur le plan des recettes, tragédies et comédies confondues ; elle dépasse aussi les autres créations de la même année au regard du nombre de représentations. La recette totale que rapporte cette pièce sur la longue durée, c'est-à-dire plus de 107 000 livres, dépasse de loin les autres productions de cette même année. Si on étend cette comparaison à des pièces qui, comme *Cénie*, sont jouées entre 60 et 70 fois, la pièce reste toujours au-dessus de la moyenne (graphique 17).

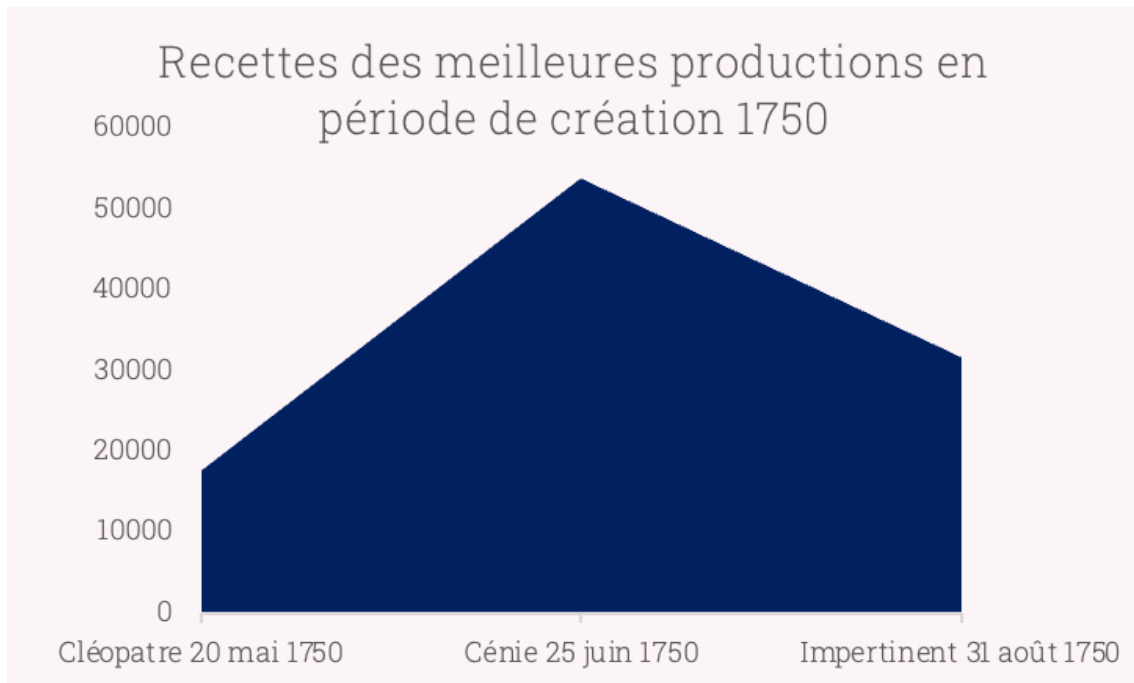
Graphique 17. Visualiser le succès de *Cénie* sur la durée en fonction du nombre de représentations



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

Sur les 25 représentations qui correspondent à la période de création de la pièce, *Cénie* rapporte par ailleurs plus de 53 000 livres, alors que *L'Impertinent* de Desmahis, pièce de seconde partie de soirée, rapporte 31 686 livres et *Cléopâtre* de Marmontel rapporte 30 033 livres ; elle est donc largement au-dessus des deux autres créations les plus rentables de cette même saison, comme en témoigne sans ambiguïté la visualisation du graphique 18.

Graphique 18. Visualiser le succès de *Cénie* sur la durée en fonction de la recette de sa saison de création



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

Par ailleurs, si l'on regarde du côté des données de reprogrammation en comparaison avec les autres créations, on voit bien que *Cénie* est un succès au long cours, qu'elle est programmée plus régulièrement que les autres créations de 1750 sur toute la décennie, mais la pièce disparaît au début des années 1760, alors que la petite comédie *L'Impertinent*, la tragédie *Cléopâtre* ou encore *La Double Extravagance* d'Antoine Bret, qui avait connu un succès relatif au début des années 1750, sont reprises dans les années 1770. Malgré cette disparition inexplicable selon les données, *Cénie* reste le succès féminin du siècle à tous points de vue et sera, même avec réticence, reconnu comme tel en 1787 dans la *Correspondance littéraire* :

Nos bons Parisiens, qui se piquent de tant d'égards pour les femmes, en montrent bien peu pour les ouvrages qu'elles risquent au théâtre. *Cénie* est, je crois, le seul de ce siècle qui ait réussi, encore le disputait-on à M^{me} de Graffigny [...] ⁵⁷.

« Je crois », « encore le disputait-on », etc. Si l'on accorde d'un côté à Graffigny une place distinctive parmi les femmes, de l'autre, on doute

de sa réussite.

- 34 Plonger dans les données et les archives du programme RCF confirme qu'au sein de l'institution, les femmes se heurtent à ce qu'on pourrait désigner comme un système : ce système qui remet en question leur auctorialité ou la dénie, ce système qui programme leurs pièces pendant les chaleurs de l'été, alors que le public a déserté Paris, ce système encore qui se permet de ne pas les rétribuer, de ne pas les reprogrammer, alors que rien ne permet de comprendre objectivement leur mise à l'écart, ce système enfin qui finira à la fin du siècle par ne les programmer quasi systématiquement qu'une seule soirée. Une approche contextualisée et des lectures attentives des données qui entourent la programmation des pièces suggèrent cependant que les productions dramatiques féminines résistent malgré tout à ce système : les chiffres indiquent que plusieurs pièces obtiennent durablement les faveurs du public, que les créations féminines surpassent quasi systématiquement celles des hommes dans leur contexte immédiat de production, que les différents types de comparaison avec des œuvres ou des auteurs distinguent généralement les femmes. De même, la presse et les premiers manuels historiographiques, qui certes rendent sensible la misogynie ordinaire des journalistes et des historiographes, justifient diversement la médiation et la médiatisation des productions dramatiques des femmes, jusqu'à favoriser, comme c'est le cas avec Graffigny, le vedettariat théâtral de l'autrice par une campagne publicitaire hors du commun qui aura des répercussions jusqu'à la fin du siècle. Plonger dans les données et les archives du programme RCF dans la perspective du répertoire féminin vient enfin justifier le fait qu'il importe sans doute autant de réévaluer la position de ces femmes au sein de l'historiographie théâtrale que de repenser la manière dont nous produisons des gestes historiographiques. Le théâtre ancien est un écosystème complexe au sein duquel les traces laissées par les femmes, comme celles laissées par d'autres invisibles, nous engagent à prendre le parti d'une historiographie sensible aux marges et aux effets de minoration, mais aussi capable de prendre acte de nos propres biais, de nos propres impensés, et de notre

sensibilité au passé, une historiographie qui, même avec l'appui des chiffres, se doit de rester pleinement incarnée.

APPENDIX

Liste des autrices nommées et les pièces citées

Tableau réalisé par Rowan Herchak

Lien vers l'outil Découverte RCF : <https://ui.cfregisters.org/>

Lien vers l'outil Graphe RCF : <https://graphe.cfregisters.org/>

Autrices	Liens vers le RCF	Pièces mentionnées par titre	Autres pièces jouées à la Comédie-Française	Notice Wikipédia
Catherine Bernard	https://ui.cfregisters.org/author/261	<u>Laodamie</u> , <u>reine d'Epire</u> <u>Brutus Scilla</u> ***		https://fr.wikipedia.org/wiki/Catherine_Bernard
Marie-Anne Barbier	https://ui.cfregisters.org/author/256	<u>Arrie et Pétus</u>	<u>Tomyris Mort de César (La)</u> ou <u>Jules César Faucon (Le)</u> <u>Cornélie mère des Gracques</u>	https://fr.wikipedia.org/wiki/Marie-Anne_Barbier
Madeleine-Angélique de Gomez	https://ui.cfregisters.org/author/262	<u>Sémiramis Habis Cléarque</u> , <u>tyran d'Héraclée</u> <u>Marsidie</u> , <u>reine des Cimbres</u> ***		https://fr.wikipedia.org/wiki/Madeleine-Angélique_de_Gomez
Anne-Marie Du Bocage	https://ui.cfregisters.org/author/196	<u>Amazones (Les)</u> **		https://fr.wikipedia.org/wiki/Anne-Marie_du_Bocage
Françoise de Graffigny	https://ui.cfregisters.org/author/70	<u>Fille d'Aristide (La)</u> ** <u>Cénie</u> **		https://fr.wikipedia.org/wiki/Françoise_de_Graffigny

Françoise-Cécile Falconnet*	https://ui.cfregisters.org/autor/136		<u>Heureuse rencontre (L)</u> . <u>Amour à Tempé (L)</u> .	
Madame Rozet*	https://ui.cfregisters.org/autor/215		<u>Heureuse rencontre (L)</u> .	
Madame Delorme				
Marie-Émilie de Montanclos	https://ui.cfregisters.org/autor/161		<u>Déjeuner interrompu (Le)</u>	https://fr.wikipedia.org/wiki/Marie-Émilie_de_Montanclos
Comtesse de Claret de Fleurieu (Aglæ Deslacs)*	https://ui.cfregisters.org/autor/235		<u>Pauline</u>	
Françoise Raucourt*	https://ui.cfregisters.org/autor/93		<u>Henriette</u>	https://fr.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle_Raucourt
Denise Lebrun	https://ui.cfregisters.org/autor/320 Note: Ce lien n'est pas inclus dans l'article originale.	<u>Thélamire**</u>		

* Les requêtes de l'outil graphe donnent des informations sur ces autrices.

**Ces pièces ont déjà des liens systématiques vers les registres RCF dans l'article.

***Ces pièces sont mentionnées dans l'article, mais n'ont pas été jouées à la Comédie-Française.

NOTES

1 Cette métadonnée a été ajoutée au moment de la création de la base de données des feux (phase II du programme RCF) en 2019.

2 Voir, pour les recherches pionnières : Nadeige Bonnifet, *Répertoire des femmes auteurs dramatiques de langue française du XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles et de leurs œuvres*, dir. Martine de Rougemont, mémoire de DEA, Institut d'études théâtrales de l'université de Paris 3, 1987-1988 ; *Femmes dramaturges en France 1650-1750 : pièces choisies*, éd. Perry Gethner, Paris/Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature,

« Biblio 17 » n° 79, 1993, [puis] Tübingen, Gunter Narr, « Biblio 17 » n° 136, t. II, 2002 ; Cecilia Beach, *French women playwrights before the twentieth century, a checklist*, Westport/London, Greenwood Press, 1994 ; David Trott, « Bases numérisées et bilans : pour un survol du rôle des femmes dans le théâtre français entre 1700 et 1789. Table des femmes auteurs, entrepreneurs et salonnières », 1999. Dernière mise à jour : sept. 2000, [en ligne via le Way back Machine d'Internet Archive, consulté le 10 mai 2025].

3 Voir notamment David M. Berry, *Critical theory and the digital*, New York, Bloomsbury, 2014; Matthew K. Gold (dir.), *Debates in the digital humanities*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012 ; Anne Burdick, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld, Todd Presner, Jeffrey Schnapp, *Digital humanities*, Cambridge, MIT Press, 2012, DOI 10.7551/mitpress/9248.001.0001 ; Milad Doueihi, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Seuil, « La librairie du xxi^e siècle », 2011 ; Wendy Hui Kyong Chun, « The dark side of the digital humanities – Part 1 », *Thinking C21*, « C21 Conference », 2013, [en ligne, consulté le 10 mai 2025] <http://www.c21uwm.com/2013/01/09/the-dark-side-of-the-digital-humanities-part-1/>; Richard Grusin, « The dark side of the digital humanities – Part 2 », *Thinking C21*, « C21 Conference », 2013, [en ligne, consulté le 10 mai 2025] ; Pierre Mounier, *Les Humanités numériques. Une histoire critique*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, « Interventions », 2018, 176 p, DOI 10.4000/books.editionsmsmh.12006.

4 Yves Citton, « Subjectivations computationnelles à l'erre numérique », *Multitudes*, n° 62, 2016/1, p. 45-64, p. 45, DOI 10.3917/mult.062.0045.

5 Comme le suggère Johanna Drucker, le terme « donnée » ou « data » est trompeur dans la mesure où il semble suggérer que les éléments entrés dans les bases étaient ainsi donnés dans le réel (« Humanities approaches to graphical display », *Digital humanities quarterly*, vol. 5, n° 1, 2011, [en ligne]). Voir aussi Matthew Lavin, « Why digital humanists should emphasize situated data over capta », *Digital humanities quaterly*, vol. 15, n° 2, 2021, [en ligne].

6 Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Scènes privées ou publiques. Choix ou nécessité (1799) pour les femmes dramaturges ? ou “*Dux femina facti*” », dans Huguette Krief, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Michèle Crogiez Labarthe et Édith Flamarion (dir.), *Femmes des Lumières. Recherches en arborescences*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2018, p. 167-184 ;

Aurore Évain, Perry Gethner, Henriette Goldwyn, avec la collab. de Rotraud von Kulesa, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Charlotte Simonin, Gabrielle Verdier, « Introduction », dans A. Évain, P. Gethner et H. Goldwyn (éd.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. IV : XVIII^e siècle, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 9-27.

7 L'orthographe d'Anne-Marie Du Bocage de la base des registres (RCF) est alignée avec celle de data.bnf. On peut la voir écrire aussi avec 2 c qui est celle qui figure sur l'édition des Amazones de 1749 et qu'on retrouve sur la base La Grange de la Comédie-Française.

8 M^{me} Delorme est bien dans notre base de données, mais elle ne figure pas encore dans les outils parce que nous sommes en train de réaligner les données. Mais on peut la trouver sur un document de la recette journalière n° 206 du 23 octobre 1776 de la Comédie-Française.

9 Le Nouveau Mercure, Paris, Pierre Ribou et Grégoire Dupuis, novembre 1717, p. 204.

10 Madeleine-Angélique de Gomez, Marsidie, reine des Cimbres, est publiée dans ses *Œuvres mêlées* en 1724 mais n'a jamais été représentée. Voir par exemple sur Gallica, l'édition des Œuvres parue chez Pierre Prault, p. 209-263 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k329270k/f221>.

11 On peut penser à l'exemple de Mauger, qui fait jouer trois tragédies (Amestris, 1747 ; Coriolan, 1748 ; Cosroès, 1752), avec un nombre de représentations décroissant (11 représentations, puis 5, puis 1), et ensuite une comédie (L'Épreuve imprudente, 5 représentations en 1758), et qui se voit refuser sa deuxième comédie, le 24 décembre 1760.

12 Registres des assemblées de la Comédie-Française, 4 juillet 1693 : « Aujourd'hui samedi 4^e juillet 1693 la compagnie s'est assemblée pour entendre la lecture de la tragédie de Scilla de mademoiselle Bernard à dix heures du matin. », R52_0_1693, n. p. [p. 39 du registre].

13 M.-A. Gomez, Habis, tragedie, 1714 ; F.-M.-C. Deschamps, Caton d'Utique, tragedie, 1715 ; et J.-B.-V. de Chateaubrun, Mahomet second, tragedie, 1715.

14 Madeleine-Angélique de Gomez, Habis, of de Vernietigde wraakgierighfid [sic], *treurspel onder de zinspreuk Gloriam tribuit doctrin*, trad. Guiliam Toussaint Domis, Amsterdam, erfg. van J. Lescaijle en D. Rank, 1718. [N.D.L.R. L'ouvrage est accessible sur Google Play moyennant une adresse gmail : <http://play.google.com/books/reader?id=nolWAAAACAAJ&pg=GBS.PP6>.]

- 15 François-Michel-Chrétien Deschamps, *Cato, a tragedy, as it is acted at the theatre in Lincolns-Inn-Fields, written in French by Monsieur Des Champs, done into English by Mr. Ozell. To which is added a parallel between this play and that written by Mr. Addison*, London, E. Curll, 1716. La pièce de Joseph Addison (1672-1719), jouée à Drury Lane, est publiée à Londres, chez J. Tonson, en 1713, puis en français une première fois en 1713, traduite par Abel Boyer (Amsterdam, J. Desbordes), puis en 1738, dans une traduction en vers chez Étienne Neaulme à Utrecht, en 1767 par M. Guillemard, à Brest, chez Malassis, puis encore en 1780, par Chevilly à Genève.
- 16 Madeleine-Angélique Gomez, *Œuvres mêlées, de madame de Gomez, contenant Ses Tragédies & différens Ouvrages en Vers & en Prose*, Paris, Guillaume Saugrain, 1724.
- 17 Jean-Baptiste Vivien Chateaubrun, *Mahomet second* et François-Michel-Chrétien Deschamps, *Caton d'Utique*, dans *Théâtre françois ou recueil des meilleures pièces de Théâtre*, t. XI, Paris, P. Gandouin, 1737, p. 93-180 et p. 181-270.
- 18 Il fera représenter trois autres tragédies à la Comédie-Française, quarante ans plus tard, entre 1754 et 1756, et connaîtra un succès relatif avec ses *Troyennes*, jouées 30 fois jusqu'en 1783-1784. Ses deux tentatives suivantes, qui creusent le sillon troyen, sont des échecs, en particulier *Astyanax*, qui n'est représentée qu'une seule fois.
- 19 Claudine Poulouin (dir.), *Invisibilité ou notoriété ? De l'inégalité des sexes*, n° 14 de la *Revue Fontenelle*, 2022.
- 20 Nina Ekstein, « Appropriation and gender: the case of Catherine Bernard and Bernard de Fontenelle », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 30, n° 1, 1996, p. 59-80, DOI [10.1353/ecs.1996.0043](https://doi.org/10.1353/ecs.1996.0043)
- 21 Madeleine-Angélique de Gomez, « Preface », dans *Habis*, Paris, Pierre Ribou, 1714, n. p.
- 22 Joseph de La Porte est l'auteur avec l'abbé Jean-François de La Croix de Compiègne d'une *Histoire littéraire des femmes françoises*, ou *Lettres historiques et critiques Contenant un Précis de la Vie & une Analyse raisonnée des Ouvrages des Femmes qui se sont distinguées dans la Littérature Françoise*, 5 vol., Paris, Lacombe, 1769.
- 23 Joseph de La Porte, *L'Observateur littéraire*, 1760, t. I, janvier, lettre XIII, p. 289.

24 *Ibid.*, p. 290. Les pratiques d'écriture collaborative étaient par ailleurs fréquentes au tournant des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, et sans doute souvent gommées dans le cas des hommes. Sur ce point, voir notamment Allisson Stedman, « L'œuvre collective et la transformation de la sphère publique en France pendant la deuxième moitié du ^{xvii}^e siècle » et Christophe Schuwey, « Le Mercure galant, ou l'écriture collaborative du règne de Louis XIV », bouquet XIII, part. 1 – octobre 2018 et part. 2 – septembre 2020 : Œuvre collective et sociabilité du ^{xv}^e au ^{xvii}^e siècle, revue Le Verger [en ligne, consultée le 10 mai 2025].

25 *Artaxare* (1718) est jouée 6 fois, *Tibère* (1726) 4 fois.

26 René Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre* [1725-1756], H. Lagrave (éd.), *Studies on Voltaire and the eighteenth century* (SVEC), vol. 42-43, 1966, p. 209.

27 Jean Marie Bernard Clément et Joseph de La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, vol. 3, p. 213.

28 Joseph de La Porte, *L'Observateur littéraire*, janvier 1760, t. I, Amsterdam, veuve Bordelet, p. 302-303. On trouve encore, dans le *Nouveau dictionnaire historique, ou Histoire abrégée de tous les hommes qui se sont fait un nom*, Paris, Le Jay, 1772, t. III, p. 116 : « Madame de Gomez est encore Auteur de plusieurs Tragédies, *Habis*, *Semiramis*, *Cléarque*, *Marsidie*, dont aucune n'est restée au théâtre. La versification en est lâche et languissante. »

29 La pièce connaît trois nouvelles impressions dans les années 1740. La première, publiée à La Haye un an après l'édition originale de 1739 (Paris, Le Breton), se présente comme élaborée à partir du manuscrit de l'auteur, et rétablissant les vers supprimés dans l'édition de Paris – dans un avis liminaire, l'éditeur explique que l'auteur lui-même lui a envoyé le manuscrit de sa pièce et qu'il publie cette version non censurée, « exactement conforme à l'original », pour « empêcher l'ouvrage de [s]on ami d'être la victime des caprices ou de la mauvaise foi du censeur par qui il a été approuvé » ; la seconde est une traduction en néerlandais (*Thelamirus*, treurspel gevolgd naar het fransche, Amsteldam, J. Duim, 1743), et la dernière est insérée dans le tome IV du *Nouveau théâtre françois, ou Recueil des plus nouvelles pièces représentées au théâtre français depuis quelques années* (Paris, Prault fils, 1743).

30 « *Namir* fut représenté le 12 novembre, M. de Thibouville avait déjà fait représenter, le 6 juillet 1739, une tragédie de *Thélamire* qui n'obtint que

quatre représentations. », Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, t. VI : 1759, éd. Ulla Kölving, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIII^e siècle (CIEDS), 2011, p. 253.

31 Paul Lacroix, *Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne. Catalogue rédigé par P. L. Jacob, bibliophile, l'un des directeurs de l'Alliance des arts*, t. III, Paris, Administration de l'Alliance des arts, 1844, p. 133.

32 Hippolyte Lucas, *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français*, t. III, Bruxelles, A. Lacroix et Paris, E. Jung-Treuttel, 1863, p. 332.

33 « THIBOUVILLE (M. le Marquis de) donna aux François, en 1759[erreur sur l'année qui est en réalité 1739. Voir *supra* n. 28] , une Tragédie intitulée *Thélamire* : on ne parle pas ici de ses jolies Comédies en proverbes, jouées en Société, & d'autres Ouvrages qui ont été fort applaudis, tel que sa Tragédie de *Namir*, représentée en 1759 », Charles de Fieux de Mouhy, « THIBOUVILLE », *Abrégé de l'histoire du Théâtre François, Depuis son origine jusqu'au premier Juin de l'année 1780 [...]*, t. II, Paris, L'auteur, L. Jorry et J.-G. Mérigot, 1780, p. 338.

34 Le *Mercur de France* relève cette contradiction entre les deux ouvrages de Mouhy, le 4 novembre 1780 : « Avant de passer au dictionnaire des comédiens [...], nous reviendrons sur une notice de celui des pièces de théâtre. On lit à l'article de *Thélamire*, tragédie par Mlle Denise Lebrun, représentée en 1739. [...] Voilà qui est positif ; mais comment, dans le Dictionnaire des auteurs, cette même tragédie de *Thélamire* est-elle attribuée à M. le Marquis de Thibouville ? », *Mercur de France dédié au roi par une société de gens de lettres*, 4 novembre 1780, p. 37.

35 Voici par exemple comment Grimm en parle dans sa *Correspondance littéraire* : « Cette insipide pièce ne fut point achevée. L'ennui qui régnait dans le drame s'empara, dès le commencement, du parterre, et dégénéra en une telle impatience, que l'infortuné *Namir* (I), au milieu du quatrième acte, fut obligé de s'avancer vers le parterre et de dire avec une profonde révérence : "Messieurs, si vous le trouvez bon, nous aurons l'honneur de vous donner la petite pièce." Le parterre ne se fit point presser, et aima mieux ignorer à jamais le dénouement que supporter plus longtemps l'ennui d'une pièce où il n'y avait ni action, ni style, ni sens commun. », Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, éd. citée U. Kölving, t. VI, p. 254.

36 Aujourd'hui encore l'attribution de la pièce fait débat, comme le prouve cette note d'un article de 1997 qui prend parti pour Thibouville : « En raison

d'une contestation sur l'identité de l'auteur, la tragédie étant attribuée par certains à une demoiselle Denise Le Brun, comme le relate le chevalier de Mouhy dans son *Abrégé de l'histoire du Théâtre-Français*, Thibouville retire sa pièce après la quatrième représentation. La pièce est publiée la même année 1739, anonymement, comme toutes les œuvres de Thibouville », Roland Virolle, « Un noble normand dramaturge et romancier : le marquis de Thibouville (1710-1784) », *Études normandes*, n° 1 : *La Vie littéraire à Rouen au XVIII^e siècle*, 1997, p. 85-104, note 2, p. 86, DOI [10.3406/etnor.1997.2296](https://doi.org/10.3406/etnor.1997.2296).

37 En 1747, Marie-Louise Mignot, dite Madame Denis, a écrit une comédie en cinq actes pour la Comédie-Française, mais elle aurait été découragée par Voltaire (c'est sa nièce). Voir Aurore Évain et al., « Introduction », dans A. Évain, P. Gethner et H. Goldwyn (éd.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, op. cit.

38 *Ibid.*

39 Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, t. I : Moyen Âge-XVIII^e siècle, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2020.

40 « Anne-Marie Du Bocage. Écrivaine française (1710-1802) », BnF. *Les Essentiels*, [[en ligne](#)] ; « Françoise de Graffigny. Femmes de lettres (1695-1758) », BnF. *Les Essentiels*, [[en ligne](#)].

41 *Mercur de France, dédié au roi, septembre 1749*, p. 193.

42 *Ibid.*, juillet 1750, p. 196. Titres des pièces soulignés par nous.

43 *Registres des assemblées*, R52_19 (1748-1752), 31 mai 1749, f° 57 v° [p. 122 du lecteur]. Nous modernisons ainsi que la citation suivante.

44 *Registres des assemblées*, R52_0_1683, 19 juillet 1683, f° 23 v° [p. 54 du lecteur].

45 Rappelons que *Thélamire*, dix ans plus tôt, est également proposée en juillet.

46 Il s'agit sans doute des deux vedettes du Français, Marie-Françoise Marchand, dite Mademoiselle Dumesnil, et Claire Josèphe Hippolyte Lérès de La Tude, dite Mademoiselle Clairon, toutes deux programmées pour la pièce.

47 Voir « Part d'auteur », dans les Mots des registres de l'Encyclopédie RCF.

48 « Article LVIII », dans *Arrests du conseil d'État du roi*. Lettres Patentes. Acte de Société [...], Paris, Christophe Ballard, 1761, p. 52.

- 49 *Mercure de France, dédié au roi*, septembre 1749, p. 193-203.
- 50 *Observations sur la littérature moderne*, La Haye, s. n., 1749, vol. 1. p. 93-94.
- 51 « A Madame de G** », sur la Comédie de Cénie », *Mercure de France, dédié au roi*, juillet 1750, p. 196-197. Antoine Bret fait partie de cette catégorie d'auteurs dont la production est souvent circonstancielle et opportuniste et qui multiplient les fonctions en lien avec la vie culturelle. Il est notamment éditeur des œuvres complètes de Molière en 1773, il fait partie de l'académie de Dijon et devient directeur de la *Gazette* à partir de 1755. Il est aussi connu pour être l'un des habitués du salon de François de Graffigny. Voir : <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/113-antoine-bret>.
- 52 *Ibid.*, p. 197. Élie Catherine Fréron, connu pour sa rivalité avec Voltaire, qui fait de lui un portrait satirique dans sa comédie *Le Café ou l'Écossaise* (1760), est un journaliste « culturel » considéré comme un anti-philosophe. Il est le responsable de *L'Année littéraire* qui figure comme l'un des importants périodiques de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Voir : <https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/316-elie-freron> ; Sophie Barthélemy, André Cariou et Jean Balcou (dir), *Élie Fréron. Polémiste et critique d'art*, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2001, 304 p., DOI [10.4000/books.pur.35322](https://doi.org/10.4000/books.pur.35322).
- 53 *Ibid.*, p. 197-198. Ennemi de Voltaire, Charles Palissot de Montenoy est surtout connu pour sa satire contre les encyclopédistes jouée à la Comédie-Française en 1760, *Les Philosophes*, mais il est aussi l'auteur de cinq autres pièces peu programmées à la Comédie-Française. Voir : <https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/613-charles-palissot-de-montenoy>.
- 54 *Ibid.*, p. 198-199. Il s'agit de Clément Jérôme Ignace de Rességuier qui publiera quelques mois plus tard le *Voyage d'Amatonthe* (Londres, s. n., 1750), critique voilée de la vie de cour. Cette œuvre lui vaudra un emprisonnement. Voir : Robert Darnton, « *Vies privées et affaires publiques sous l'Ancien Régime* », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 154 : *Représentations du monde social. Textes, images, cortèges*, 2004/4, p. 24-35, DOI [10.3917/arss.154.0024](https://doi.org/10.3917/arss.154.0024).
- 55 *Ibid.*, p. 199-200. Pierre de Morand, dramaturge et journaliste culturel gravite autour de figures politiques attachées à la vie culturelle, comme la duchesse du Maine ou Frédéric III, roi de Prusse. Trois de ses tragédies, qui furent des fours, ont été jouées à la Comédie-Française. Voir : <https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/590-pierre-de-morand>.

56 A.-M. Du Bocage, « À madame de Graffigny », *Mercure de France dédié au roi*, décembre 1750, t. II, p. 157 et D. Bonneval [comédien], « Sur la reprise de Cénie », *ibid.*, p. 158. L'expression est d'Edwige Keller-Rahbé, voir « Dramaturges », dans M. Reid (dir.), *Femmes et littérature*, op. cit., p. 702.

57 Friedrich Melchior Grimm, Denis Diderot, Jacques-Henri Meister, Guillaume-Thomas Raynal, et al., *Correspondance littéraire, philosophique et critique* par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc. Revue sur les textes originaux..., t. XIV, éd. Maurice Tourneux, Paris, Garnier frères, 1880, p. 542.

ABSTRACTS

Français

Cette contribution prend acte d'un impensé originel du programme en humanités numériques *Registres de la Comédie-Française* : dans la base initiale, la métadonnée « genre » a été omise, si bien qu'il est impossible de faire des requêtes spécifiquement sur les autrices à partir des outils actuellement en ligne sur le site. Partant de ce constat, cette étude se propose d'intégrer le paramètre absent et d'interroger les données du programme à partir du genre des dramaturges : qu'apprend-on, alors, sur la place des femmes autrices dans la programmation de la Comédie-Française entre 1680 et 1793 ? Un premier survol permet de distinguer trois périodes, séparées par des trous de vingt ans pendant lesquels aucune autrice n'est programmée sur ce théâtre. L'analyse plus détaillée de ces trois moments met en évidence des dynamiques spécifiques du répertoire féminin dans la programmation du Théâtre-Français aux XVII^e et XVIII^e siècles : toutes les autrices tragiques se produisent avant 1750 ; Anne-Marie Du Bocage et Françoise de Graffigny, jouées en 1749 et 1750, marquent un tournant en proposant la dernière tragédie écrite par une femme et le premier drame d'autrice ; la fin du siècle est essentiellement comique et dramatique, avec plus d'autrices, qui composent des pièces souvent plus courtes et peu jouées. Partant de ces observations, l'article s'attache à affiner la compréhension du traitement des femmes dans la programmation de la Comédie-Française en recourant à des croisements entre toutes les données contenues dans les registres journaliers de l'institution, ainsi qu'à des documents complémentaires, issus notamment de la presse et des dictionnaires dramatiques.

English

This contribution takes note of an initial unthought in the *Registres de la Comédie-Française* digital humanities program : in the first database, the "gender" metadata was omitted, so that it is impossible to make queries specifically on women playwrights using the tools currently online on the

site. Based on this observation, this study proposes to integrate the absent parameter and to interrogate the program data based on the gender of the playwrights : what can we learn, then, about the place of women authors in the programming of the Comédie-Française between 1680 and 1793 ? An initial overview allows us to distinguish three periods, separated by gaps of twenty years during which no woman author was programmed at this theatre. A more detailed analysis of these three periods reveals the specific dynamics of the female repertoire in the Théâtre-Français's programming in the 17th and 18th centuries : all female tragic authors appeared before 1750 ; Anne-Marie Du Bocage and Françoise de Graffigny, performed in 1749 and 1750, marked a turning point by offering the last tragedy written by a woman and the first female drama ; the end of the century was essentially comic and dramatic, with more female authors composing plays that were often shorter and less frequently performed. On the basis of these observations, the article seeks to refine our understanding of the treatment of women in the Comédie-Française's programming by cross-referencing all the data contained in the institution's daily registers, as well as additional documents, notably from the press and dramatic dictionaries.

INDEX

Mots-clés

autrice, Comédie-Française, humanités numériques, registre

Keywords

female author, Comédie-Française, digital humanities, register

AUTHORS

Sara Harvey

Université de Victoria (Canada)

IDREF : <https://www.idref.fr/169829073>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-7423-2857>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000408667379>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16687163>

Tiphaine Karsenti

Université Paris Nanterre – HAR UR 4414

IDREF : <https://www.idref.fr/050507567>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000108674243>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13533178>

Le théâtre des femmes dans le marché européen du livre : enquête dans les catalogues de vente des bibliothèques privées au XVIII^e siècle

Alicia C. Montoya

DOI : 10.35562/pfl.755

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

La place du théâtre des femmes dans les bibliothèques

Profils des bibliothèques et des collectionneurs

Matérialité et préservation des œuvres : le rôle des supports éditoriaux

Les choix des acheteurs

TEXT

- 1 Comment, après leur première réception – sous forme de représentation publique, de lecture salonnrière, ou autre –, les pièces de théâtre des femmes dramaturges ont-elles ensuite été mises en circulation ? Si l'histoire de l'édition de ces pièces reste toujours à écrire, nous disposons d'une ressource précieuse pour reconstruire une autre histoire, celle de leur circulation dans le très important marché du livre d'occasion au XVIII^e siècle¹. Car ce marché était rendu possible par un phénomène qui s'est vite répandu en Europe : les ventes aux enchères des bibliothèques privées. Tenues le plus souvent après le décès de leur propriétaire, ces ventes étaient annoncées dans la presse, et les acheteurs pouvaient ainsi se procurer à l'avance un catalogue imprimé de la collection. Les catalogues conservés fournissent un outil exceptionnel pour les recherches en histoire littéraire², car les ouvrages que les contemporains ont choisi d'acheter pour leur bibliothèque sont justement ceux qui ont été jugés dignes d'être préservés. Au-delà des informations qu'ils nous livrent sur les possesseurs de ces

bibliothèques, les catalogues de vente font apparaître la valeur économique et culturelle que libraires et lecteurs ont reconnue aux ouvrages de certains auteurs. Les ventes des bibliothèques privées et leurs catalogues ont ainsi constitué un maillon essentiel dans la transmission de l'œuvre des femmes dramaturges, ouvrant la voie à des processus de canonisation et de consécration littéraire plus tardifs.

- 2 Dans la présente étude, afin de mieux cerner cette interaction entre facteurs matériels et intellectuels dans la fabrique des réputations littéraires des femmes dramaturges, nous utilisons les données en cours de numérisation dans la base de données MEDATE (*Measuring Enlightenment : Disseminating Ideas, Authors, and Texts in Europe*). Créée dans le cadre d'un projet financé par le Conseil européen de la recherche (ERC)³, cette base de données permet aux chercheurs d'étudier la circulation des livres en Europe entre 1665 et 1830. Elle prend appui sur un matériau comprenant plus d'un demi-million de livres répertoriés dans quelques centaines de catalogues de vente de bibliothèques privées, issus essentiellement des Provinces-Unies, France et Royaume-Uni⁴. Tout en restant conscient des difficultés que présente le maniement de cette source⁵, nous postulons que si l'on veut comprendre de façon adéquate la diffusion des livres et des idées pendant un long XVIII^e siècle, une approche relationnelle s'impose. Livres et auteurs, en effet, sont intégrés à des réseaux internationaux les reliant à d'autres livres et auteurs, impliquant aussi des rapports de force inégaux entre textes, auteurs et contextes linguistiques et culturels différents⁶.
- 3 Dans cette perspective comparative, la base de données comprend un corpus similaire pour les trois régions principales qu'elle couvre, dans un bac à sable virtuel – Sandbox – de 600 bibliothèques⁷. Le corpus de base compte actuellement 170 bibliothèques néerlandaises, britanniques et françaises datant d'après 1700, et 10 italiennes. En outre, il comporte 50 bibliothèques néerlandaises, 20 britanniques et 10 françaises de la période 1665-1700, les catalogues néerlandais étant alors surreprésentés puisque la pratique des ventes aux enchères s'y est établie plus vite qu'ailleurs. Du reste, la collecte a été axée sur les bibliothèques dont le catalogue cite moins de 1 000 lots, car celles-ci devraient permettre aux chercheurs de cibler des collections dont le but n'était pas de fournir un fonds complet ou « universel » des

connaissances humaines, mais plutôt un ensemble de lectures personnelles, plus proche de l'idéal de la « bibliothèque choisie ».

La place du théâtre des femmes dans les bibliothèques

- 4 Il convient d'abord de noter que les ouvrages des femmes dramaturges sont particulièrement difficiles à retrouver dans ces bibliothèques. Cela est dû à la description souvent lapidaire des pièces de théâtre, qui frappe également les ouvrages des dramaturges hommes. Ainsi, le catalogue de la bibliothèque du comédien François-Benoît Hoffmann, vendue après sa mort en 1828, comprend un lot décrit par le catalogueur comme « Soixante-seize pièces de théâtre, in-8. Br.[ochures] la plupart représentées au Théâtre-Français et à l'Odéon », un lot comprenant 26 brochures in-8° de « Pièces de théâtre représentées et imprimées dans diverses villes des départemens », ou encore un autre lot décrit comme « Pièces des divers théâtres secondaires de Paris, 40 br.[ochures] in-8. » – soit un total de 142 pièces dont nous ne connaissons jamais le nom de l'auteur ou de l'autrice. Comme le signale le catalogue de Hoffmann, les pièces de théâtre ne jouissent pas du même traitement que les « vrais » livres. Souvent publiées sous forme de brochure, ces œuvres sont des publications éphémères, considérées de faible valeur commerciale par les libraires. Lorsqu'elles figurent dans les catalogues, c'est qu'elles sont jugées d'une valeur particulière, soit en raison du prestige de leur auteur, soit pour des motifs d'ordre matériel.
- 5 L'apport des femmes dramaturges, dans une vue d'ensemble, est minime. Dans le corpus Sandbox, nous avons pu répertorier un total de 660 exemplaires d'ouvrages de théâtre (y compris les traductions et compositions musicales) écrits par des femmes⁸. Sur un total de plus d'un demi-million de livres, cela ne représente qu'une partie infime, à peine 0,012 % du total. À titre de comparaison, la base de données recense 1 146 exemplaires des comédies de Térence (hors les éditions de pièces individuelles), et 287 exemplaires des *Œuvres* de Molière, contre seulement 19 exemplaires du *Théâtre* de Marie-Anne Barbier, la femme dramaturge française dont les œuvres théâtrales réunies ont eu le plus de succès commercial en Europe. Cependant, si les pièces de théâtre des femmes sont peu nombreuses en termes

absolus, elles contribuent bien à la construction des réputations littéraires féminines. En effet, il s'avère que, parmi les quinze autrices les plus fréquemment citées dans nos collections – presque toutes françaises, d'ailleurs, malgré le nombre plus élevé de bibliothèques néerlandaises –, plus de la moitié ont également pratiqué des genres théâtraux au cours de leur carrière (tableau 1).

Tableau 1. Les autrices les plus citées dans les catalogues de vente des bibliothèques privées

	Autrice	Nombre de bibliothèques
1	Anne Dacier	211
2	Sappho	116
3	Marie-Catherine d'Aulnoy	106
4	Marie-Madeleine de Lafayette	100
5	Antoinette Deshoulières	89
6	Marie de Rabutin-Chantal de Sévigné	89
7	Madeleine de Scudéry	88
8	Marie-Catherine de Villedieu	61
9	Stéphanie-Félicité de Genlis	59
10	Marguerite de Navarre	57
11	Françoise de Maintenon	54
12	Mary Wortley Montagu	53
13	Sarah Fielding	53
14	Madeleine-Angélique de Gomez	50
15	Eliza Haywood	49

Dramaturges indiquées en gras (1665-1830) (nombre de bibliothèques = 600)

- 6 Nous avons pu identifier des ouvrages composés par 56 « femmes dramaturges » (expression assumée ici au sens large de « toute femme ayant écrit ou traduit du théâtre ») – pas toujours nommées dans les descriptions, nous y reviendrons – avec une répartition géographique quelque peu inégale dans les bibliothèques du corpus : 285 dans les bibliothèques françaises, 157 dans les bibliothèques hollandaises, 208 dans les bibliothèques britanniques (dont 138 dans une seule collection, celle du comédien John Henderson, vendue à Londres en 1786), et 10 dans les bibliothèques italiennes. Les ouvrages

des femmes dramaturges figurent dans les catalogues de bibliothèque de 241 collectionneurs : 216 hommes (39 % du total des collectionneurs hommes) et 25 femmes (57 % du total des femmes). Cet aperçu laisse donc apparaître, premièrement, la place prépondérante de la France comme pays d'accueil pour les ouvrages des femmes dramaturges, et deuxièmement, l'importance des lectrices, qui semblent s'intéresser particulièrement aux ouvrages d'autres femmes⁹.

- 7 Regardons de plus près les femmes dramaturges figurant dans les catalogues de vente des bibliothèques privées. Pour dresser le tableau 2, nous avons classé comme ouvrage de « femme dramaturge » toute pièce de théâtre ayant un rapport d'auctorialité à une femme, que ce soit en tant qu'autrice, traductrice, ou compositrice, parmi les rôles de « créateur » que reconnaît la base de données. Cela nous a semblé important pour tenir compte, d'une part, des notions plus floues d'auctorialité au XVIII^e siècle et, d'autre part, du fait que le nom d'auteur affiché dans les descriptions de livres par les catalogueurs varie d'un catalogue à l'autre et peut correspondre à chacun de ces rôles. Lorsque les autrices ont pratiqué plusieurs genres littéraires, nous prenons en compte pour ce classement uniquement leurs ouvrages théâtraux.

Tableau 2. Les femmes dramaturges les plus citées dans les catalogues de vente des bibliothèques privées par nombre d'exemplaires (1665-1830)

	Autrice	France	Pays-Bas	Royaume-Uni	Italie	Total
1	Anne Dacier	94	20	58	2	175
2	Antoinette Deshoulières	47	26	4	1	78
3	Lucretia van Merken	-	49	-	-	49
4	Marie-Anne Barbier	14	13	5	-	32
5	Katharina Lescaijle	-	30	-	-	30
6	Marguerite de Staal de Launay	21	4	3	-	28
7	Marie-Catherine de Villegieu	25	-	1	-	26
8	Aphra Behn	-	-	25	-	25
9	Stéphanie-Félicité de Genlis	14	5	2	1	22
10	Katherine Philips	-	1	20	-	21
11	Suzanne Centlivre	1	-	19	-	20
12	Justine Favart	11	6	1	-	18

13	Anne-Marie Du Bocage (ou Boccage)	11	-	-	-	11
14	Katharina Johanna With	-	11	-	-	11
15	Mary Pix	-	10	-	-	10

- 8 Deux éléments émergent de ce tableau. D'abord, l'importance des traductrices et des traductions. Un tiers des autrices sur la liste, soit cinq sur quinze, se sont fait un nom comme traductrices des ouvrages d'autres auteurs. En tête de la liste, Anne Dacier doit son succès à ses traductions des comédies de Térence – l'auteur de théâtre le plus recensé dans tout le corpus – ainsi que celles de Plaute et d'Aristophane. La dramaturge néerlandaise Katharina Lescailje traduit le *Genséric* (1680) de Deshoulières, Katherine Philips se fait connaître avec ses traductions de Corneille, alors que Katharina Johanna With traduit les pastorales *Filli de Sciro* (1607) de Guidubaldo Bonarelli et *La Fida ninfa* (1595) de Francesco Contarini. Il apparaît que les carrières littéraires féminines débutent souvent par des travaux de traduction, qui, de surcroît, reçoivent fréquemment une reconnaissance officielle. Le nom de la traductrice Luisa Bergalli figure toujours dans la description que donnent les libraires de ses traductions de Térence. Isabel Correa, la traductrice séfardie du *Pastor fido* (1694) de Battista Guarini, est également toujours nommée.
- 9 Ensuite, alors que le premier tableau faisait clairement apparaître la position dominante des autrices françaises dans le marché du livre européen, ce deuxième tableau montre que dans le domaine du théâtre, les dramaturges étrangères atteignent un niveau de succès remarquable – même si ce succès reste strictement local. Un petit nombre d'ouvrages écrits par des femmes parvient à franchir les frontières nationales, tandis que la majorité demeure solidement ancrée dans leur pays d'origine. Parmi les quinze femmes dramaturges les plus citées, trois à peine connaissent un succès vraiment transnational, dans les quatre pays répertoriés par le corpus MEDIANTE. Toutes trois sont françaises – à savoir, Anne Dacier, Antoinette Deshoulières et Stéphanie Félicité de Genlis –, ce qui reflète sans doute l'avantage que leur confère, sur le marché éditorial, l'usage très répandu du français dans les milieux d'élite en Europe. D'autres autrices françaises profitent également de cette position dominante du français comme langue littéraire. Marie-Anne Barbier,

par exemple, doit son classement élevé à la combinaison d'un succès modeste en France avec un succès d'estime au-delà de la France, dans les Provinces-Unies notamment. Mais la grande majorité des femmes dramaturges ne connaissent qu'un impact limité à leur propre pays. Ainsi, les Anglaises Aphra Behn, Katherine Philips, Suzanne Centlivre et Mary Pix restent inconnues hors du monde anglophone. Le succès de Lucretia van Merken, comparable aux Pays-Bas à celui de Deshoulières en France, en fait une véritable *star* littéraire chez elle, mais ne dépasse pas son pays de naissance. La domination française, enfin, se lit aussi dans le fait que plus de la moitié des femmes dans le classement sont françaises. En plus des 8 autrices qui figurent dans le tableau 2, nous avons recensé 20 autres femmes dramaturges françaises dans notre corpus¹⁰, soit un total de 28 – contre 24 femmes dramaturges anglaises, 7 néerlandaises, 3 allemandes et 3 italiennes.

Profils des bibliothèques et des collectionneurs

- 10 Qui sont ces collectionneurs – et sans doute, ces lecteurs et lectrices – dont la bibliothèque suggère un intérêt pour les ouvrages de femmes dramaturges ? Presque la moitié des collectionneurs qui témoignent d'un attrait marqué pour les ouvrages théâtraux des femmes (au moins 5 exemplaires) sont des aristocrates, alors que seulement 10,5 % des collectionneurs dans le corpus ont une origine noble. En outre, la vaste majorité de ces bibliothèques, soit 17 sur un total de 26, sont françaises. Les ouvrages des femmes dramaturges paraissent donc s'inscrire dans une culture et une sociabilité aristocratiques, sans doute particulièrement françaises. Le théâtre appartenant à la culture quotidienne d'une certaine élite sociale, il va de soi que les œuvres des femmes dramaturges circulent, elles aussi, dans ces sphères, sans qu'il s'agisse nécessairement d'un choix conscient de la part des lecteurs, ni d'un engagement délibéré en faveur des femmes. En revanche, les très grandes collections (plus de 10 ouvrages produits par des femmes dramaturges) sont moins souvent françaises, et plus fréquemment associées à des milieux littéraires. La plus grande collection de pièces de femmes se trouve dans la bibliothèque du comédien anglais John Henderson, vendue à

Londres après sa mort en 1785. Comprenant non moins de 71 ouvrages par des femmes dramaturges, cette bibliothèque est décrite par les libraires qui en dressent le catalogue comme « l'ensemble le plus complet des auteurs dramatiques anglais qui n'ait jamais été exhibé en vue d'une vente dans notre pays¹¹ ». Son contenu est en effet presque exclusivement anglais, aucune des 71 pièces de femmes présentes dans sa bibliothèque n'étant l'œuvre d'une dramaturge non britannique. Une deuxième très grande collection, qui fait mention de 10 pièces par des autrices, est celle du célèbre comédien britannique David Garrick et de sa femme autrichienne Eva Maria Veigel, jadis danseuse, mise à la vente après la mort de cette dernière, à Londres, en 1823. Cette bibliothèque fait mention de 12 ouvrages par des femmes dramaturges : 3 volumes traduits par Anne Dacier (Aristophane, Plaute et Térence), deux exemplaires du *Théâtre* de Marie-Anne Barbier (éditions de 1719 et de 1745), la traduction italienne, par Luisa Bergalli, des comédies de Térence, le *Théâtre* des Favart (Paris, 1763), *Le Nouveau Théâtre anglois* traduit par Marie-Jeanne Riccoboni (Paris, 1769), les *Sacred dramas* de Hannah More (Londres, 1782), et deux pièces par Hannah Cowley (*The Runaway*, 1778) et par Elizabeth Ann Sheridan (*The Rivals*, 1775).

- 11 En Hollande, les plus grandes collections sont dues à des poètes de société : celle de Bernardus de Bosch (13 pièces de femmes dramaturges, sur un total de 1 056 volumes, tous genres confondus), vendue aux enchères à Amsterdam en 1787 ; et celle du traducteur de Voltaire, Johannes Menkema (14 pièces par des femmes, sur un total de 1 205 livres), vendue également à Amsterdam en 1797. Aux Pays-Bas surtout, les collections de théâtre constituent une marchandise très commercialisable, grâce à la prolifération des sociétés littéraires et des productions d'amateurs dans un champ littéraire peu centralisé, ainsi qu'à un marché du livre particulièrement développé. Seulement deux des possesseurs de plus de 10 pièces d'auteurs femmes ne font pas eux-mêmes profession des lettres : Louise-Jeanne Durfort de Duras, duchesse de Mazarin, connue surtout comme grande collectionneuse d'objets d'art, et le marchand anobli Adamus Half-Wassenaar, qui, dans sa vaste propriété à La Haye, fait construire une bibliothèque comprenant 1 541 volumes, dont 347 pièces de théâtre. Les ouvrages de femmes dramaturges qu'elle renferme sont tous en

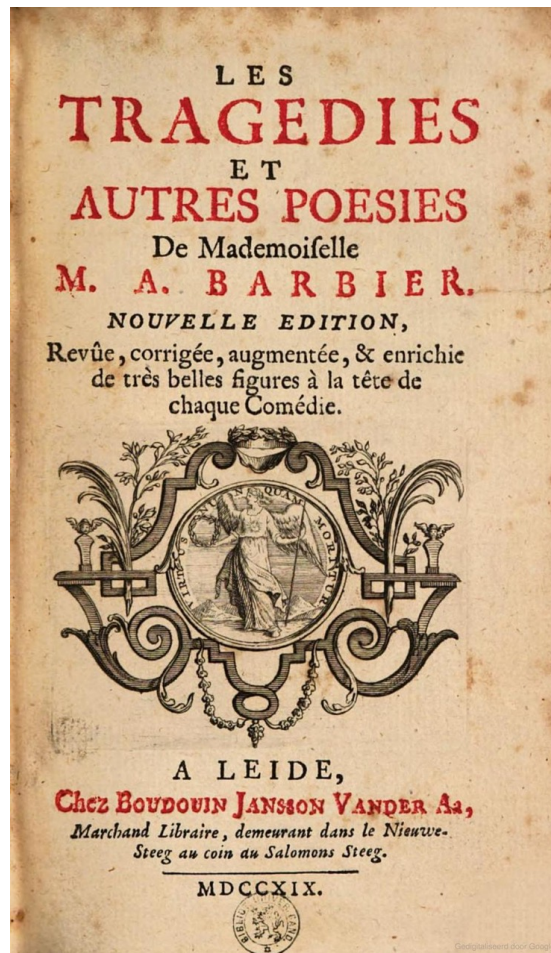
langue néerlandaise. Ils comprennent 5 pièces par Katharina Lescailje, 3 par Marie-Anne Barbier, 2 par Justine Favart, le *Genséric* d'Antoinette Deshoulières (dans la traduction de Lescailje), la tragédie *Artemines* (1745) de Lucretia van Merken, ainsi que la traduction du *Childéric* de Pierre de Morand par Christina Leonora de Neufville. La page de titre du catalogue¹² fait mention d'une « belle Collection de Pièces de théâtre, la plupart reliées en reliure anglaise et non coupées » – indication sûre qu'il s'agit de pièces non destinées à la lecture, mais cherchant plutôt à compléter et embellir cette somptueuse bibliothèque « universelle » de théâtre.

Matérialité et préservation des œuvres : le rôle des supports éditoriaux

- 12 Comme le suggère la liste des pièces de femmes recensées dans les catalogues de vente des bibliothèques du couple Garrick à Londres, et de l'aristocrate néerlandais Half-Wassenaar à La Haye, ce n'étaient pas uniquement les qualités littéraires des ouvrages qui expliquaient leur survie dans les bibliothèques. Un certain nombre d'autres éléments, notamment d'ordre matériel, ont également encouragé la préservation de certains ouvrages par des dramaturges femmes. Ce sont tout d'abord des facteurs éditoriaux, à commencer par la publication même. Les nombreuses pièces de théâtre qui restent dans un état manuscrit connaissent une circulation plus restreinte que celles qui accèdent à l'imprimé. La forme de la publication est également importante. Une publication sous forme d'*Œuvres complètes*, dans un recueil ou dans un autre volume susceptible de « faire poids » dans une collection, est un facteur majeur dans la survie d'une pièce de théâtre par une autrice dans une bibliothèque – et donc de son éventuelle canonisation, ou pas¹³. Ainsi, toutes les 26 occurrences des pièces de théâtre de Villedieu dans les catalogues sont dues aux éditions de ses *Œuvres* comprenant son théâtre ; les éditions séparées de ses deux tragi-comédies *Le Favori* et *Manlius Torquatus* ne figurent point dans les catalogues des bibliothèques. Tel est le cas aussi pour la réception française du théâtre d'Antoinette Deshoulières. Parmi les 47 occurrences de son

théâtre dans les bibliothèques françaises, toutes sont dans l'une des nombreuses éditions de ses *Poésies* ou de ses *Œuvres* comportant son théâtre (elles ne le sont pas toutes, d'ailleurs : le choix d'écarter son théâtre de certaines éditions ferait l'objet d'une autre enquête). Dans les Provinces-Unies, en revanche, 20 des 26 occurrences du *Genséric* de Deshoulières sont dans la traduction de Katharina Lescailje qui, elle, figure dans un somptueux volume in-4^o, très prisé par les collectionneurs, de ses œuvres complètes. Le cas le plus saillant, toutefois, d'une femme dramaturge qui doit son succès dans le marché du livre au fait d'avoir fait l'objet d'une publication sous forme d'œuvres complètes est celui de Marie-Anne Barbier. La publication des *Tragédies et autres poésies de Mademoiselle M. A. Barbier* par l'éditeur débutant Boudouin Jansson van der Aa, à Leiden, en 1719, dans une très belle édition illustrée (fig. 1), représente une étape décisive dans la reconnaissance des femmes dramaturges, qui a sans doute inspiré d'autres projets éditoriaux semblables¹⁴.

Fig. 1. Marie-Anne Barbier, *Les Tragédies et autres poésies*, Leiden, Boudouin Jansson Vander Aa, 1719, page de titre



Source/crédit : [Google Books](#), université de Gand, BIB.ACC.001153

- 13 Si les exemplaires de pièces séparées ne sont pas tout à fait absents des bibliothèques, ils ne sont cités que rarement. Il en va ainsi du *Faucon* (Paris, 1719) de Marie-Anne Barbier, cité dans le catalogue de la bibliothèque de Claude-François-Nicolas Fessart, vendue à Paris en 1724, ou de l'exemplaire d'*Habis* (Paris, 1714) de Madeleine de Gomez dans la bibliothèque de Charles et Charles-Samuel Perrault, vendue à Paris en 1729. La bibliothèque du dramaturge italien Giovanni Battista Recanati, vendue à Venise en 1735, fait mention de l'*Ester* (Vérone, 1733) de Francesca Giusti-Manzoni et du *Naufrage* (Paris, 1726) d'Elena Riccoboni, parmi d'autres. Dans le catalogue de la bibliothèque de Nicolas-Alexandre Ségur, vendue à Paris en 1755, figure un exemplaire de la tragédie *Les Amazones* (édition non spécifiée) d'Anne-Marie Du Bocage ; dans celle du fermier général des poudres Charles-Claude

Dejean, vendue à Paris en 1773, un exemplaire de la comédie *Le Triomphe de la Probité* (Paris, 1768), de Françoise-Albine Benoist ; et dans celle du musicien amateur Paul-Louis Roualle Boisgelou, vendue à Paris en 1806, *Les Chastes Martyrs* (1650) de Marthe Cosnard et *Les Jumeaux martyrs* (1651) d'Alberte-Barbe de Saint-Balmon. Aux Pays-Bas, grâce aux belles éditions des pièces de théâtre produites pour les sociétés littéraires, souvent sur du papier lourd avec de larges marges, et des illustrations commandées spécialement pour la publication, la survie des pièces séparées est plus fréquente.

14 Deuxième facteur dans les processus menant à la reconnaissance, voire la canonisation éventuelle de certains auteurs ou autrices : ce que Foucault a qualifié de fonction-auteur, ou le rôle fédérateur dans les publications du nom de l'auteur¹⁵. Or, ce sont les éditeurs, et après eux, les libraires et catalogueurs qui choisissent quel nom ajouter aux ouvrages des femmes dramaturges, dans un geste qui valorise certains auteurs ou contributeurs tout en minorant l'apport d'autres. Dans ce processus, il y a plusieurs cas de figure (tableau 3). Lorsqu'il s'agit d'une traduction, c'est très souvent le nom du traducteur ou de la traductrice qui est affiché par les catalogueurs, effaçant complètement dans certains cas le nom de l'auteur premier de la pièce. Les traductrices, loin d'être perçues comme de simples passeuses culturelles, peuvent jouir d'un nom d'auteur bien reconnu, comme nous l'avons vu dans le cas d'Isabel Correa ou de Luisa Bergalli.

Tableau 3. Le nom d'auteur des femmes dramaturges dans les catalogues de vente des bibliothèques privées (1665-1830)

	Œuvres complètes, recueils (factices)	Pièces séparées	Pièce insérée dans l'ouvrage d'un autre auteur
Autrice nommée	281	128	-
Aucun nom d'auteur	9	27	-
Autre auteur nommé	12	6	21
Total	302	161	21

15 Même lorsque le nom de l'autrice est retenu, il présente néanmoins une certaine instabilité, en partie en raison des parcours

biographiques des autrices et de leurs fréquents changements de nom. Anne Dacier est désignée soit comme « Mlle. Le Fèvre », « Mad. Le Fevre », ou « Anne le Fèvre épouse de M. Dacier », soit comme « Anne le Fevre (depuis Madame Dacier) », « Madame Dacier », « Anne Le Fevre, femme d'André Dacier », ou tout simplement comme le plus neutre « le Fevre » ou « Dacier », parmi d'autres variantes. Il arrive rarement que les libraires la désignent, dans un renversement de sexe, comme « M. Dacier », mais le contraire – des œuvres de son mari André qui lui sont faussement attribuées, notamment sa traduction de Sophocle – arrive bien plus souvent. La « marque » Anne Dacier, semble-t-il, est plus commercialisable que celle d'André.

- 16 Il y a aussi des attributions incertaines. Dans le catalogue de la bibliothèque du couple Garrick est cité un bel exemplaire de « [Sheridan's] (R. B.) Rivals, a Comedy, 1726 / A presentation copy », dont le catalogue passe sous silence l'apport probable de la femme de Sheridan, Elizabeth Ann (née Linley), à sa composition. Lorsqu'il s'agit du théâtre de société, les autrices sont rarement identifiées. C'est le cas des « Œuvres anonymes. Paris, Didot, 1782, 6 vol. gr. in-8^o. m. r. rel. par Derome » citées dans le *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu la duchesse de Gramont* (Paris, Richard, Salior & Pernier, Girardin, an V, p. 13), vendue en 1797, ou du « Théâtre de société, Paris 1781, 4 vol. » dans le catalogue de la bibliothèque de François-Laurent-Augustin Remy de Lassusce (ou Lassus), vendue à Douai en 1825, dont le catalogueur omet les noms des autrices, respectivement Charlotte-Jeanne de Montesson et sa nièce Stéphanie-Félicité de Genlis. Parfois, les autrices deviennent des auteurs. Dans le catalogue des deux Perrault, *Habis* est attribué à un « M. Gomez¹⁶ ». Dans celui d'Edward Hunt, en 1735, on trouve un volume de « Mr. Philips's Poems, with a fine Print of the Author, engrav'd by Faithorne 1669¹⁷ ». Et certaines autrices ne sont jamais nommées, comme Justine Favart, dont l'auctorialité reste toujours subordonnée à celle de son mari. Malgré ses 18 occurrences dans les catalogues, son nom n'apparaît pas une seule fois comme autrice. Geneviève-Françoise Randon de la Malboissière, quant à elle, doit son invisibilité au fait que sa comédie en un acte *Ilphis et Julie* (s. d.) se trouve discrètement insérée à la fin du premier tome d'un *Choix de poésies allemandes* publié à Paris chez Humblot en 1766, pourtant bien reçu par les lecteurs à l'époque.

- 17 Un dernier facteur non négligeable dans la construction des réputations littéraires est le format de la publication. Plus le livre est grand, plus il est susceptible d'avoir une valeur dans le marché du livre. C'est pour cette raison, sans doute, que la description du volume de Katherine Philips recensé dans la bibliothèque de Cornelius Sismus vendue à La Haye en 1719 est si détaillée. Décrit comme « Poems by Mrs. Catherine Philips to Which is added Mr. Corneilles Pompey & Horace, Lond. 1678. Fr. band.¹⁸ », ce sont surtout le grand format folio et la belle reliure « à la française » qui justifient cette attention.
- 18 Citons enfin l'importance des rapports qu'entretiennent les femmes de théâtre avec leurs éditeurs. C'est en effet aux autrices de négocier les conditions de la mise en vente de leurs ouvrages, y compris les aspects matériels et la façon dont sera affiché leur nom d'autrice. Ainsi, c'est sûrement grâce à son insertion solide dans le monde de l'édition que la dramaturge hollandaise Katharina Lescaijle est reconnue après sa mort par ses héritiers avec une très belle édition épitaphe de ses œuvres complètes, imprimée en 1731 dans un coûteux format in-4^o, et comportant de belles gravures célébrant son œuvre (fig. 2). En effet, Lescaijle, sa sœur Aletta et son beau-frère Matthias de Wreedt avaient assumé la direction de la maison d'édition de leur père après son décès, se spécialisant dans l'édition des pièces représentées au théâtre municipal d'Amsterdam. Fait remarquable, cette édition des œuvres complètes, *De Tooneel- en mengelpoëzy*, est la première édition connue des œuvres complètes d'une autrice néerlandaise, et semble par son aspect matériel inspirée par l'exemple fourni par le *Théâtre* de Marie-Anne Barbier de 1719, également sorti des presses hollandaises.

Fig. 2. Katharina Lescailje, *De Tooneel- en mengelpoëzy*, Amsterdam, Erfgenamen van J. Lescailje en D. Rank, 1731, page de titre du tome III (théâtre)



Source/crédit : site de vente [Invaluable.com](https://www.invaluable.com). Photo Wilkinson's Auctioneers, Doncaster (South Yorkshire), vente du 23 juin 2019, lot 104

Les choix des acheteurs

- 19 Si certains bibliophiles ont choisi de se distinguer par la construction d'une belle bibliothèque théâtrale, il paraît que ce choix est plus fréquent chez les femmes, qui se spécialisaient dans l'achat de genres relevant des belles-lettres, tandis que les bibliophiles hommes étaient plus portés vers les classiques scolaires (en latin) ou les petites séries Elzevier, par exemple. Collectionneurs et collectionneuses peuvent alors commander de belles reliures pour leurs volumes, en y ajoutant leurs armes s'ils en ont, reliant plusieurs pièces ensemble pour en constituer des recueils factices personnalisés, ou les faisant décorer par d'autres moyens. On trouve ainsi dans les bibliothèques des exemplaires dorés sur tranche, comme les exemplaires du *Théâtre* de Marie-Anne Barbier (Paris, 1745), celui d'Aphra Behn (Londres, 1724) et celui de Suzanne Centlivre (Londres, 1735) dans la bibliothèque de

Garrick et Veigel. Dans le catalogue de la bibliothèque de Paul-Louis Roualle de Boisgelou, vendue en 1806, le catalogueur précise que ce dernier a personnalisé son exemplaire du *Théâtre de Marguerite, reine de Navarre* (Paris, 1547) : « L'on a séparé le Théâtre du Poëme, ce qui fait que les chiffres et réclames ne sont pas de suite. D'ailleurs, l'exemplaire est bien conservé et très-complet. Note de M. de Boisgelou. »

- 20 Dans d'autres cas, l'aspect du livre découle directement du parcours biographique ou des activités professionnelles du possesseur. C'est le cas lorsque les volumes comprennent des notes manuscrites du collectionneur, ou inversement, des dédicaces manuscrites. Par exemple, la comédie *The Runaway* (1778) de Hannah Cowley se trouve dans la bibliothèque du couple Garrick, dont le catalogue précise qu'il comporte une « lettre manuscrite de l'autrice à Monsieur Garrick¹⁹ ». Mais le cas incontestablement le plus suggestif dans notre corpus est celui d'un volume dont fait état le catalogue de la bibliothèque du déjà nommé François-Laurent-Augustin Remy de Lassusce, en vue de sa vente à Douai le 19 décembre 1825. En effet, son catalogue renferme un lot in-4^o décrit comme « Les épreuves de la constance, comédie, par Thérèse de Heger, 1 vol. manuscrit, reliée en maroquin²⁰ ». Le volume refait surface deux décennies plus tard dans le catalogue de la bibliothèque du grand collectionneur Alexandre Martineau de Soleinne, qui précise qu'il s'agit d'un « sujet espagnol, comédie en 3 actes et en prose ». Après cette date, malheureusement, nous perdons sa trace²¹.
- 21 Quelle est cette pièce, et qui en est l'autrice ? La biographie de Lassusce nous livre au moins quelques pistes suggestives. Né à Douai en 1754 et mort dans la même ville en 1825²², il exerce plusieurs fonctions, dont celle de directeur du Mont-de-Piété à Douai. Douai connaît à cette époque une foisonnante vie culturelle, en tant que ville frontière et ville étape pour les artistes venant de Paris. Tout comme dans les Provinces-Unies, la diversité et l'ampleur de la vie associative y sont remarquables. La ville connaît une intense activité théâtrale et musicale, où les femmes jouent également un rôle important²³. Lassusce s'engage vraisemblablement dans cette vie culturelle, notamment par sa proximité à une « académie joyeuse » dans la ville – l'académie joyeuse du Valmuse –, dont les membres ont ensuite été dispersés par la Révolution. Parmi les Valmusiens dont

nous connaissons les noms figure sa sœur aînée, Marie-Antoinette-Charlotte-Constance, tandis qu'un autre Valmusien, Charles-Louis-Auguste Hacket, fait les plans pour le nouveau théâtre de Douai, inauguré en 1785. Ils s'adonnent régulièrement à l'écriture de vers et de textes théâtraux, dont n'ont cependant été préservés que quelques exemples²⁴. Aussi la bibliothèque de Lassusce témoigne-t-elle de son intérêt pour le théâtre. Parmi les 36 pièces de théâtre qu'elle comporte figurent des pièces de Genlis, Gomez, et Deshoulières. À plusieurs égards, on serait même tenté de qualifier cette collection de bibliothèque féminine, en raison du nombre important de romans écrits par des autrices, des livres de cuisine, et d'autres livres figurant normalement dans une bibliothèque de femme²⁵ ; nous ignorons toutefois si le célibataire Lassusce partageait sa maison avec l'une de ses cinq sœurs, ou avec une autre femme qui pourrait être responsable de l'acquisition de la pièce de Heger. Malgré ces données, et malgré des traces de quelques autres femmes portant un nom similaire à cette époque dans la même région²⁶, nous n'avons pas pu, jusqu'à présent, identifier cette femme dramaturge.

- 22 Le cas de la mystérieuse Thérèse de Heger, enfin, pointe vers un ensemble de facteurs d'ordre culturel qui ont joué également un rôle dans la création des réputations littéraires des femmes dramaturges, mais qui feraient le sujet d'un autre article. Ces facteurs tiennent notamment aux formes que la culture théâtrale a historiquement revêtues au sein des différentes communautés de lecteurs, à son degré de centralisation et à son ouverture à diverses catégories de participants, ainsi qu'aux relations entre auteurs, autrices et autres acteurs du champ littéraire, en particulier les éditeurs et les institutions officielles. En somme, il s'agit des significations, en tant que capital symbolique, que le théâtre a pu revêtir pour ses lecteurs et spectateurs à différentes époques. Or, ces significations commencent justement à se dessiner lors de la première mise en circulation des pièces des femmes dramaturges, et les catalogues de vente de bibliothèques privées nous offrent quelques précieuses pistes initiales à cet égard.

NOTES

- 1 Il n'existe pas de chiffres fiables sur l'ampleur du marché du livre d'occasion par rapport au marché du livre neuf, mais Hannie van Goinga, citée par David McKitterick, a estimé qu'il pourrait représenter la moitié de tous les livres vendus au XVIII^e siècle (David McKitterick, *The invention of rare books. Private interest and public memory, 1600-1840*, Cambridge University Press, 2018, p. 20, DOI restreint [10.1017/9781108584265](https://doi.org/10.1017/9781108584265)).
- 2 Seulement 10 % à 20 % des catalogues ont été préservés dans au moins un exemplaire.
- 3 Ce projet a bénéficié d'une subvention du Conseil européen de la recherche (ERC) dans le cadre du programme de recherche et innovation de l'Union européenne Horizon 2020 sous la convention n° 682022. Voir aussi le site du projet <http://www.mediate18.nl/>, [en ligne, consulté le 15 octobre 2024].
- 4 Alicia C. Montoya, Micha Hulsbosch, Helwi Blom, Evelien Chayes, Anna de Wilde, Rindert Jagersma, Juliette Reboul et Joanna Rozendaal, base de données *MEDIATE*, 2022, [en ligne, consultée le 15 octobre 2024].
- 5 Helwi Blom, Rindert Jagersma et Juliette Reboul, « Printed private library catalogues as a source for the history of reading in 17th-18th century Europe », dans Mary Hammond (dir.), *The Edinburgh history of reading : early readers*, Edinburgh University Press, 2020, p. 249-269.
- 6 Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- 7 Le nombre de catalogues est légèrement inférieur puisqu'un certain nombre décrit le contenu de plusieurs collections.
- 8 Ces chiffres peuvent encore changer légèrement, le corpus *Sandbox* n'ayant pas encore pris sa forme définitive.
- 9 Alicia C. Montoya, « Women's libraries and "women's books", 1729-1830 », dans Mónica Bolufer, Laura Guinot-Ferri et Carolina Blutrach (dir.), *Gender and cultural mediation in the long eighteenth century*, Cham, Palgrave Macmillan, 2024, p. 289-314, DOI [10.1007/978-3-031-46939-8_12](https://doi.org/10.1007/978-3-031-46939-8_12).
- 10 Dans l'ordre décroissant d'occurrences (je me base ici sur les noms du site *MEDIATE*), Anne-Marie Du Bocage (6 occurrences), Madeleine-Angélique de Gomez, Geneviève-Françoise Randon de Malboissière, Marie-

Jeanne Riccoboni (toutes avec 5 occurrences), Louise Labé (4 occurrences), Françoise de Graffigny, Louise-Geneviève de Sainctonge, Catherine Durand (toutes avec 3 occurrences), Catherine et Madeleine Des Roches, Françoise d'Aubigné marquise de Maintenon, Louise-Céline De Beaunoir (née Cheval), Françoise-Albine Benoist, Charlotte-Jeanne Béraud de La Haie de Riou, marquise de Montesson, Olympe de Gouges, Alberte-Barbe d'Ernecourt de Saint-Balmon, Marthe Cosnard, Élisabeth Jacquet de La Guerre, Mademoiselle Du Val [Duval] et Thérèse de Heger.

11 Thomas and John Egerton, *A Catalogue of the Library of John Henderson, Esq[ui]re. (Late of Covent Garden Theatre) Deceased, consisting of A well chosen Collection of the most approved modern Writers, many of the earliest Editions of the Old English Poets, Novels and Romances, and the completest Assemblage of English Dramatic Authors that has ever been exhibited for Sale in this Country [...]* [Catalogue de la bibliothèque de John Henderson. (Ancien membre du Covent Garden Theatre) Décédé, comprenant une collection bien choisie des auteurs modernes les plus reconnus, de nombreuses éditions anciennes des poètes, romans et romans d'amour anglais, ainsi que l'assemblée la plus complète d'auteurs dramatiques anglais jamais mise en vente dans ce pays...], s. l. [London], s. n., 1786, n. p. Nous traduisons de l'anglais.

12 « Beneevens een schoone Collectie van Toneelspeelen, meest alle in Eng. Ruggens gebonden en onafgesneeden », *Catalogus Van een extra Fraaije Verzaameling net Geconditioneerde Boeken*. Bestaande in Godsgeleerde, Rechtsgeleerde, Mathematische, Philosophische, Historische, Poetische, Reisbeschryvingen, Levensbeschryvingen, Fraaije Romans, &c. [...] Hendrik Koster, op den 22. en 23. October 1770 [...] [Catalogue d'une collection supplémentaire de beaux livres récemment restaurés. Comprendant des ouvrages théologiques, juridiques, mathématiques, philosophiques, historiques, poétiques, des récits de voyage, des biographies, de beaux romans, etc. [...], les 22 et 23 octobre 1770...], Leyden, Hendrik Koster, 1770, p. de titre. Nous traduisons du néerlandais.

13 Perry Gethner, « Stratégies de publication et notions de carrière chez les femmes dramaturges sous le règne du Roi Soleil », dans Claude Bourqui, Edric Caldicott et Georges Forestier (dir.), *Le Parnasse du théâtre. Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, Paris, PUPS, 2007, « Theatrum mundi », p. 309-323.

14 Alicia C. Montoya, *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, Paris, Champion, « Les Dix-huitièmes siècles », 2007, p. 195-199.

15 Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits 1954-1988*, t. 1 : 1954-1969, Daniel Defert et François Ewald (éd.), Paris, Gallimard, 1994, p. 817-849.

16 *Catalogue des livres de monsieur Charles Perrault*, L'un des quarante de l'Academie Française, et de monsieur C. Perrault son fils, dont la vente à l'amiable commencera le Vendredy 27 [barré et remplacé manuellement par « Lundy 30 »]. May 1729. & jours suivans, depuis huit heures du matin jusqu'au soir. Le prix sera marqué sur chaque Livre, Paris, Frères Osmont, 1729, p. 14, n° 177.

17 *Bibliotheca curiosa. Or a catalogue of A Select Parcel of books, in Greek, Latin, Italian, Spanish, French and English*, being the Library of Mr. Edward Hunt, deceased. [...] To be Sold very Cheap, on Wednesday the 27th Instant, 1735, and to continue Selling Daily 'till all are Sold, By Olive Payne, Bookseller, At Horace's Head in Round-Court, in the Strand [*Bibliotheca curiosa. Ou catalogue d'une sélection d'ouvrages en grec, latin, italien, espagnol, français et anglais*, provenant de la bibliothèque de feu M. Edward Hunt. [...] À vendre à très bas prix, le mercredi 27 courant, 1735, et à vendre tous les jours jusqu'à épuisement du stock...], [Londres], s. n., 1735, p. 3.

18 *Catalogus librorum, Praecipuè medicorum, historicorum, theologicorum & miscellaneorum*. Quos magno studio & sumtu dum vixit collegit Vir Reverendus Cornel[ius]. Sismus, 'Medicinæ Doctor. Qui publica Auctione distrahentur ad 5 Octobris 1719 & sequent. Per Johannem Swart, In Aula Magna (vulgo) de Groote Zael van 't Hof [*Catalogue de livres, principalement médicaux, historiques, théologiques et divers*. Que le révérend Cornelius Sismus, docteur en médecine, a collectionnés avec beaucoup de zèle et à grands frais au cours de sa vie. Ils seront vendus aux enchères publiques le 5 octobre 1719 et les jours suivants. Par John Swart, dans la Grande Salle (communément appelée de Groote Zael van 't Hof)], La Haye, Johannes Swart, 1719, p. 5.

19 « Letter from the Authoress to Mr. Garrick », *A catalogue of the library, splendid books of prints, poetical and historical tracts* of David Garrick, Esq[ui]re]. removed from his villa at Hampton, and house on the Adelphi Terrace, with the modern works added thereto by Mrs. Garrick. Which Will be Sold by Auction, by Mr. Saunders, at his great room, "the poets' gallery," No. 39, Fleet Street, On Wednesday, April 23d, 1823, and 9 following days, (Sunday excepted,) [...] [*Catalogue de la bibliothèque, splendides livres d'estampes, traités poétiques et historiques* de David Garrick, provenant de sa

villa à Hampton et de sa maison sur Adelphi Terrace, auxquels s'ajoutent les ouvrages modernes ajoutés par M^{me} Garrick. Ils seront vendus aux enchères par M. Saunders, dans sa grande salle, « The Poets' Gallery », au n° 39, Fleet Street, le mercredi 23 avril 1823 et les 9 jours suivants (sauf le dimanche), à midi et demi précises], [Londres], Longman and Co / Triphook, 1823, p. 15. Nous traduisons de l'anglais.

20 *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. Remy de Lassusce*, Décédé Directeur du Mont-de-Piété de Douai, dont la vente aura lieu, par le ministère de l'un des Commissaires-Priseurs Deloffre et Braine, le 19 décembre 1825 et jours suivans, quatre heures précises du soir, dans le logement de M. le Directeur du Mont-de-Piété, Douai, IWagrez aîné, 1825, p. 25.

21 P.-L. Jacob [Paul Lacroix], *Bibliothèque dramatique de Soleinne*, t. III, Paris, Administration de l'Alliance des arts, 1844, notice 3109, p. 35.

22 Selon son acte de décès (archives départementales du Nord, DOUAI / N,M,D, Ta [1823-1825]5 Mi 020 R 047).

23 Guy Gosselin, *L'âge d'or de la vie musicale à Douai (1800-1850)*, Liège, Mardaga, « Musique musicologie », 1994.

24 M. le docteur Maugin, « L'académie bocagère du Valmuse. Notice humoristique » (procès-verbal de la séance publique du 10 novembre 1867), dans Mémoires de la société impériale d'agriculture de sciences et d'arts séant à Douai centrale du département du Nord [*Mémoires de la Société centrale d'agriculture, sciences et arts du département du Nord*], t. IX : 1866-1867, Douai, 1866, p. 53-175.

25 A. C. Montoya, « Women's libraries », art. cité.

26 Comme une Marie-Thérèse Heger (1771, Malines-1847, Bruxelles), mère de Constantin Heger, professeur de français de Charlotte Brontë à Bruxelles.

ABSTRACTS

Français

Cet article porte sur les dramaturges françaises et sur leur première réception européenne, d'un point de vue commercial et éditorial. Par le biais de la base de données MEDiate (*Measuring Enlightenment : Disseminating Ideas, Authors, and Texts in Europe*), renfermant des notices sur plus d'un demi-million de livres mis à la vente entre 1665 et 1830, nous

études la place des éditions des pièces des femmes dramaturges, plus particulièrement les dramaturges françaises, à l'intérieur du commerce international du livre. Nous nous penchons notamment sur le nom de l'auteur tel qu'il apparaît (ou pas) dans les catalogues, et sur la façon dont sont décrits les ouvrages des femmes dramaturges mis à la vente. En effet, le nom d'auteur comme « marque » reconnue, en lien avec la matérialité du livre, apparaît comme un facteur décisif dans la valorisation de certaines œuvres féminines. Afin de contextualiser les données quantitatives sur les femmes dramaturges françaises, nous évoquons aussi quelques cas anglais et néerlandais, ainsi que les femmes traductrices de théâtre. Cette approche comparative permet de mieux cerner la spécificité des dramaturges françaises dans le champ éditorial et commercial.

English

This article explores the early circulation and reception of the works of French female playwrights in Europe, from a commercial and publishing perspective. Using a database containing records on more than half a million books that were offered for sale between 1665 and 1830, *MEDIATE (Measuring Enlightenment : Disseminating Ideas, Authors, and Texts in Europe)*, I study the place within the European book trade of editions of plays by women playwrights, especially French ones. I focus in particular on how the author-function, or the name of the author as it appears (or not) in the catalogues, affected the reception of these women playwrights. Indeed, the strength of the author's name as a recognizable "brand", together with the material aspects of the publications in which their works appeared, emerge as decisive factors in the successful circulation of women playwright's works. In order to contextualize the quantitative data on French women playwrights, I also discuss some English and Dutch cases, as well as women translators of theatrical works, to pinpoint the specificity of French women playwrights as commercial brands within the broader European book trade.

INDEX

Mots-clés

auctorialité, bibliothèque, catalogage, diffusion, marché du livre européen

Keywords

auctoriality, library, cataloguing, distribution, European book market

AUTHOR

Alicia C. Montoya

Université Radboud (Pays-Bas) – Radboud Institute for Culture & History (RICH)

IDREF : <https://www.idref.fr/087259060>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000115107714>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/14533199>

Collectionner les pièces de théâtre écrites par des femmes sous l'Ancien Régime : parcours dans les fonds de la Bibliothèque nationale de France

Caroline Mogenet

DOI : 10.35562/pfl.760

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

La BnF : une tradition bibliophilique théâtrale

Étude du mode de conservation : le théâtre de femmes en recueil

Traitement matériel et marques d'appropriation

Reliure et titrage

Annotations

Annotations portant sur l'attribution

Annotations de lecture

TEXT

- 1 Progressivement écartées de la mémoire collective et du canon littéraire classique, les pièces de théâtre écrites par des femmes sous l'Ancien Régime font aujourd'hui l'objet d'un regain d'intérêt, tant sur le plan académique que scénique. Parallèlement, elles ont été conservées dans les fonds dramatiques de grands collectionneurs des XVIII^e et XIX^e siècles, où elles ont même suscité des pratiques bibliophiliques spécifiques. Cet article se propose d'interroger ces deux processus de patrimonialisation en montrant comment la préservation de ce que l'on peut appeler un patrimoine matériel – à savoir les pièces de femmes en tant que livres imprimés – est liée à la réception historiographique dont ce théâtre a fait l'objet¹.
- 2 Sous quelles formes les œuvres théâtrales féminines nous sont-elles parvenues ? L'identité de genre est-elle un facteur dans le traitement qu'en font les collectionneurs ? Croisant l'histoire du théâtre et

l'analyse bibliothéconomique, cette étude s'appuie sur un travail en cours d'examen des exemplaires anciens préservés à la BnF², lieu de collecte et de conservation le plus important en France pour le patrimoine du livre³.

La BnF : une tradition bibliophilique théâtrale

3 À partir de la chronologie de l'édition *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*⁴, mon enquête porte sur 17 autrices, allant de Marguerite de Navarre à Françoise de Graffigny. Le corpus matériel comporte 318 exemplaires, répartis entre les quatre sites de la BnF – l'Arsenal, François-Mitterrand, Richelieu et l'Opéra⁵. Certains exemplaires ont été acquis par la BnF grâce au dépôt légal⁶, mais la grande majorité de mon corpus provient de collections privées, intégrées aux fonds publics par divers moyens : confiscations révolutionnaires, ventes aux enchères, ou dons⁷. Le tableau suivant donne un aperçu des collections examinées :

Tableau 1. Typologie des collections⁸

Nature de la bibliothèque	Nombre d'exemplaires
Bibliothèques ecclésiastiques	3
Bibliothèque royale*	27
Bibliothèques privées	180

*Sont rangés dans cette catégorie les livres provenant de la Bibliothèque royale – à l'origine de la Bibliothèque nationale – ainsi que ceux issus des bibliothèques des membres de la famille royale (xvi^e-xviii^e siècles).

4 Les exemplaires issus des bibliothèques privées m'intéressent particulièrement ici. L'étude des marques de propriété – armoiries, estampilles, ex-libris, annotations, numéros d'anciennes cotes, etc. – permet d'identifier une trentaine de collectionneurs allant du début du xviii^e à la fin du xix^e siècle. Six bibliophiles se distinguent particulièrement par le nombre d'exemplaires du théâtre de femmes conservés :

Tableau 2. Collectionneurs identifiés

Collectionneur	Exemplaires du théâtre de femmes
Joseph-Antoine <u>Crozat</u> , marquis de Tugny (1696-1751)	8
Louis-César de La Baume Le Blanc, duc de La <u>Vallière</u> (1708-1780)	35
Antoine-René d' <u>Argenson</u> , marquis de Paulmy (1722-1787)	22
Georges <u>Douay</u> (1840-1919)	47
James de <u>Rothschild</u> (1844-1881) et Henri de <u>Rothschild</u> (1872-1947)	26
Auguste <u>Rondel</u> (1858-1934)	49

Pour les autres collectionneurs identifiés, le nombre d'exemplaires du théâtre de femmes varie entre un et quatre⁹. Les chiffres, exceptionnels pour les six bibliophiles mentionnés, témoignent de la richesse de leurs collections respectives en matière de théâtre. Le duc de La Vallière¹⁰, dont une partie de la collection a été acquise puis enrichie par le marquis de Paulmy¹¹, constitue aujourd'hui l'un des fonds théâtraux les plus importants de la bibliothèque de l'Arsenal. Entre la fin du ^{xix}^e et le début du ^{xx}^e siècle, trois grandes bibliothèques dramatiques se distinguent : celle de Georges Douay, compositeur d'opérettes, conservée sous la cote GD à la bibliothèque de l'Arsenal¹², celle d'Auguste Rondel, qui constitue la majeure partie du département des Arts du spectacle à Richelieu¹³, et le fonds Rothschild, réputé pour ses éditions anciennes du théâtre classique¹⁴. Cette liste montre bien que le milieu de la bibliophilie est généré du côté masculin et réservé à une élite sociale constituée pour l'essentiel d'hommes d'État¹⁵.

- 5 Que collectionnent-ils ? Et pourquoi ? La signification des livres collectés varie en fonction des individus et d'une époque donnée¹⁶. Une partie importante du corpus provient de collections du ^{xviii}^e siècle, correspondant à la naissance de la « haute bibliophilie¹⁷ ». Cette période se manifeste par la multiplication de bibliothèques privées luxueuses et de cabinets de livres rares. Pour un aristocrate érudit, avoir une bibliothèque représentant tous les champs du savoir est un signe de culture et de distinction sociale, mais aussi de luxe, certains collectionneurs recherchant des livres pour leur beauté

esthétique, leur statut de curiosité, ou leur prix. La lecture n'est pas pour autant garantie : certains lisent et annotent abondamment leurs ouvrages, d'autres les conçoivent comme des curiosités ou des objets artistiques qui ne comportent aucune marque d'usure¹⁸. La bibliophilie du XVIII^e siècle se distingue tout particulièrement par la culture et l'économie de la rareté. Difficile à évaluer, la rareté excède le simple amour du « beau livre ». Elle peut s'appuyer sur plusieurs critères cumulatifs, tels que la condition du livre, la matière de la reliure, le nombre d'exemplaires connus, le caractère manuscrit ou imprimé, les premières éditions et les éditions illustrées, la notoriété de l'auteur, de l'imprimeur, mais aussi du précédent possesseur¹⁹. L'étude des catalogues, des manuels de libraires ou des journaux de bibliophiles permet parfois de vérifier si un ouvrage est recherché²⁰.

- 6 Quelle est la place des femmes dramaturges dans ces pratiques de collecte, et pourquoi s'y intéresser ? La bibliophilie a d'abord une fonction patrimoniale évidente, les collectionneurs étant des acteurs centraux de l'entrée du théâtre en littérature. Ensuite, cette discipline repose sur un travail de hiérarchisation : la rareté est une tradition bibliophilique qui émanerait d'un consensus social, faisant qu'un livre devient recherché et lui donnant une valeur et une réputation²¹. Dans cette perspective, quelle valeur a été attribuée au théâtre de femme ? Et, pour reprendre Françoise Héritier, cette valeur matérielle est-elle liée à la « valence » moindre du féminin qui s'est traduite par une minoration dans le champ littéraire²² ? Trois outils de l'analyse bibliothéconomique nous permettent de répondre à ces questions : le catalogage du théâtre de femmes, le mode de conservation des exemplaires, et les marques de traitement matériel ou d'appropriation. Alicia C. Montoya proposant une étude du premier outil dans ce volume²³, je concentrerai mon analyse sur les deux derniers.

Étude du mode de conservation : le théâtre de femmes en recueil

- 7 Le théâtre, comme les autres genres littéraires, présente deux principaux modes de conservation : soit la pièce est conservée en tant qu'exemplaire séparé, soit elle est insérée dans un recueil qui relève d'un acte d'édition ou de collection. L'on s'intéresse ici aux

exemplaires qualifiés de « recueils factices » par les catalogues de bibliothèque : ces ouvrages résultent de la volonté d'un possesseur souvent guidé par un libraire, qui a trouvé bon de réunir sous une même reliure des textes issus d'éditions séparées²⁴. Le possesseur « fabrique » donc un objet qui n'a pas d'équivalent, et cela pour des raisons diverses. Dans le cas du théâtre de femmes, presque tous les recueils factices que j'ai étudiés ont pour ambition de créer un recueil de théâtre. Celui-ci prend généralement deux formes.

- 8 Dans un premier cas, les œuvres de théâtre de femmes ont été recomposées afin de constituer un recueil d'autrice. Auguste Rondel a constitué un recueil de la sorte à partir d'une édition des *Œuvres de Mademoiselle Des Jardins*, éditées par Gabriel Quinet en 1664 (exemplaire 8-RF-7359).

Fig. 1. Recueil factice des *Œuvres de Mademoiselle Des Jardins*, Paris, Gabriel Quinet, 1664



Légende : [en haut de gauche à droite] reliure, dos et page de titre du recueil factice ; [en bas de gauche à droite] pages de titre des pièces de théâtre de M^{lle} Desjardins insérées dans le recueil : *Manlius* (1662) et *Nitétis* (1663) éditées par Gabriel Quinet, *Le Favory* (1665) éditée par Thomas Jolly.

Source/crédit : BnF, cote 8-RF-7359, collection théâtrale d'Auguste Rondel, ark:/12148/cb32668450h. Photos Caroline MOGENET

L'édition est à l'origine un recueil d'œuvres diverses, composé de poésies, lettres, et de deux pièces de théâtre, *Manlius* (1662), et *Nitétis* (1663)²⁵. Auguste Rondel a extrait les deux dernières pièces du recueil, mis de côté les pièces poétiques et les lettres afin d'ajouter *Le Favory* (1665) : l'ensemble constitue ainsi un recueil théâtral, dans une belle reliure en maroquin rouge, avec un titrage sur le dos qui indique « M^{lle} DESJARDINS – THEATRE ». Ce travail de réagencement pour former un recueil de théâtre entièrement dédié à Desjardins est inédit dans la mesure où, de son vivant, l'autrice n'a publié aucun recueil uniquement dédié à l'art dramatique.

- 9 Le duc de La Vallière est aussi connu pour ses recueils de théâtre factices. L'image qui suit est une série de pièces de femmes que le bibliophile a pris soin de réunir en collections spécifiques. Ces exemplaires se caractérisent par un nouveau titre figurant sur le dos de chaque livre : « Theatre de Saintonge », « Theatre de M.^{lle} Bernard », « Theatre de M^{elle} Desjardins », ou encore « Theatre de M^{le} Durand ».

Fig. 2. Recueils factices de théâtre de femmes formés par le duc de La Vallière



Légende : empilement de quatre recueils factices du duc de La Vallière avec leur titre figurant sur le dos. De bas en haut : **2a.** « Theatre de Saintonge », **2b.** « Theatre de M.^{le} Bernard », **2c.** « Theatre de M.^{elle} Desjardins » et **2d.** « Theatre de M.^{le} Durand ».

Source/crédit : **2a.** « Theatre de Saintonge », BnF-8-BL-13106, ark:/12148/cb39333659s ; **2b.** « Theatre de M.^{le} Bernard », BnF 8-BL-13879, ark:/12148/cb317609938 ; **2c.** « Theatre de M.^{elle} Desjardins », BnF 8-BL-14148, ark:/12148/cb31581269s ; **2d.** « Theatre de M.^{le} Durand », BnF 8-BL-14295, ark:/12148/cb393251857. Photo Caroline MOGENET

Cette pratique donne encore une fois une visibilité matérielle singulière à des autrices qui n'ont pas pris l'initiative de la mise en recueil. L'identité de genre n'est cependant pas un facteur déterminant puisque La Vallière réserve le même traitement matériel au théâtre masculin. La mise en reliure des textes théâtraux révèle ici une volonté d'obtenir des objets esthétiques et uniformes pour des étagères harmonieuses²⁶. Bien que cette pratique permette une conservation du patrimoine dramatique, elle ne relève pas d'une intention particulière du collectionneur.

- 10 Dans un second cas, l'œuvre a été extraite de son exemplaire d'origine et mêlée à des œuvres de théâtre écrites par des hommes. Le critère du genre n'est donc pas un motif d'exclusion, l'ouvrage étant pensé comme une anthologie théâtrale, auteurs et autrices confondus. Ce type d'objet présente néanmoins une logique dans l'assemblage des pièces. La cohérence chronologique, générique, ou le format, sont généralement des critères déterminants, comme c'est le cas d'un exemplaire des *Chastes Martyrs* de Marthe Cosnard (YF-239)²⁷, relié dans un recueil factice de tragédies de martyrs de même format in-4^o. Louise-Geneviève de Saintonge se démarque également par une présence récurrente dans des recueils factices d'opéra : ses tragédies en musique, *Didon* (1694) et *Circé* (1696), sont conservées dans une quinzaine de recueils factices, soit presque autant que le nombre d'exemplaires séparés²⁸. Prenons pour dernier exemple une collection théâtrale formée par le marquis de Tugny²⁹. Ce bibliophile est à l'origine d'une anthologie de recueils factices en treize volumes, contenant des œuvres tragiques ou comiques publiées entre 1731 et 1751. L'ensemble, titré « Recueil pour la Comedie Françoise », en référence à l'institution, comprend deux pièces de femmes dramaturges contemporaines du collectionneur : *Les Amazones* d'Anne-Marie Du Bocage (volume XII, exemplaire 8-BL-13456 (2))³⁰, et *Cénie* de Françoise de Graffigny (volume XIII, 8-BL-13457 (3)). Le geste est fort de conséquence pour la réputation de deux autrices dont les pièces rencontrent un certain succès théâtral

et éditorial³¹. Le collectionneur contribue à leur reconnaissance auctoriale en les intégrant, de leur vivant, à une œuvre qui conserve la mémoire d'un répertoire en cours de canonisation.

Fig. 3. *Cénie, piece en cinq actes*, Paris, Cailleau, 1751, dans les *Recueils* [factices] pour la Comedie Française formés par le marquis de Tugny, vol. XIII : Françoise de Graffigny



Légende sous le titre : « Représentée pour la première fois par les Comédiens François Ordinaires du Roi , le 25 Juin 1750. »

Source/crédit : BnF, cote 8-BL-13457 (3), ark:/12148/cb33993033w. Photos Caroline MOGENET

- 11 Ces initiatives bibliophiliques prouvent que les femmes dramaturges sont intégrées dans des collections, qui sont, pour ainsi dire, mixtes, et qui les considèrent, à l'image des hommes, comme représentatives d'une période théâtrale. Que ces anthologies factices soient mixtes par un acte conscient ou par simple souci d'exhaustivité, elles ont le mérite de ne pas renvoyer les femmes dramaturges à un domaine séparé de celui des hommes, mais font du théâtre un domaine partagé. Au-delà de la question de l'identité de genre, la recomposition des œuvres, puis leur insertion dans des fonds

spécifiques dédiés au théâtre, témoignent non seulement d'une lecture particulière – l'« amour » du théâtre du collectionneur – mais aussi d'un geste plus large qui consiste à faire émerger le théâtre comme genre littéraire, objet de conservation et de transmission par le livre.

Traitement matériel et marques d'appropriation

- 12 Les marques d'appropriation, si elles peuvent nous renseigner sur l'usage que le collectionneur a fait du texte, constituent des données parfois difficilement exploitables car elles résistent à un discours généralisant sur les pratiques de lecteur ou de collection. Il est également difficile de faire la part entre le geste d'un collectionneur-lecteur initial et celui d'un acteur ultérieur – archiviste ou conservateur –, responsable de la mise en collection patrimoniale publique. Ces incertitudes matérielles nous invitent donc à la prudence quant à la lecture du théâtre de femmes par les collectionneurs, c'est pourquoi je m'en tiendrai surtout à des hypothèses.

Reliure et titrage

- 13 Faite au moment de l'achat par le collectionneur, la reliure ne permet pas toujours de valider le traitement particulier d'une œuvre. Que le théâtre soit écrit par un homme ou une femme, il se présente sous tous types de reliures, des plus modestes, en simple parchemin, aux plus coûteuses, en veau ou en maroquin. Les titrages figurant sur le dos de la reliure sont plus riches d'analyse. Pour des raisons évidentes de place sur le dos du livre, titres et noms d'auteurs ou d'autrices font l'objet d'abréviations. Pour les femmes dramaturges, ces raccourcis entraînent fréquemment l'occultation du féminin. Au « M^{me} » ou « M^{lle} », les livres préfèrent des formulations qui laissent planer le doute sur l'intention du geste. On en donnera deux exemples : un livre des *Œuvres* de Madeleine et Catherine Des Roches intitulé au dos « Œuvres de M. Desroches » (8-BL-8897)³², et un exemplaire des *Jumeaux martyrs* d'Alberte-Barbe de Saint-Baslemont, intitulé « Les Jumeaux martirs de St Balmon » (4-BL-3633)³³. L'abréviation relève-

t-elle d'une commodité, d'un effacement volontaire du féminin, ou de l'ignorance de l'artisan-relieur qui présuppose le masculin sans faire le lien avec la page de titre ? Dans tous les cas, l'abréviation n'est pas une simple neutralisation puisqu'elle programme une lecture qui masculinise.

- 14 Cela est plus flagrant encore pour trois exemplaires du théâtre de Françoise Pascal (8-BL-14085 ; 8-BL-14086 ; 8-BL-14087). Formée par le duc de La Vallière, cette collection théâtrale de Françoise Pascal est absolument inédite et fait l'objet d'un traitement soigné avec une reliure précieuse en maroquin rouge. Pourtant, le titrage au dos masculinise l'autrice devenue « François Pascal ». Certes, la perte du « e » peut se justifier par le manque de place, mais cette explication reste, au fond, peu satisfaisante. Il peut s'agir d'un choix délibéré du doreur ou d'un lapsus révélateur de l'automatisme qu'un agent de la fabrication du livre a devant un livre de théâtre, à savoir qu'il est nécessairement masculin.

Fig. 4. Collection de trois recueils factices du théâtre de Françoise Pascal formée par le duc de La Vallière : [de haut en bas] 4a. Vol. I : Françoise Pascal, *Agathon-phile martyr*, Lyon, Clément Petit, 1655 ; 4b. Vol. II : Françoise Pascal, *Endymion*, Lyon, Clément Petit, 1657 ; *Sésostris*, Lyon, Antoine Offray, 1661 ; *Le Vieillard amoureux*, Lyon, Antoine Offray, 1664 ; 4c. Vol. III : *Diverses Poesies*, Lyon, Simon Matheret, 1657



Légende : trois recueils factices superposés avec reliure en maroquin rouge comprenant des œuvres de l'autrice Françoise Pascal mais dont les dos titrent le nom masculin « François Pascal ».

Source/crédit : 4a. BnF-8-BL-14085, ark:/12148/cb31063006j ; 4b. BnF-8-BL-14086, ark:/12148/cb39325032c ; 4c. BnF-8-BL-14087, ark:/12148/cb39325035d.

Photo Caroline MOGENET

Annotations

- 15 Les annotations et autres notes manuscrites dans les exemplaires consultés sont assez rares. Elles prennent généralement deux formes dans le corpus étudié.

Annotations portant sur l'attribution

- 16 Les annotations portant sur l'attribution d'une œuvre ne sont pas spécifiques aux femmes dramaturges car elles s'appliquent à toutes les éditions ne faisant pas figurer de nom d'auteur ou d'autrice sur leur page de titre. Néanmoins, l'anonymat est plus courant chez les femmes de lettres, pour des raisons tant morales que sociétales, ou par choix auctorial³⁴. Les annotations ont alors le mérite d'ajouter une signature absente. Elles révèlent également les différents débats d'attribution autour d'un texte. Le cas très célèbre du *Brutus* de Catherine Bernard, attribué à tort à Fontenelle³⁵, en est un bon exemple. Les annotations, qu'elles proviennent des collectionneurs ou de leurs bibliothécaires, rendent alors compte des différentes disputes autour de la paternité, ou maternité, de l'œuvre, comme le démontre la série des trois exemplaires suivants : le premier présente bien la note manuscrite « par M^{lle} Bernard » (THN-10601), le second ne sait pas trancher entre « M^{lle} Bernard et Bernard de Fontenelle » (GD-6660), le troisième invente quant à lui une nouvelle attribution en le donnant à « M^{lle} Barbier » (8-YTH-20360). Ces hésitations donnent lieu à une triple auctorialité sur les notices du catalogue numérique de la BnF, où l'on trouve souvent Catherine Bernard, Marie-Anne Barbier et Bernard de Fontenelle mentionnés en tant que co-auteurs.

Fig. 5. Trois exemplaires du *Brutus* de Catherine Bernard, Paris, V^{ve} de Louis Gontier, 1691 [5a et 5c] ; et Paris, V^{ve} de Pierre Ribou, 1730 [5b]



Légende : annotations manuscrites des pages de titre de *Brutus*. [De gauche à droite] :

- 5a. « Par Catherine Bernard » ; 5b. « M^{lle} Bernard et Bernard de Fontenelle » ;
5c. « M^{lle} Barbier ».

Source/crédit : 5a. BnF THN-10601, ark:/12148/cb300550714 ; 5b. BnF GD-6660, ark:/12148/cb321163489 ; 5c. BnF 8-YTH-20360, ark:/12148/cb300550714.

Photos Caroline MOGENET

Plus problématique est le cas de *La Folle Enchère* de M^{me} Ulrich (1691), qui a été attribuée au seul Dancourt. Ce phénomène de spoliation éditoriale étudié par Justine Mangeant³⁶, prend aussi corps matériellement dans les annotations des exemplaires qui présentent tantôt le nom d'Ulrich, tantôt celui de Dancourt.

- 17 L'anonymat, subi ou volontaire, des autrices de théâtre, se reflète dans l'incertitude des collectionneurs, incertitude qui donne lieu à une spoliation. Ce constat appelle à un long travail de correction des catalogues numériques qui constituent les premières interfaces de recherche et de visibilité des exemplaires.

Annotations de lecture

- 18 La plupart des notes de lecture relevées sont de la main des secrétaires du marquis de Paulmy. Érudit et studieux, Paulmy est connu pour sa *Bibliothèque universelle des romans* (1775-1789) et pour

son travail d'annotateur en pages liminaires de ses ouvrages ou dans son *Catalogue raisonné d'une grande bibliothèque*, resté à l'état de manuscrit³⁷. Ces notes ne sont pas l'apanage des pièces de femmes³⁸, mais examinons quelques autrices pour lesquelles ces notes sont plus systématiques, à savoir Marie-Catherine Desjardins, Catherine Bernard, Louise-Geneviève de Saintonge et Marie-Anne Barbier. Ces autrices ont en commun de s'être imposées sur la scène théâtrale de manière, sans doute, plus affirmée que les autres, mais surtout, d'avoir donné au public un recueil de théâtre complet, ou un recueil d'œuvres diverses, ce qui peut être compris comme une posture d'affirmation de leur œuvre.

- 19 Dans un recueil factice du théâtre de Marie-Anne Barbier (8-BL-13033), Paulmy remet en question l'attribution du texte et pense que l'abbé Pellegrin en est le véritable auteur. Le reste n'est qu'une suite de critiques à l'égard de la versification ou de la structure des pièces :

Tout ce que j'ay pu decouvrir de cette Dlle c'est qu'elle mourut en 1745, et qu'elle estoit fort liée dans sa jeunesse avec M. l'Abbé Pelegrin, si bien qu'il y a tout lieu de croire que celui-ci est le veritable auteur de toutes ces pieces [...], la versification en est negligée comme celle de toutes les pieces de l'abbé Pelegrin [...]. Le merite de ces Tragedies est que le sujet en est toujours très interessant. Celuy d'*Arrie et Petus*, est assez connu ; c'est bien dommage que les trois derniers actes soient si froids. [...] *Tomyris* est la plus mauvaise pièce, mais le sujet est traité d'une façon romanesque et l'histoire est fort gâtée³⁹.

- 20 Le ton est similaire dans cet autre exemplaire du deuxième tome des *Œuvres* de M^{me} de Villedieu, comportant exclusivement son théâtre⁴⁰. D'après les notes de Paulmy, Marie-Catherine Desjardins « fut aidée par l'Abbé d'Aubignac » pour sa tragédie *Manlius*, dont le sujet est « très ridicule » et la versification « faible ». À propos de *Nitétis*, il est dit qu'il s'agit d'une « faible et mauvaise copie d'*Andromaque* » et que la tragicomédie du *Favory* est « assez peu intéressante ». Le marquis de Paulmy est tout aussi sévère à l'égard de la tragédie *Genséric*, qu'il commente en page liminaire d'une édition des *Œuvres* d'Antoinette Deshoulières (8-BL-9243 (1)) :

La Tragedie de Genseric est dans le 2nd vol. et eut très peu de succès, elle (ne) meritoit pas davantage. (La) versification etant foible, les caracteres manqués. Les gots, ces peuples barbares, paroissent doux chez Made. Deshoulières qui ne pouvoit et ne devoit (faire) que des églogues ⁴¹.

**Fig. 6. Notes du marquis de Paulmy dans un recueil factice de théâtre intitulé
Théâtre de M^{lle} Barbier (1707)**



Source/crédit : BnF, cote 8-BL-13033 (1 à 3), [ark:/12148/cb30055088v](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:BNF-13033-1-3). Photos Caroline MOGENET

En insistant ainsi sur la trop grande douceur des personnages de Genséric, le collectionneur laisse entendre que le théâtre requiert une force qui ferait naturellement défaut à Antoinette Deshoulières, plus à l'aise dans la poésie pastorale ⁴².

21 Ces trois exemples montrent bien la façon dont les notes de lecture reproduisent les discours tenus à propos des femmes dramaturges dans les dictionnaires dramatiques et les histoires littéraires ⁴³. Les

Frères Parfaict dénoncent dans *Manlius Torquatus* une versification « non-seulement très-foible, mais très-prosaïque, & mêlée d'expressions basses, & quelquefois ridicules ⁴⁴ », critique étrangement familière à celle du marquis de Paulmy. Le jugement de l'abbé Joseph de La Porte est lui aussi très similaire à celui de l'exemplaire consulté :

[...] les matieres élevées n'étoient pas faites pour Madame Déshoulières. Elle avoit le stile & l'expression propres pour l'Ydille, l'Eglogue, la Chanson ; mais trop foible, lorsqu'elle vouloit sortir du genre auquel la nature l'avoit, pour ainsi dire, condamnée, Madame des Houlières a voulu forcer son talent, & effrayer de s'exercer dans le Tragique ⁴⁵.

La comparaison peut se poursuivre longtemps et mériterait une recherche à part entière.

- 22 Comment expliquer une telle minoration des femmes dramaturges ? Tout porte à croire qu'elle résulte d'une influence mutuelle entre, d'une part, l'écriture de l'histoire littéraire et, d'autre part, la collection des pièces de théâtre. Cette interaction s'explique par une coïncidence chronologique, l'essor massif des ouvrages d'histoire littéraire correspondant à la période où la bibliophilie connaît son apogée. Les historiens du théâtre s'appuient sur les bibliothèques des grands collectionneurs pour composer leurs ouvrages, tandis que les bibliophiles se réfèrent aux histoires littéraires pour orienter leurs acquisitions. Notons par ailleurs que nombre de bibliophiles sont eux-mêmes des historiographes qui publient des dictionnaires dramatiques à partir de leur propre collection. Le duc de La Vallière publie en 1768 une *Bibliothèque du Théâtre François* ⁴⁶, le comte d'Argenson, père du marquis de Paulmy écrit entre 1740-1757 ses *Notices sur les œuvres de théâtre* ⁴⁷, enfin, la *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne* (1843-1845), a conservé, encore aujourd'hui, toute son *aura* auprès des historiens du théâtre.

- 23 À l'issue de ce parcours, peut-on conclure que les femmes dramaturges sont traitées à l'égal de leurs homologues masculins ? La réponse ne saurait être tranchée. D'une part, le traitement matériel

d'un objet imprimé ne se réduit pas au seul genre de son auteur : le collectionneur évalue également la qualité de l'exemplaire, son état, sa reliure et sa rareté. D'autre part, les annotations présentes dans les pièces du théâtre de femmes semblent révéler l'influence d'une historiographie discriminante à l'égard des autrices.

- 24 Cette étude ouvre cependant de nouvelles perspectives pour mieux faire connaître et faciliter l'accès au théâtre de femmes, notamment par la mise à jour et la correction des notices de catalogue, ainsi que par la numérisation des éditions. Rappelons que c'est grâce à une recherche assidue dans les catalogues anciens qu'une femme dramaturge comme Sœur de la Chapelle a pu sortir de l'ombre⁴⁸. Le cas des rééditions du théâtre de femmes par des bibliophiles mériterait également une étude à part entière : la tragédie des *Chastes martyrs* de Marthe Cosnard, rééditée par la « Société des bibliophiles normands » en 1888, témoigne d'une attention particulière accordée à la dramaturge, prise comme symbole culturel du patrimoine normand. D'un point de vue matériel, on peut également se demander si ces attentions, qu'elles relèvent de la mise en recueil ou de la réédition, ne demeurent pas des mises en valeur paradoxales dans la mesure où l'ouvrage acquiert une rareté et une réputation, mais n'est diffusé qu'au sein d'un cercle bibliophile très restreint, ce qui en limite la portée⁴⁹.

NOTES

1 Pour un état des lieux historiographique sur le matrimoine théâtral de l'époque moderne, voir Aurore Évain, « Les autrices de théâtres et leurs œuvres dans les dictionnaires dramatiques du XVIII^e siècle », communication donnée lors des premières Rencontres de la SIEFAR, Paris, 20 juin 2003, [[en ligne](#), consultée le 12 août 2025] ; « Vous avez dit "matrimoine" ? », tribune pour le « Mouvement HF », blog [Le Club de Médiapart](#), 25 novembre 2017, [[en ligne](#), consultée le 12 août 2025] ; Julia Gros de Gasquet, « Femmes dramaturges au XVII^e siècle. Faire entendre le différend », *Revue d'historiographie du théâtre*, n° 8 : *Le canon théâtral à l'épreuve de l'histoire*, Florence Naugrette (dir.), t. III, 2023, p. 182-191.

2 J'utiliserai dorénavant l'acronyme BnF pour désigner la Bibliothèque nationale de France.

3 Je remercie la conservatrice du fonds ancien de l'Arsenal, Nadine Ferey-Pfalzgraf, dont le suivi a permis ce travail. Il fait partie intégrante d'une thèse en cours, Caroline Mogenet, *Le théâtre féminin de la deuxième moitié du XVII^e siècle : la construction d'un patrimoine spécifique ?*, sous la dir. de Mathilde Bombart, co-encadrement Edwige Keller-Rahbé et Nadine Ferey-Pfalzgraf, université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, BnF, Fondation des sciences du patrimoine. Projet soutenu par l'École universitaire de recherche Paris Seine Humanités, Création, Patrimoine, ANR-17-EURE-0021.

4 Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn (dir.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, éd. P. Gethner, Juliette Cherbuliez, H. Goldwyn, Paul Scott et Deborah Steinberger, 3 vol. (t. I : XVI^e siècle, t. II : XVII^e siècle, t. III : XVII^e-XVIII^e siècle), Publications de l'université de Saint-Étienne, « La cité des dames », 2006-2011. Rééd. Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XVII^e siècle », 2014-2022 (avec un t. IV : XVIII^e siècle.)

5 Mon enquête porte sur les premières éditions et les rééditions du XVII^e au XVIII^e siècle. Même parmi les autrices les plus rééditées à titre posthume, on observe généralement une interruption des rééditions au cours du XIX^e siècle.

6 Instauré par François I^{er} le 28 décembre 1537, le dépôt légal est une obligation qui enjoint les imprimeurs et les libraires à déposer à la Bibliothèque royale tout livre imprimé et mis en vente dans le royaume.

7 Pour une histoire de la BnF et de ses collections, voir Bruno Blasselle, Gennaro Toscano (dir.), *Histoire de la Bibliothèque nationale de France*, Paris, BnF Éditions, 2022. Une source bibliographique précieuse est la *Bibliographie historique de la Bibliothèque nationale de France*, dirigée par Thomas Creusot et Olivier Jacquot, BnF, [[en ligne](#)].

8 J'ai pu identifier la provenance de 210 exemplaires. 108 exemplaires ne présentent aucune marque de propriété visible ou clairement interprétable pour identifier le collectionneur.

9 Parmi ceux qui méritent d'être mentionnés, on retient Joseph d'Hémery (1722-1806), inspecteur de librairie française, *Victor Luzarche* (1805-1869), ancien maire de Tours, et *Jeanne Lagarde* (1867-19?), collectionneuse férue de théâtre et d'opéra.

10 Louis-César de La Baume Le Blanc, duc de La Vallière (1708-1780), est l'un des plus puissants seigneurs de la cour de Louis XIV et un grand collectionneur. Sa collection connaît plusieurs ventes, dont les catalogues

ont été rédigés par ses libraires, Guillaume-François Debure, ou Jean-Luc Nyon. Le marquis de Paulmy achète en bloc la seconde partie de la dernière vente, en 1786. Riche de 52 000 ouvrages, elle constitue le cœur du fonds ancien de l'Arsenal. Voir Henry Martin, *Histoire de la bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, E. Plon, Nourrit et C^{ie}, 1900, p. 134-160 ; Dominique Coq, « Le parangon du bibliophile français : le duc de La Vallière et sa collection », dans Claude Jolly (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises*, t. II : *Les bibliothèques sous l'Ancien régime, 1530-1789*, [1988], Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2008, p. 409-415, DOI restreint [10.3917/elec.verne.2008.02.0409](https://doi.org/10.3917/elec.verne.2008.02.0409).

11 Antoine-René d'Argenson (1722-1787), marquis de Paulmy, tient résidence dans le bâtiment de l'Arsenal en 1757. Il enrichit la bibliothèque de son oncle, le comte d'Argenson, par des achats auprès des libraires de toute l'Europe, des ventes aux enchères, voire l'achat de bibliothèques entières, comme celle de La Vallière en 1786, qu'il acquiert en vendant une partie de sa propre collection au comte d'Artois. Voir H. Martin, *Histoire de la bibliothèque de l'Arsenal*, op. cit., p. 141-164 ; Martine Lefèvre, Danielle Muzurelle, « La bibliothèque du marquis de Paulmy », dans Cl. Jolly (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises*, t. II, op. cit., p. 391-408, DOI restreint [10.3917/elec.verne.2008.02.0391](https://doi.org/10.3917/elec.verne.2008.02.0391).

12 À sa mort en 1919, Georges Douay lègue sa collection, riche de plus de 50 000 pièces, à la bibliothèque de l'Arsenal, qui accueille pour la première fois un fonds entièrement dédié à l'art dramatique. Voir « La bibliothèque de l'Arsenal », *Art et métiers du livre*, 1997, n° 206, p. 53.

13 Polytechnicien, Auguste Rondel devient juge au tribunal de Commerce de Marseille. Il commence à collectionner dès les années 1890 des livres, des brochures, des articles de presse, de l'iconographie sur le théâtre et les autres formes de spectacle. Voir Frantz Calot, « Les collections théâtrales de l'Arsenal », *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, décembre 1934, p. 548-555 ; Cécile Giteau, « La collection Auguste Rondel au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale », *Bulletin d'information de l'Association des bibliothécaires de France (ABF)*, n° 128, 1985, p. 11-12, [en ligne].

14 La collection du baron James de Rothschild est enrichie par son fils, Henri de Rothschild, qui réunit une bibliothèque théâtrale imposante. La collection est conservée à François-Mitterrand et au département des Manuscrits.

15 L'on retient parmi les femmes bibliophiles les collections de la comtesse de Verruë (1670-1736), celle de la princesse de Conti (1680-1739) et celle de la marquise de Pompadour (1721-1764). Trop peu d'exemplaires du théâtre de femmes ont été trouvés dans ces collections pour en faire une étude représentative.

16 La singularité des pratiques de collecte à travers le temps, les pays et les collectionneurs est bien examinée par Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris, Venise : xvi^e-xviii^e siècles, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1987 ; Emmanuelle Chapron et Isabelle Luciani (dir.), *Érudits, collectionneurs et amateurs*. France méridionale et Italie xvi^e-xix^e siècle, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017, DOI [10.4000/books.pup.45473](https://doi.org/10.4000/books.pup.45473).

17 Voir Jean Viardot, « Naissance de la bibliophilie : les cabinets de livres rares », dans Cl. Jolly (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises*, II, op. cit., p. 345-374 ; « Qu'est-ce que la bibliophilie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, vol. 115, 2015, p. 27-47 ; Jean Toulet, « La notion d'exemplaire », *Mélanges de la bibliothèque de la Sorbonne*, n° 10, 1990, p. 11-22.

18 Beaucoup de bibliothèques privées constituent en cela des lieux d'exception et suivent le modèle du cabinet de curiosité. Les livres ne sont pas acquis en tant qu'objets de savoir, mais pour leur rareté, leur statut de curiosité, ou comme moyen d'exhibition sociale. Amélie Calderone le démontre bien pour le xix^e siècle, « *Les bibliothèques d'amateurs au xix^e siècle : œuvres transitoires cherchant mémoire* », *Romantisme*, n° 177 : *Bibliothèques*, Cécile Reynaud (dir.), 2017/3, p. 54-63, DOI [10.3917/rom.177.0054](https://doi.org/10.3917/rom.177.0054).

19 D'après J. Viardot, ces critères tendent à s'affirmer au cours du xix^e siècle, « Les nouvelles bibliophilies », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 3 : *Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard/Cercle de la librairie, 1990, p. 383-402. Voir aussi Jean-Marc Chatelain, « Le jeu de la rareté ou vingt ans d'enrichissements à la Réserve des livres rares », dans J.-M. Chatelain (dir.), *Éloge de la rareté : cent trésors de la Réserve des livres rares*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2014, p. 10-15.

20 Citons, entre autres ouvrages, la *Bibliographie instructive ou Traité de la connoissance des livres rares et singuliers* de Guillaume-François Debure,

7 vol., Paris, Debure le jeune, 1763-1768 et le *Manuel du libraire et de l'amateur de livres* de Jacques-Charles Brunet fils, Paris, Brunet /Leblanc, 1810 [1^{re} édition].

21 Jean-Marc Chatelain, « Bibliophilie et tradition littéraire en France au début du XVIII^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France* (RHLF), n° 1, vol. 115 : *Bibliophilie, collectionnisme et littérature française. Hommage à M. Jean Bonna*, 2015, p. 92, DOI restreint [10.3917/rhlf.151.0091](https://doi.org/10.3917/rhlf.151.0091).

22 Il s'agit de la « valence différentielle » des sexes, qui « exprime un rapport conceptuel orienté, sinon toujours hiérarchique, entre le masculin et le féminin, traduisible en termes de poids, de temporalité (antérieur/postérieur), de valeur », Françoise Héritier, *Masculin/Féminin : la pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 24.

23 Voir, dans ce même volume, A. C. Montoya, « Le théâtre des femmes dans le marché européen du livre : enquête dans les catalogues de vente des bibliothèques privées au XVIII^e siècle », DOI [10.35562/pfl.755](https://doi.org/10.35562/pfl.755).

24 « Un recueil factice est la réunion d'un certain nombre de pièces ou ouvrages à l'initiative d'un possesseur. Ceux-ci sont parfois répertoriés dans une table des matières manuscrite voire introduits par un titre manuscrit qui ont été ajoutés par le possesseur. Chaque pièce est alors cataloguée séparément ». Un recueil factice peut également provenir d'une offre de libraire, il est alors un recueil d'éditeur. *Catalogage des monographies anciennes. Description bibliographique et données d'exemplaire. Recommandation* – Groupe AFNOR CG46 – BnF, juin 2016, p. 82. Voir Mathilde Bombart, « Introduction », *Pratiques et formes littéraires* 16-18, n° 18 : *Recueils factices : de la pratique de collection à la catégorie bibliographique*, M. Bombart (dir.), 2021, DOI [10.35562/pfl.403](https://doi.org/10.35562/pfl.403).

25 L'ouvrage est lui-même un recueil d'éditeur : formé par Gabriel Quinet, il est constitué d'œuvres tirées d'éditions séparées.

26 Les exemplaires illustrent bien l'investissement de La Vallière dans des reliures de luxe, caractéristiques de sa bibliothèque : un veau fauve (parmi les matières les plus onéreuses), un triple filet d'encadrement doré sur les plats, et un dos long orné de volutes ou de motifs végétaux dorés. Certains portent également ses armoiries sur les plats, représentant un lion à tête couronné.

27 Marthe Cosnard, *Les Chastes martyrs*, Paris, Nicolas et Jean de La Coste, 1650. Source : BnF RES YF-239. URL : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30275190f>.

28 Leur nombre est trop important pour donner la cote de chacun. Je citerai simplement l'exemplaire 4-BL-3752 (5), URL : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31283621v> ; et l'exemplaire THN-9725, URL : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33302280t>. La plupart des exemplaires reprennent en réalité la composition du *Recueil general des operas* édité par Christophe Ballard en seize volumes entre 1703 et 1714, preuve que les recueils éditoriaux servent souvent de modèle aux recueils factices.

29 Joseph-Antoine Crozat, marquis de Tugny (1696-1751), est président à la quatrième Chambre des Enquêtes au Parlement de Paris. Sa bibliothèque est aujourd'hui dispersée. Les exemplaires portent généralement un ex-libris sur une des pages liminaires, indiquant « Ex Bibliotheca D. Crozat ».

30 Anne-Marie Du Bocage, *Les Amazones*, Paris, F. Méricot, 1749. Source : BnF 8-BL-13456. Lien URL : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30358006x>.

31 Voir notamment pour Françoise de Graffigny : English Showalter, chap. XIII « *Cénie* », dans *Françoise de Graffigny : sa vie, son œuvre*, trad. Marie-Paule Powell, Paris, Hermann, 2015, « Les collections de la République des lettres », p. 319-350, [[en ligne sur Cairn](#)].

32 Catherine Des Roches, *Les Premieres Œuvres de mesdames Des Roches de Poitiers, mere et fille, corrigees & augmentees de six dialogues, avec une tragicomedie de Tobie & autres œuvres poetiques*, 3^e éd., Rouen, Nicolas Hamillon, 1604. Source : BnF 8-BL-8897, [ark:/12148/cb39331333s](https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39331333s).

33 Alberte-Barbe de Saint-Baslemont (ou A.-B d'Ernecourt de Balmon), *Les Jumeaux martyrs, tragédie par M^{me} de S.-Balmon*, Paris, Augustin Courbé, 1650. Source : BnF 4-BL-3633, [ark:/12148/cb39324963w](https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39324963w).

34 Sur la question de l'anonymat, voir Bérengère Parmentier (dir.), *L'anonymat de l'œuvre (xvi^e-xviii^e siècles)*, *Littératures classiques*, 2013/1, n° 80, 344 p., [[en ligne sur Cairn](#)] ; Myriam Dufour-Maître, « Éditer, imprimer, publier : quelques stratégies féminines au xvii^e siècle », *Travaux de littérature*, n° 14 : *L'écrivain éditeur. I. Du Moyen Âge à la fin du xviii^e siècle*, François Bessire (dir.), 2001, p. 257-276. Rappelons par ailleurs que le choix de l'anonymat n'est pas propre aux belles-lettres. C'est le cas par exemple de Marie-Geneviève-Charlotte Thiroux d'Arconville, femme de science du xviii^e siècle, qui a publié ses travaux de manière anonyme (Adeline Gargam, « Les recherches sur la putréfaction de M^{me} Thiroux d'Arconville ou l'image obsessionnelle d'un corps en décomposition », dans *Les femmes savantes, lettrées et cultivées dans la littérature française des Lumières ou la conquête*

d'une légitimité (1690-1804), t. I, Paris, Champion, « Les dix-huitièmes siècles », 2013, p. 134-139).

35 Nina Ekstein, « Appropriation and gender : The case of Catherine Bernard and Bernard de Fontenelle », *Eighteenth-century studies*, n° 1, vol. 30, 1996, p. 59-80.

36 Justine Mangeant, « Le funeste destin éditorial de Madame Ulrich, entre spoliation et invisibilisation », *Raconter la publication : la place des femmes (xvi^e-xviii^e siècles) : anthologie*, à paraître.

37 Les notes du marquis ont surtout été étudiées pour le fonds musical : Amédée Gastoué, « Les notes inédites du marquis de Paulmy sur les œuvres lyriques françaises (1655-1775) », *Revue de musicologie*, n° 1, 25^e année, janvier 1943, p. 1-7 ; Thomas Vernet et Valérie de Wispelaere, « Les annotations du marquis de Paulmy sur le fonds "Musique" de sa bibliothèque », dans Élise Dutray-Lecoin, Martine Lefèvre et Danielle Muzerelle (dir.), *Les plaisirs de l'Arsenal : poésie, musique, danse et érudition au xvii^e et au xviii^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2018, p. 533-546. Pour une comparaison, voir aussi les notes de Voltaire sur les ouvrages de sa bibliothèque, Gillian Pink, *Voltaire à l'ouvrage*, Paris, CNRS Éditions, « Arts et essais littéraires », 2018.

38 Une étude approfondie de son *Catalogue raisonné* révèle des jugements sévères à l'égard de certains dramaturges masculins, tels que Pradon, Pellegrin ou Voltaire, *Catalogue raisonné d'une grande bibliothèque*, t. X, Belles-Lettres (Ms-6288).

39 Marie-Anne Barbier, Recueil factice du *Théâtre de M^{lle} Barbier* (pièces éditées entre 1703 et 1719 chez Ribou). Source : 8-BL-13033 (1 à 3), URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30055088v>.

40 *Œuvres de Madame de Villedieu*, t. II, Paris, Le Breton, 1741. Source : BnF 8-BL-28925 (2). Lien URL : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb393363319>.

41 *Œuvres de M^e et M^{lle} Deshoulières. Nouvelle édition*, t. I, Paris, Prault, 1747. Source : BnF 8-BL-8243 (1). URL : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39331509g> (le catalogue de la BnF indique le titre *Poésies* mais il s'agit bien des *Œuvres*).

42 Sur la corrélation entre le genre littéraire et le sexe de l'auteur ou de l'autrice, voir les contributions au n° 90 de *Littératures classiques*, *Les voies du « genre » : rapports de sexe et rôles sexués (xvi^e-xviii^e siècles)*, Florence Lotterie (dir.), 2016/2, 182 p., [en ligne sur Cairn]. Voir aussi les articles de

Charlotte Simonin, « Deuxième sexe, deuxièmes genres ? Femmes auteurs et genres mineurs », dans Christelle Bahier-Porte, Régine Jomand-Baudry (dir.), *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, « L'Esprit des lettres », 2009, p. 151-166 ; Shelly Charles, « “Le domaine des femmes” : roman et écriture féminine dans la critique du tournant des Lumières », dans Martine Reid (dir.), *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Champion, 2011, p. 85-100 ; Caroline Mogenet, « Le théâtre classique est-il un genre masculin ? La minoration des femmes dramaturges par la louange dans les discours historiographiques des XVIII^e et XIX^e siècles », *Tropics. Revue électronique des lettres et sciences humaines*, n° 14 : Oubliés, retrouvés : les Minores, Guilhem Armand et Annette Deschamps (dir.), 2023, [[en ligne](#), consulté le 10 avril 2025].

43 A. Évain, « Les autrices de théâtres », art. cité.

44 François et Claude Parfaict, *Histoire du theatre françois, depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célèbres Poëtes Dramatiques, un Catalogue exact de leurs Pièces, & des Notes Historiques & Critiques*, 15 vol., vol. IX : pièces de 1661 à 1665, Paris, P. G. Le Mercier, Saillant, 1746, [Genève, Slatkine reprints, 1967, t. II], p. 117.

45 Joseph de La Porte et Jean-François de La Croix, *Histoire littéraire des femmes françoises* ou Lettres historiques et critiques, Contenant un Précis de la Vie & une Analyse raisonnée des Ouvrages des Femmes qui se sont distinguées dans la Littérature Françoise., t. I, Paris, Lacombe, 1769, p. 530.

46 Louis-César de La Baume Le Blanc, duc de La Vallière, *Bibliothèque du Théâtre François. Depuis son origine ; contenant un Extrait de tous les Ouvrages composés pour ce Théâtre, depuis les Mystères jusqu'aux Pièces de Pierre Corneille ; une Liste Chronologique de celles composées depuis cette dernière époque jusqu'à présent ; avec deux Tables alphabétiques, l'une des Auteurs & l'autre des Pièces*, Dresde, Michel Groell, 1768, 3 vol. [Genève, Slatkine reprints, 1969, t. I, II et III].

47 René Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson (1694-1757). L'œuvre est à l'état de manuscrit, conservé à l'Arsenal (Ms. 3448-3455) ; il a été réédité : *Notices sur les œuvres de théâtre*. Publiées pour la première fois par H. Lagrave, Genève, Institut et musée Voltaire, « Studies on Voltaire and the Eighteenth century (SVEC) », 1966.

48 Par ses recherches à l'Arsenal, Paul Scott a pu identifier la cote de l'édition de *L'illustre philosophe* dans un ancien catalogue datant des années 1920. Paul Scott, « Saint Catherine in Seventeenth-century French

tragedy », dans Jennifer Britnell et Ann Moss (dir.), *Female saints and sinners: saintes et mondaines (France 1450-1650)*, University of Durham, « Durham modern language series », 2002, p. 39-58.

49 Cette analyse est faite par J.-M. Chatelain à propos des rééditions à l'initiative des bibliophiles, mais nous pouvons aussi l'appliquer au traitement matériel des exemplaires : « [...] elles-mêmes diffusées à un petit nombre et dans des cercles réservés, [elles] demeurent prises et comme enfermées dans une économie de la rareté qui limite assurément leur portée. Elles sont en quelque sorte de simples curiosités de substitution », (J.-M. Chatelain, « Bibliophilie et tradition littéraire en France », art. cité, p. 94, DOI restreint [10.3917/rhlf.151.0091](https://doi.org/10.3917/rhlf.151.0091).)

ABSTRACTS

Français

À partir d'une enquête bibliographique dans les fonds théâtraux de la Bibliothèque nationale de France (BnF), l'article se propose d'étudier les pratiques de conservation et de collection du théâtre de femmes de l'Ancien Régime entre le ^{xviii}e et le ^{xix}e siècles. Sous quelles formes les œuvres théâtrales féminines nous sont-elles parvenues ? Et comment s'opère leur intégration dans les collections patrimoniales ? Ce corpus fait-il l'objet d'un traitement particulier, et l'identité de genre est-elle un facteur dans ce traitement ? Grâce à une approche interdisciplinaire croisant les études littéraires et les outils de l'analyse bibliothéconomique, l'article entend interroger l'entrée ou non des œuvres dans les collections patrimoniales, leur présence, leur traitement, et montrer comment la préservation du patrimoine matériel – à savoir les pièces de femmes en tant que livres imprimés – est liée à la réception historiographique dont ce théâtre a fait l'objet.

English

Based on a bibliographic survey of the theatrical collections at the National Library of France (BnF), a primary conservation site in France, this article aims to study the conservation and collection practices that women's theatre from the Ancien Régime has undergone between the eighteenth and nineteenth centuries. In what forms have female theatrical works come down to us? And how is their integration into heritage collections carried out? Does this corpus receive special treatment, and is the feminine gender a factor in this treatment? Through an interdisciplinary approach that intersects literary studies and tools of bibliothecal analysis, the article seeks to examine whether or not works enter heritage collections, their presence and treatment, and demonstrate how the preservation of material heritage

– namely, women’s plays as printed objects – is closely connected to the historiographical reception that this theatre has received.

INDEX

Mots-clés

Bibliothèque nationale de France, collectionneur, conservation officielle, matrimoine, reliure

Keywords

National Library of France, book collector, conservation practices, women’s cultural heritage, bookbinding

AUTHOR

Caroline Mogenet

UVSQ Paris-Saclay – DYPAC UR 2449

II. Situations et stratégies : les autrices de théâtre en leur temps

« Si j'osais la vérité dire » : prédication féminine et connivence évangélique dans la farce *Le Mallade* de Marguerite de Navarre (1533 ?)

Isabelle Garnier

DOI : 10.35562/pfl.889

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

Proclamer la vérité au risque de la mort

Quiproquo et noms divins : « ung seul » contre « tous »

Si les docteurs « disent folles parolles / Font mal les femmes de doubter ? »
(v. 357-358)

TEXT

À Aleth, Anaëlle, Angély, Coline,
Lucie, Ludivine,
Marie-Espérance, Myriam,
Solenn, Xéna,
joyeuses interprètes du
*Mallade*¹.

- 1 Première autrice imprimée en France de son vivant (*Le Miroir de l'âme pécheresse* [...], Alençon, Simon Du Bois, 1531), Marguerite de Navarre est aussi la première dramaturge française de l'Ancien Régime. Entre la poésie chrétienne et les nouvelles de *L'Heptaméron*, onze pièces de sa main nous sont parvenues dont quatre comédies bibliques. Les textes qui n'empruntent pas leur argument à la Bible n'en développent pas moins une réflexion spirituelle, comme *Le Mallade*, « farce » (selon la mention du manuscrit²) composée entre 1530 et 1535 – peut-être en 1533³. Imprimée seulement au XIX^e siècle, cette courte pièce de 438 octosyllabes disposés en huitains

a probablement été jouée dans l'entourage de la reine, bien qu'il n'en demeure aucun témoignage⁴. Œuvre de « propagande à tonalité évangélique et réformatrice⁵ » comme *L'Inquisiteur* et *Trop Prou Peu Moins*, *Le Mallade* s'en distingue par la nature de ses personnages. Le quatuor malade, épouse, chambrière, médecin, mobilisé par ailleurs dans les textes comiques contemporains⁶, se trouve investi d'une mission inattendue : proposer au public un modèle de conversion du « cueur⁷ » à la foi authentique promue par les évangéliques, à rebours des prescriptions et de l'autorité de l'Église du temps. Rappelons l'intrigue : un malade, refusant les remèdes populaires vantés par son épouse, l'envoie chercher le médecin, avant de prendre l'avis de sa chambrière sur son mal. Celle-ci lui ouvre les yeux quant à la nécessité d'une guérison intérieure par l'abandon à « Dieu seul », conduisant son maître guéri à se rire du docteur impuissant.

- 2 Métaphore biblique développée dans le corpus patristique, la maladie procède du « péché ancestral⁸ » commis au paradis. La sœur de François I^{er} exploite ici « le thème de la maladie comme péché et de la guérison comme salut⁹ ». Quand elle signe « La doublement malade, Marguerite¹⁰ » en 1521 alors qu'elle souffre de l'estomac, son correspondant, l'évêque de Meaux Guillaume Briçonnet, explicite l'arrière-plan spirituel :

Puisque toute la vie du chrestien doit tendre à mort, et plus en approche, plus est christiforme, ne puis avoir pitié, par ce qu'elle est au chemin, de la doublement malade : plus croistera la maladie, plus tost embrassera par mort le chief [...]¹¹.

Dans une de ses dernières pièces, la *Comédie jouée au Mont de Marsan le jour de Caresme Prenant mil cinq cens quarente sept*, elle fera encore dire au personnage de la Sage, à propos de la lecture de la Bible :

Si vous fuyez la medecine
Qui vous peult guerir la racine
De vostre mal, vous estes morte¹².

Dans *Le Mallade*, elle tourne en ridicule un médecin bouffi d'orgueil, hermétique à l'action de la grâce, avatar scénique du docteur en

théologie. Le Mallade¹³ est sauvé de son mal sans le secours de l'homme de l'art, par l'entremise de sa Chambriere¹⁴. Prononçant cent onze vers en quatorze répliques, celle-ci intervient à peine moins que Le Medecin, mais davantage que son maître¹⁵. Après s'être brièvement adressée au Mallade (trois interventions de quatre, deux et six vers), la servante prononce deux tirades de quarante vers formant diptyque, selon un équilibre conforme au goût de Marguerite pour les effets de proportion numérique¹⁶. Alors que l'interdiction paulinienne de prendre la parole dans les assemblées pèse sur les femmes¹⁷, l'autrice délègue le message théologique (véritable moteur de la dramaturgie) à l'une d'elles ; par son humble condition, elle incarne la figure de l'*idiota* chère au christianisme, plus apte que les savants à recevoir les mystères divins.

- 3 La tradition médiévale des mystères et moralités mettait souvent en scène un *prescheur*¹⁸. Marguerite campe ici un personnage de « prescheresse¹⁹ » sous une forme unique dans son théâtre. La création de La Chambriere a peut-être été inspirée par une métaphore de Briçonnet :

soiez vraies chambrieres et bien amoureuses du tant doux et debonnaire Seigneur, qui, par oultrée amour, a, pour notre vilité et rien, voulu souffrir doloireuse et ignominieuse mort et passion²⁰.

Si la recherche d'une connivence avec tout ou partie du public est inhérente à la pratique dramatique, *Le Mallade* se distingue par la mise en œuvre théâtrale de la connivence évangélique à l'ère des turbulences religieuses²¹. Ce dispositif linguistique original, par lequel Marguerite et les novateurs diffusent la « seulle Parole de Dieu²² » dès les années 1520 au nez et à la barbe des censeurs – objectif plus ou moins couronné de succès –, offre à l'autrice un ensemble de ressources pour la création de son personnage. L'inadmissible dans la société du temps – le prêche d'une servante – devient représentable par le recours au code de communication du cercle de la reine de Navarre. Cela étant, si ce code favorise la délivrance d'un message spirituel audacieux dans un contexte de censure, sa présence n'étouffe pas la dimension comique du texte. La farce de Marguerite fait rire le public indépendamment de la détection de la connivence évangélique, qu'il s'agisse des proches ou

d'un public élargi, de son temps ou au ^{xxi}^e siècle – comme l'a montré notre représentation du *Mallade* à Lyon en novembre 2023 ²³.

- 4 Tenant en lisière la dimension farcesque, je dégagerai l'implicite du discours de La Chambriere, ses sources et ses filiations en lisant « entre les mots ²⁴ », avant de mettre en valeur les procédés dramaturgiques qui soutiennent le message confié à cette prédicante inattendue.

Proclamer la vérité au risque de la mort

- 5 Les cinquante premiers vers de la pièce opposent Le Mallade et sa Femme. Méfiante envers les médecins (ne firent-ils pas mourir « la fille de la proculeuse » ?), celle-ci propose de recourir à l'arsenal des remèdes populaires, de la « dent de sanglier » aux « herbelettes », à l'instar de ses commères, « pouvres femmellettes » dont elle se réclame ²⁵. Mais face à son époux qui « per[d s]a pascience » (v. 39), elle consent à aller quérir le médecin non sans s'indigner : « en luy seul vous voulliez croire » (v. 42). Cette réplique d'une banale scène de vie conjugale livre la clé de la pièce, nous le verrons. Sa femme à peine partie, Le Mallade sollicite La Chambriere. Point ici de jeu galant à la mode des nouvelles du futur *Heptaméron*. Par un déplacement subtil du rôle traditionnel de la servante au théâtre, La Chambriere tient un discours spirituel de haute tenue, qui ébranlera un malade méfiant envers les recettes de bonne femme comme envers les traitements expéditifs de la médecine.
- 6 Dans une farce caractérisée par la vivacité d'échanges frisant souvent l'altercation, un contraste va surgir du long discours de La Chambriere ²⁶. Celle-ci cède, avec prudence, à la demande instante du Mallade qui se dit à l'article de la mort : « Guerres au monde ne demourray. / Que vous en semble ma servante ? » (v. 56). Sa réponse brève, la première des trois répliques précédant son discours, crée un effet d'attente qui stimule l'attention de l'auditoire :

Si je osoys la verité dire,
Et qu'il vous pleust en gré la prandre,

Bien tost seriez hors de martire,
Sans au medecin vous attendre. (v. 57-60)

L'innocente formule d'ouverture construit d'emblée l'*ethos* d'humilité attendu d'une servante. Toutefois la proposition hypothétique s'entend à plus haut sens – aux oreilles initiées, elle annonce que le propos qui va suivre est soigneusement codé. Elle renvoie en effet à la vérité d'ordre spirituel que les théologiens novateurs restaurent depuis la fin de la décennie 1510, en deçà comme au-delà du Rhin : la seule vérité authentique pour les évangéliques est la Parole du Christ. Lefèvre d'Étaples traduit ainsi la Bible en vernaculaire « affin que les simples membres du corps de Jesuchrist ayans ce en leur langue, puissent estre aussi certains de la verité evangelicque, comme ceulx qui l'ont en latin²⁷ ». La vérité de la Parole a de fait été « ensevelie²⁸ » sous les amoncellements de doctrines, ces « inventions » des « grans docteurs »²⁹ (frères jumeaux de notre Medecin) dénoncées dès longtemps par Marguerite : « D'inventions ont leurs cueurs si pressez / Que Verité n'y peult trouver sa place³⁰. » Les évangéliques, considérés comme hérétiques par la Sorbonne, qui en envoie plus d'un au bûcher, clament la vérité au risque de leur vie³¹. Une moralité réformée contemporaine, *La Verité cachee*, le rappelle sans ambages par la voix du personnage éponyme :

Vous devez voz corps exposer
À mort, pour verité monstrier
Au peuple, comme Jesus feist³².

La mention de « la verité » dès le vers 57 est donc l'indice incontestable de l'audacieux engagement propagandiste dont témoigne *Le Mallade*. Elle annonce, sur scène, le risque encouru par une femme de condition sociale inférieure s'adressant à un homme dans une société strictement régie par l'Église ; elle pointe surtout l'audace de l'autrice – même si son statut royal la protège, et même si la pièce est d'abord destinée à un cercle de proches.

Quiproquo et noms divins : « ung seul » contre « tous »

- 7 C'est alors qu'intervient la connivence évangélique. Voyant son maître confit en dévotion envers l'homme de l'art auquel il attribue – à la fois scandaleusement et plaisamment – un savoir tout-puissant, La Chambriere lui suggère de soulager sa souffrance « Sans au medecin [s']attendre » (v. 60) : les évangéliques entendent ce verbe au sens de « s'en remettre à [Dieu]³³ » par l'accueil du don de la grâce. L'échange qui s'ensuit prend la forme d'un savoureux quiproquo. Puisque sa servante le dissuade de se fier au médecin, Le Mallade croit plus sage de s'en remettre aux saints : « Je ne sçay à quel saint me rendre, / Mais à tous ensemble me voue » (v. 61-62). Ignorant l'origine de son mal, il ne sait lequel élire, et pour cause – les saints guérisseurs sont légion comme s'en félicitera La Superstitieuse de la *Comédie de Mont de Marsan* :

De tous sainttz, oraisons
J'ay pour toutes saisons,
Pour garder et guerir
De tous dangiers et maulx³⁴.

L'énigmatique réponse de La Chambriere n'aide donc pas notre pauvre malade : « Ung seul vous en peult bien desfendre, / Qui est digne que l'on le loue » (v. 63-64). Mais le public initié décode aussitôt : « ung seul » est l'un des avatars pronominaux (avec *luy* / *vous seul*) du nom divin *Dieu seul* de la « langue du village évangélique » créée par les novateurs pour faire jaillir la vérité en termes clairs et accessibles aux fidèles non éduqués³⁵. Le mot *seul* valorise la relation exclusive au Père et à son Fils seul médiateur, par une foi intériorisée qui s'affranchit de pratiques rituelles réputées entraver l'élévation spirituelle. Quand La Femme avait bougonné, parlant du Medecin à son époux, « Puisqu'en luy seul vous voulez croire » (v. 42), la connivence avec le public s'était déjà enclenchée : la formule résonne aux oreilles évangéliques comme une profession de foi en Christ. Mais Le Mallade, se fiant donc au seul Medecin, ne perçoit pas le référent implicite du propos de sa servante. Il s'ensuit un jeu en chaîne sur les noms divins – l'énigme est fort prisée et le

quiproquo doit durer. C'est d'abord sa question sur l'identité de « *celui qui peut ôter, / Comme vous dites, tous mes maux* » (v. 65-66). Il adopte, malgré lui, le patron biblique de la relative périphrastique, que reprendra plus loin La Chambrière (« Celluy qui jamais ne ment », v. 348³⁶). En attendant, elle répond sur le même ton :

C'est *ung*, si le pouvez gouter,
Qui feroit valloir voz travaulx,
Et jamais plus n'yriez aux faulx
Medecins, vous y confiant (v. 67-70).

Pour les évangéliques, aucun doute ! Le seul qui donne du prix aux souffrances en vue du salut, c'est le Christ. Le Mallade, qui décidément n'entend rien au discours de sa servante, la presse de questions : « Qui est ce saint ? qui peult-il estre ? / Je vous prie, nommez le moy. » (v. 73-74)

- 8 Seule cette curiosité insistante donne à l'humble femme l'audace d'entamer une ferme harangue à voix feutrée (v. 75-114). Et encore n'ose-t-elle la vérité dire qu'en la voilant à nouveau de périphrases : « C'est le saint des saintz, le grant maistre / Qui sanctifie pappe et roy. » (v. 75-76) Le génitif hébraïque, autre forme de dénomination de Dieu dans la Bible³⁷, apparaît sous l'occurrence « saint des saintz³⁸ » qui participe du jeu homophonique structurant *saint / sain / sein*³⁹. Le référent des deux périphrases est nommé dès le vers suivant :

C'est Dieu, lequel *fermement* croy
Que tous voz maux vous oustera
Quant par une *asseurée* foy,
Vostre cueur là s'arrestera (v. 77-80).

Le discours de La Chambrière se fait mimétique des sermons des prédicateurs dévoilant la « vive et assurée cognoissance par foy⁴⁰ ». L'énigme levée, le message est clair : substituer à tous les saints le seul et premier d'entre eux est la voie de la guérison. Pour jouir d'un corps « sain » (v. 86), il faut tendre vers la sainteté d'une âme « claire, belle et seine » (v. 111). *Sain* et *saint*, homophones récurrents dans la pièce, figurent à la rime dans *Le Miroir de l'âme pécheresse* :

Car mieulx ne poeut unç amç estre punie,
Que d'esloingner la sainte compaignie
Des fideles, vertueux, bons, et saintz.
Un malade poeut bien gaster les sains⁴¹.

Mais alors que ce poème récusait frontalement le pouvoir de médiation et de guérison que prêtent aux saints l'Église et la tradition populaire (« Car il n'y a homme, ny saint, ny ange, / Par qui le cueur jamais d'ung pecheur change⁴² »), l'autrice préfère dans notre pièce un discours à voix feutrée pour substituer « ung seul » à « tous ». Marguerite connaît bien les thèmes qui font bondir la Sorbonne : cette dernière a censuré comme blasphématoire et hérétique plus d'un sermon de Lefèvre (« grace et benediction ne nous est point donnée par saint ne sainte, ne mesme par l'observation de la loy, mais par la seule foy et fiance que on a à Jesuchrist⁴³ ») et saisit *Le Miroir* en août 1533.

- 9 Toutefois, la prudence de La Chambriere ne tempère pas sa véhémence (« m'entendez-vous ? », v. 84), nécessaire ingrédient dramaturgique autant qu'appel à la transformation intérieure. La guérison n'est en rien un dû : si Dieu ne l'octroie pas, il convient, dit la servante de s'offrir « A souffrir pour luy » (v. 96). Dans le *Dialogue en forme de vision nocturne*, de structure parallèle à notre pièce (une situation initiale de souffrance, l'intervention salvatrice d'un personnage féminin, un éveil spirituel), un autre personnage de « prescheresse », la jeune défunte Charlotte de France, avait énoncé cette affirmation paradoxale, familière aux évangéliques :

Prenés plaisir à souffrir, je vous prie,
[...]
Quant pour l'amour de Dieu souffrirés tout,
Lors aurés vous de Foy experience.⁴⁴

Le couronnement de cette expérience intérieure est le contentement spirituel – la dramaturge l'a éprouvé plusieurs fois⁴⁵. Le cœur du Mallade s'ouvre, et le mal le quitte :

En bonne foy je congnois bien
Que de Dieu vient toute santé.
Mon cueur s'est si fort contanté

De vous oyr de luy parler,
Que le mal qui m'a tourmenté
J'ay senty tout soubdain aller. (v. 115-120)

Cependant, quoi qu'il en dise, Le Mallade n'est pas encore « du ranc des contans » (v. 246, La Chambriere). Le mieux-être s'installe moins à ce stade par la ferme foi du cœur que par la connaissance (« je congnois ») qu'a délivrée la parole vive. En évoquant l'action salutaire de l'écoute de l'Évangile⁴⁶, Marguerite interroge aussi la nature de la foi : la « bonne foy » du Mallade ne serait-elle pas cette foi morte, dite aussi historique, simple connaissance des faits bibliques sans adhésion du cœur, distinguée de la foi vive par les évangéliques⁴⁷ ? Son attitude à l'arrivée du médecin le confirme : la perspective de la saignée restaure aussitôt le mal qui avait « fu[i] par pascience » (cf. v. 235-238). Il faudra attendre l'étape suivante de la conversion pour que Le Mallade déclare au Medecin : « tous mes maux s'en sont allez / Seulement pour fermement croire » (v. 317-318).

- 10 La Chambriere n'a alors d'autre ressource que de poursuivre sa prédication (seconde tirade, v. 239-278), dont l'implicite renvoie par *emphasis*⁴⁸ aux traités contemporains : « Tous faulx remeddes delaissez / Pour au seur et vray vous tenir. » (v. 241-242) Le « seur et vray » réfère au « seul mediateur tresseur [...] Jesus Christ⁴⁹ », à « la vraye verité, qui est Jesuchrist⁵⁰ » et à sa Parole. Après avoir répété l'épithète *seule*, fil rouge du propos de la servante (« Dieu est vostre seulle vye », v. 248), Marguerite donne un indice probant de la parenté de sa pièce avec *Le Miroir de l'âme pécheresse*⁵¹. Elle réunit deux idées forces de ce poème, la vilité de l'âme et le motif de l'*unio mystica* ou fusion en Dieu, qu'elle soude dans le discours de La Chambriere par les mêmes rimes en même ordre, *riens* / *fiens* (analogie néant humain / fumier), et *biens* :

Pour ce que l'âme humiliée
En congnoissance de son *riens*,
Estant de son corps deslyée,
Qu'elle estime moins que *fiens*,
Soudain remplye de tous *biens*
Sera, et reunye en Dieu (*Le Mallade*, v. 263-268)

Parquoy il fault, que mon orgueil r'abbaisse,

Et qu'humblement en pleurant je confesse,
Que, quant à moy, je suis trop moins que *riens* :
Avant la vie boue, et apres *fiens*
[...]
Puis qu'en luy suis inseréç et entée.
Son honneur seul honnore tous les siens,
Et sa richessç *emplit chascun de biens*. (*Le Miroir*, v. 43-46 et 1250-1252)

L'humble prédicante prédit alors que l'abolition du « mal qui vient de peché » par l'amour, « feu de charité »⁵², sera le signe incontestable de l'élection parmi les saints : « À l'heure sçauvez si je ments, / Car saint serez en verité. » (v. 277-278)

Si les docteurs « disent folles parolles / Font mal les femmes de doubter ? » (v. 357-358)

- 11 Le cycle de la prédication de La Chambriere se clôt par le retour au terme initial de *verité*, et fait la preuve de son efficace. Le Mallade se met à professer cette vérité dans la langue du village évangélique (v. 279-282) :

O Dieu, qui pour verité dire
Votre filz nous avez transmis,
Heureulx est qui seul vous desire
Et en vous seul son cueur a mis ! (v. 283-286)

Ayant récusé avec force les traitements médicaux violents à l'image des pratiques imposées par le clergé qui brandit la menace du feu infernal, il répond avec esprit au Medecin dérouté qui l'interroge (« N'avez-vous plus de passion ? », v. 298) : « Non, mais de consolation / J'en ai assez pour vous en vendre. » (v. 299-300) La dramaturge joue ici sur deux tableaux. D'un côté, par la mise en scène de la cupidité du Medecin, qui vient d'empocher « les ducatz » (v. 289) avant de conclure : « Santé avez, que pretendez, / Et moi j'en emporte l'argent » (v. 413-414), elle dénonce implicitement la simonie⁵³, et la scène restaure la complicité entre les deux époux (v. 415-420). De

l'autre, par la finesse du Mallade, elle souligne que la « consolation ⁵⁴ », fruit de l'union parfaite au Christ, se multiplie dans le partage. Ce sera le mot de la fin de la pièce. Guéri, Le Mallade souhaite « à tous chrestiens », c'est-à-dire au public, la foi ferme en Dieu seul qui l'anime désormais :

Mais puisque, sans ung seul moyen ⁵⁵,
Dieu m'a mis hors de tout danger,
À luy seul, où gist tout mon bien,
Doresnavant me veulx renger
Sans jamais ce propoz changer,
En priant à tous chrestiens
En Celluy, d'où ne veux bouger,
Tenir telle foy que je tiens. (v. 431-438)

- 12 Au terme de la pièce, le public décèle rétrospectivement les jalons de la connivence instaurée par la dramaturge. La première réplique du Mallade (« J'ay le goust amer, le cueur fadde », v. 3) annonce la perversion du cœur, organe moteur de la guérison spirituelle (opposé à la raison), mais aussi du goût, l'un des cinq sens spirituels selon la doctrine d'Origène ⁵⁶, mentionné par La Chambriere à la faveur du quiproquo initial ⁵⁷. L'annonce de La Femme allant chercher Le Medecin (« je le voys querre, / Puisqu'en luy seul vous vouldrez croire », v. 41-42) résonne quant à elle comme l'anticipation de la profession de foi finale : le référent de *luy seul* a glissé du docteur vers Dieu dans la trajectoire spirituelle de son mari. Rabrouée par les représentants du sexe masculin réputés savoir, La Femme est, comme La Chambriere, une ignorante. Sa simplicité même la prédispose à prédire malgré elle que la foi en Dieu seul prévaut sur l'aveuglement face aux docteurs (« Tousjours à eulx vouldrez courir ⁵⁸ ») – et le vœu que son mari se détourne du médecin, plaisamment soutenu par l'invocation d'un saint, sera exaucé : « Si vouldroys je bien, par Saint Pierre, / Qu'il fust hors de votre mémoire » (v. 41-44).
- 13 Le signe le plus subtil de connivence intervient à la fin de la pièce, après le dialogue entre les deux femmes qui manifeste l'acceptation par l'épouse de la guérison suscitée par la servante (v. 339-348). Même si elle n'en saisit pas l'origine, confondant l'« enseignement » divin que La Chambriere dit avoir délivré (v. 341) avec la mise en œuvre mécanique de rituels (« dire une patenostre » ou « faire

chanter des messes », v. 343-344), la grâce ⁵⁹semble inspirer La Femme quand elle demande au Medecin avec une apparente naïveté : « Peult ung homme par seulle foy / Guarir sans prandre medecines ? » (v. 371-372) La réponse du docteur, qui concède l'existence de guérisons miraculeuses « du temps de Jesuchrist » mais glorifie surtout la « science en maint livre » (v. 375 et 387), est une nouvelle pique satirique contre les théologiens dont la lettre tue l'esprit. Mais la question de La Femme, tout en synthétisant l'enseignement pour les néophytes, s'entend aussi à plus haut sens. L'expression « par seulle foy » recèle une forte polémique théologique. Elle convoque par *emphasis* un débat brûlant entre réformés et évangéliques ⁶⁰. Si tous s'entendent sur la justification par la foi (Romains 1, 17), ils s'affrontent sur la manière de la désigner : les premiers insistent sur le salut par la foi sans médiation des œuvres (*sola fide*) ; pour les seconds, la foi qui sauve rayonne évidemment par des actes d'amour : « la foi vive œuvre par charité ⁶¹ », énoncé emblématique censuré par la Sorbonne en 1525. Depuis lors, le syntagme *vive foi*, largement promu par Marguerite, connote l'hérésie potentielle : il est remarquable qu'il soit absent du *Mallade*. Dans ce contexte de bataille terminologique, le propos de La Femme prend un tour que seuls décèlent les initiés – et leurs détracteurs, les docteurs de Sorbonne. Invitant à « lire entre les mots ⁶² », cette question paraît exprimer les doutes de la dramaturge sur l'interprétation restrictive des réformés, qui creuse l'écart avec une communauté évangélique non schismatique.

- 14 Le mot *seul*, qui instaure un clivage théologique menant tout droit à la fracture confessionnelle, est donc le ferment de la révélation de la vérité au cœur de la pièce, avec douze occurrences (dont quatre adverbiales) ⁶³. Nœud de l'enseignement de La Chambriere, par l'exclusion des remèdes des « faulx Medecins » et de l'intercession des « saintz », ce terme appelé à devenir un marqueur linguistique réformé constitue la clé interprétative du *Mallade*. La pièce promeut la foi en Dieu seul grâce à l'éloquence, bien différenciée, des deux personnages féminins : la dramaturge érige plaisamment La Femme en prophétesse involontaire aux côtés d'une servante « prescheresse ⁶⁴ ». Au-delà du dévoilement risqué d'une

position hétérodoxe, l'expression « Si je osoys la verité dire » laisse sourdre une apparence de respect par l'autrice de la place assignée à La Chambriere dans un cadre triplement contraint par son sexe, sa position sociale, son ignorance. Toutefois, dans le même temps, elle valorise une autorité spirituelle féminine naissante, mais effective, en ce début de ⁶⁵ *xvi^e* siècle : celle de ses pareilles sans « science ne sçavoir ⁶⁶ » (en théologie avant tout), selon les termes de sa propre adresse « au Lecteur » du *Miroir de l'âme pécheresse* en décembre 1533.

- 15 Marguerite avait déjà mis en scène l'efficace de la parole féminine, *medium* de la grâce, sous la même forme dialogique dans le *Dialogue en forme de vision nocturne*. Mais les deux œuvres se distinguent par un élément majeur : leur longueur. Le processus d'édification (plus de mille deux cents vers dans le *Dialogue*) occupe à peine plus de cent trente-cinq vers dans *Le Mallade*. Marguerite, souvent si prolix (y compris dans les pièces postérieures), atteint ici une densité qui renforce l'impact propagandiste de l'appel à « l'edification / De son prouchain, à sa salvation ⁶⁷ ». L'adoption inédite de la forme théâtrale pour *oser la verité dire* et cette concision exemplaire sont à mettre en lien avec l'urgence spirituelle née de la crise politico-religieuse du début de la décennie 1530, particulièrement vive en 1533 – mille cinq cents ans après la mort du Christ ⁶⁸. Pour aider « tous chrestiens » (v. 456) à faire le départ entre « les faulx prophetes et prescheurs hypocrites, et les vrays et evangelicques ⁶⁹ », les vers aisément mémorisables et le jeu des personnages offrent d'autres armes que les traités catéchétiques en prose des prédicateurs. Fustigé comme « gentil jargonement » et « parolles d'enchanteurs » (v. 350-351). par Le Medecin, le discours de La Chambriere déploie une brillante « rhétorique d'édification » à l'instar des moralités « de combat ⁷⁰ » du début du *xvi^e* siècle. Le rire du public, qui amplifie celui de la servante ⁷¹, soude la communauté et pousse chaque membre à devenir à son tour héraut de la vérité. Dans un royaume perturbé où continuent de flamber les bûchers ⁷², l'audace mesurée de La Chambriere frottée de connivence évangélique représente un modèle spirituel qui, s'il profite à chacun, s'adresse avec une pertinence toute particulière au personnel féminin de l'entourage de Marguerite – suivantes comme dames de haute naissance.

NOTES

- 1 Déclamation réalisée par les étudiantes de mon séminaire de littérature du ^{xvi}^e siècle (Lyon 3), en prononciation restituée avec le concours d'Olivier Bettens, le 15 novembre 2023 à Lyon, lors du colloque-festival international *Théâtre de femmes du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle* : archive, édition, dramaturgie, organisé par Isabelle Garnier, Edwige Keller-Rahbé, Emily Lombardero, Justine Mangeant, Isabelle Moreau et Michèle Rosellini.
- 2 Manuscrit BnF, ms. Français 12485, f^{os} 80-88 [[en ligne sur Gallica](#)]. Sur la farce, voir Nicolas Le Cadet, « Huit idées reçues sur la farce française des ^{xv}^e-^{xvi}^e siècles », RHR, n° 93, 2021/2, p. 7-29, DOI [10.3917/rhren.093.0007](#).
- 3 Voir Olivier Millet, « Staging the Spiritual : the biblical and non-biblical plays », dans Gary Ferguson et Mary B. McKinley (dir.), *A Companion to Marguerite de Navarre*, Leiden, Brill, 2013, p. 281-321, ici p. 287, DOI [10.1163/9789004250505_010](#). Pour une proposition de datation plus précise, voir mon article « La prescheresse face au(x) docteur(s) : *Le Mallade* de Marguerite de Navarre et l'affaire du *Miroir de l'âme pécheresse* (1533) », dans Nina Hugot et al. (dir.), *Actualités du théâtre français de la Renaissance*, actes du colloque international de l'université de Lorraine, 4-6 décembre 2024, Genève, Droz, à paraître.
- 4 Voir O. Millet, « Staging the Spiritual », art. cité, p. 284. La mention d'une possible représentation est en revanche disponible pour d'autres pièces (*Comédie des quatre femmes*, *Comédie de Mont-de-Marsan*). La représentation du *Mallade* le 15 novembre 2023 à Lyon en prononciation restituée, commandée par le colloque-festival *Théâtre de femmes du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle* à la compagnie Oghma, pourrait être la première depuis le ^{xvi}^e siècle. Après une lecture sur les ondes en 1964 (conservée aux archives radiophoniques de l'INA), *Le Malade* avait été lu en 2007 à Paris lors de la *Journée de la performance* à New York Université par la compagnie TAL-Jean-Louis Bihoreau, sous la direction d'Aurore Évain.
- 5 Marguerite de Navarre, *Œuvres complètes*, t. IV : *Théâtre* (désormais OC suivi du numéro de tome), éd. Geneviève Hasenohr et Olivier Millet, Paris, Champion, 2002, p. 11 ; édition en ligne Classique Garnier : DOI restreint [10.15122/isbn.978-2-37312-742-3](#) ; texte du *Mallade*, p. 243-259, DOI restreint [10.15122/isbn.978-2-8124-5729-6.p.0226](#). Les citations empruntent à cette édition et tout soulignement est mien. L'anthologie

Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, t. I : xvi^e siècle, Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn (dir.), éd. Nancy Kay Erickson, Catherine Masson et Éliane Viennot, Saint-Étienne, PUSE, « La cité des dames », 2006 (rééd. Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 73-94, DOI restreint [10.15122/isbn.978-2-8124-2053-5.p.0073](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-2053-5.p.0073)) donne le texte en orthographe modernisée.

6 Citons, au-delà du théâtre, Jehan Du Bois, « La trente-cinquième nouvelle » dans Nicolas de Troyes, *Le Grand Parangon des nouvelles nouvelles*, composé par Nicolas de Troyes et publié d'après le manuscrit original par Émile Mabille, Paris, Librairie A. Franck, 1869, p. 141-148 ; voir aussi l'édition de Krystyna Kasprzyk, Nicolas de Troyes, *Le Grand Parangon des nouvelles nouvelles* (choix), Paris, Marcel Didier, « Société des textes français modernes (STFM) », 1970.

7 « Le Mallade. Farce », OC IV, p. 246, v. 80 (six occurrences en tout).

8 Voir Jean-Claude Larchet, *Théologie de la maladie*, Paris, Cerf, 1994, p. 24. Cf. *Le Mallade*, OC IV, v. 273.

9 « Le Mallade. Introduction », OC IV, p. 235.

10 Guillaume Briçonnet [évêque de Meaux] et Marguerite d'Angoulême, *Correspondance* (1521-1524), 2 vol., éd. Christine Martineau et Michel Veissière avec Henri Heller, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et renaissance », 1975-1979, t. I : 1521-1522, p. 71.

11 *Ibid.*, p. 72.

12 Comédie jouée au Mont de Marsan le jour de Caresme Prenant mil cinq cens quarente sept, OC IV, p. 473, v. 555-557. Cette pièce présente un parallélisme de structure avec *Le Mallade* (intervention d'une conseillère, processus de conversion, lecture de la Bible considérée comme remède au péché, etc.). La maladie est exploitée par le théâtre polémique réformé pour dénoncer les abus de l'Église : voir la *Moralité de la maladie de Chrestienté*, à XIII personnages en laquelle sont montrez plusieurs abuz advenuz au monde par la poison de peché et l'hypocrisie des hereticques, Neuchâtel, Pierre de Vingle, 1533 (« La maladie de chrétienté », dans *Recueil général de moralités d'expression française*, t. XIII, éd. Jonathan Beck, Paris, Classiques Garnier, 2023, p. 49-141, DOI restreints [10.48611/isbn.978-2-406-13200-4.p.0049](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-13200-4.p.0049) et [10.48611/isbn.978-2-406-13200-4.p.0051](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-13200-4.p.0051)).

13 Les noms des personnages sont cités dans la graphie de l'édition de référence.

- 14 Voir Colette H. Winn, « Témoignage de l'actualité médicale du temps : *Le Mallade* de Marguerite de Navarre (c. 1535) », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, n° 4, vol. 26 [ancienne numérotation : vol. 38] : *Quêtes spirituelles et actualités contemporaines dans le théâtre de Marguerite de Navarre*, 2002, p. 91-110, DOI [10.33137/rr.v38i4.8840](https://doi.org/10.33137/rr.v38i4.8840) ; Olga Anna Duhl, « La farce comme véhicule de la pensée religieuse de Marguerite de Navarre. Le cas du *Mallade* », *RHR*, 2021/2, n° 93 : *La farce au XVI^e siècle*, p. 79-97, DOI [10.3917/rhren.093.0079](https://doi.org/10.3917/rhren.093.0079).
- 15 Le Medecin : 141,5 vers en 24 répliques ; Le Mallade : 101 vers en 26 répliques ; La Femme : 83,5 vers en 21 répliques.
- 16 Les interventions d'ordre théologique de La Chambrière se répartissent ainsi : v. 57-60, 63-64, 75-114 et 239-278. Elle reprend la parole pour un échange avec Le Medecin entre les v. 333 et 366.
- 17 1 Corinthiens 14, 34.
- 18 En milieu réformé, la scène de théâtre sera utilisée comme un relais de la parole du prédicateur : voir Katell Lavéant, « Une pièce de théâtre peut-elle être un prêche ? Le sermon dans une pièce protestante et sa représentation (1533-1563) », dans Marie Bouhaïk-Gironès et Marie Anne Polo de Beaulieu (dir.), *Prédication et performance du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 251-272, DOI restreint [10.15122/isbn.978-2-8124-1242-4.p.0251](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-1242-4.p.0251).
- 19 Cf. [Marie Dentièrre], *Epistre tresutile faicte et composée par une femme Chrestienne de Tornay, Envoyée à la Royne de Navarre [...]*, s. l., s. n., nGenève, Jean Girard, 1539, a 4 r°, DOI [10.3931/e-rara-12685](https://doi.org/10.3931/e-rara-12685).
- 20 *Correspondance*, éd. cit., t. I, p. 32.
- 21 Voir Isabelle Garnier, *L'Épithète et la connivence. Écriture concertée chez les évangéliques français (1523-1534)*, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et Renaissance », 2005 (désormais *L'Épithète et la connivence*).
- 22 Lefèvre d'Étaples et ses disciples, *Epistres et Evangiles des cinquante et deux dimenches de l'an*, éd. Guy Bedouelle et Franco Giaccone, Leiden, Brill, 1976, p. 109 (désormais *Epistres et Evangiles*).
- 23 Voir *supra* n. 4.
- 24 Voir Ariane Bayle, Mathilde Bombart, Isabelle Garnier, « *La connivence, une notion opératoire pour l'analyse littéraire* », *Cahiers du GADGES*, n° 13 : *L'Âge de la connivence : lire entre les mots à l'époque moderne*, A. Bayle, M. Bombart et I. Garnier (dir.), 2015, p. 5-36, DOI [10.3406/gadge.2015.987](https://doi.org/10.3406/gadge.2015.987).

- 25 Voir v. 21-35 ; « proculeuse » est une variante plaisante de procureuse, signe implicite de la simplicité de l'épouse peu avertie.
- 26 V. 75-114 puis v. 239-278. À l'exception de ce discours, de l'avant-dernière réplique du Medecin (32 vers) et de la dernière du Mallade (20 vers), la pièce se caractérise par la relative brièveté des répliques.
- 27 Lefèvre d'Étaples, « Epistre exhortatoire », dans *Les choses contenues en ce present livre. La S. Evangile selon S. Matthieu, Marc, Luc, Jehan*, Paris, Simon de Colines, 1523, aii r^o.
- 28 *La Verité cachee, devant cent ans faicte et composee à six personnages, nouvellement corrigeé et augmentee avec les autoritez de la sainte escripture*, Neuchâtel, Pierre de Vingle, 1533 (« La moralité de La Verité cachée », dans *Recueil général de moralités*, t. XIII, éd. cit., p. 193, v. 923).
- 29 Marguerite de Navarre, OC II, vol. 1, *Dialogue en forme de vision nocturne ou le Dialogue de madame Charlote*, éd. Isabelle Garnier, Paris, Champion, 2024, p. 177, v. 928 et 927.
- 30 *Ibid.*, v. 928-929.
- 31 Citons Louis de Berquin, tiré deux fois du bûcher par Marguerite et brûlé comme luthérien récidiviste en 1529.
- 32 *La Verité cachee*, éd. cit., p. 171, v. 429-431.
- 33 Voir « Notes », OC IV, n. 3, p. 566.
- 34 « Comédie jouée au Mont de Marsan le jour de Caresme prenant mil cinq cens quarente sept. A quatre personnages, c'est assavoir », OC IV, v. 63-66, p. 455. Voir la plaisante liste de saints « guerisseur[s] » (v. 1033) soignant « fiebres » (v. 1023 ; cf. *Le Mallade*, OC IV, v. 305) et autres maux dans *La Verité cachee* (éd. cit., p. 196-197).
- 35 Voir *L'Épithète et la connivence*, *passim*. De la guérison de François I^{er} emprisonné à Madrid, Marguerite avait affirmé : « Pas n'en donna aux medecins l'honneur, / Mais au Dieu seul de sa vie donneur », « Épître 10 » (1542), dans OC VIII, *Chrétiens et mondains, poèmes épars*, éd. Richard Cooper, 2007, p. 158, v. 69-76.
- 36 Cf. « Celui qui est », Exode 3, 14. Marguerite décline ce patron à l'infini ; voir Isabelle Garnier et Jean Vignes, « Nommer Dieu dans la poésie du xvi^e siècle : héritage biblique et innovation », dans Véronique Ferrer et Jean-René Valette (dir.), *Écrire la Bible en français au Moyen Âge et à*

la Renaissance, Genève, Droz, 2017, p. 399-449 (en particulier les exemples de la p. 442 comme « Celuy seul qui a force puissante », v. 22 du *Dialogue*).

37 Psaumes 136, 3 : « Seigneur des seigneurs » ; Daniel 2, 37 : « Roi des rois » ; 1 Timothée 6, 15-16 : « Roi des rois et Seigneurs des seigneurs ».

38 Romains 1, 7 ; 1 Co 1, 2 ; 1 P 1,15. Cf. *Comédie du Désert*, OC IV, p. 206, v. 758.

39 Voir *infra* et « rendre sain » et mettre « en son sain [= sein] », v. 86 et 88 ; cf. aussi v. 244 et 366.

40 *Epistres et Evangiles*, p. 279. Cf. Prologue de Marguerite « au Lecteur » du *Miroir*, OC II, vol. 2 (éd. I. Garnier, Paris, Champion, à paraître), v. 16.

41 *Ibid.*, v. 545-548 (mise en garde contre le risque de contamination spirituelle).

42 *Ibid.*, v. 137-138.

43 *Epistres et Evangiles*, p. 297.

44 *Dialogue*, OC II, 1, p. 146 et 189, v. 265 et 1211-1212.

45 Après la mort de Charlotte de France, Marguerite écrit à Briçonnet : « je congnois que en la douleur est le contentement », *Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 291.

46 Cf. Romains 10, 17 (*Fides ex auditu*).

47 Voir *L'Épithète et la connivence*, p. 174-180, et *infra*.

48 *Ibid.*, p. 298-320. L'emphasis « donne à entendre au-delà de ce que les seuls mots expriment » (Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 87) : « Emphasis, c'est quand dessoubz aulcun dict, aultre sentence peut être entendue », Pierre Fabri, *Le Grant et vray art de pleine rhétorique* [1521], éd. Alexandre Héron, Espérance Cagniard, Rouen, 1889-1890 ; Genève, Slatkine Reprints, 1969, t. I, p. 193.

49 *Almanach spirituel et perpetuel, necessaire a tout homme sensuel et temporel*, [Alençon], [Simon Du Bois], vers 1530, Biii r^o.

50 *Epistres et Evangiles*, p. 132.

51 Notons que ce poème recourt lui aussi, brièvement, à la métaphore médicale (voir OC II, 2, v. 131-134).

52 V. 273 et 276. Cf. « ce feu si grand, et si terrible, / Si doux, si bon » (*Le Miroir*, OC II, 2, v. 1343-1344).

- 53 Cf. *Dialogue*, OC II, 1, p. 149, v. 325.
- 54 *Ibid.*, p. 136, v. 47; *Le Miroir*, OC II, 2, v. 1285.
- 55 C'est-à-dire sans médiateur autre que le Christ.
- 56 Cf. *Dialogue*, OC II, 1, p. 185, v. 1117 et prologue de Marguerite « au Lecteur » du *Miroir*, OC II, 2, v. 26.
- 57 Voir *supra*, v. 67, « si le pouvez gouter ».
- 58 V. 29. Cf. « Courir aux saintz seroit trop s'esgarer » (*Dialogue*, OC II, 1, p. 152, v. 399).
- 59 Voir mon article « “Parler de l'éternel, du Seigneur et de Christ” : marqueurs linguistiques de l'identité réformée dans la littérature française du xvi^e siècle », dans Olivier Christin et Yves Krumenacker (dir.), *Les Protestants à l'époque moderne. Une approche anthropologique*, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 381-396, [[en ligne](#)].
- 60 Voir *L'Épithète et la connivence*, p. 180-185.
- 61 *Epistres et Evangiles*, p. 113.
- 62 Voir *supra* n. 24.
- 63 Voir Isabelle Garnier, « De la connivence évangélique au slogan théologique : Seul, seule, seulement dans *Les Tragiques* », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, n° 20, 2008, p. 37-58, DOI [10.3406/albin.2008.1107](https://doi.org/10.3406/albin.2008.1107).
- 64 Voir *supra* n. 19.
- 65 Voir Michèle Clément, Isabelle Garnier et Dariusz Krawczyk (dir.), *L'Autorité de la parole spirituelle féminine en français au xvi^e siècle*, Leiden, Brill, 2022.
- 66 *Le Miroir*, OC II, 2, v. 4-5.
- 67 *Ibid.*, v. 1365-1366.
- 68 Pour la chronologie événementielle (soupçon d'hérésie du *Miroir de l'âme pécheresse*, représentation par les étudiants en théologie d'une pièce satirique ciblant la reine, etc.), voir mon article cité n. 3, « La prescheresse face au(x) docteur(s)... ».
- 69 *Epistres et Evangiles*, p. 279.
- 70 Jonathan Beck, « La mise en scène de l'évangélisme militant (et clandestin) vers 1533-1535. Les moralités de *La Maladie de chrétienté* et de *La Vérité cachée* publiées par Pierre de Vingle à Neuchâtel », *Littératures*,

n° 24-2 : *Les imprimés réformés de Pierre de Vingle* (Neuchatel, 1533-1535), 2007, p. 184 et 191, [[en ligne](#)]. Le tableau des moralités (p. 213-218) inclut *L'Inquisiteur* mais non *Le Mallade*.

71 Didascalie après le v. 326.

72 L'imprimeur parisien du *Miroir de l'âme pécheresse*, Antoine Augereau, est brûlé à Noël 1534.

ABSTRACTS

Français

Dans *Le Mallade*, courte pièce restée manuscrite, Marguerite de Navarre tourne en ridicule un médecin bouffi d'orgueil, avatar scénique du docteur en théologie, en confiant à la servante du malade la délivrance de « la vérité » qui le guérit. L'article étudie la mise en œuvre théâtrale de la « connivence évangélique » qui unit la pièce de Marguerite aux sermons des prédicateurs qui l'entourent avant la Réforme. Une fois dégagé l'implicite du discours de La Chambrière, ses sources et ses filiations, sont mis en valeur les procédés dramaturgiques qui soutiennent le message de foi en « Dieu seul » confié à cette « prescheresse » inattendue.

English

In *Le Mallade*, a short play that remains in manuscript, Marguerite de Navarre mocks a doctor puffed with pride, the stage avatar of the doctor of theology, by entrusting the patient's servant with the deliverance of "the truth" which cures him. The article examines the theatrical representation of the "evangelical connivance" that united Marguerite's play with the preachers around her before the Reformation. Once the implicit content of La Chambrière's speech, its sources and its connections have been identified, the dramaturgical processes which support the message of faith in "Dieu seul" entrusted to this "unexpected preacher" are highlighted.

INDEX

Mots-clés

autorité spirituelle féminine, censure, noms divins, quiproquo, rhétorique d'édification, satire religieuse, sola fide, spiritualité

Keywords

female spiritual authority, censure, divine names, quiproquo, rhetoric of edification, religious satire, sola fide, spirituality

AUTHOR

Isabelle Garnier

Université Jean Moulin Lyon 3 – IHRIM UMR 5317

IDREF : <https://www.idref.fr/08209893X>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/isabelle-garnier>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000072453659>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/14598100>

« De l'affront qu'on m'a fait je tirerai vengeance » : la *némésis* comique de Louise-Geneviève de Saintonge dans *L'Intrigue des concerts* (1714)

Edwige Keller-Rahbé

DOI : 10.35562/pfl.905

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

La riposte et sa chronologie

La vengeance par le livre : l'édition de *L'Intrigue des concerts*

La *némésis* comique dans *L'Intrigue des concerts*

TEXT

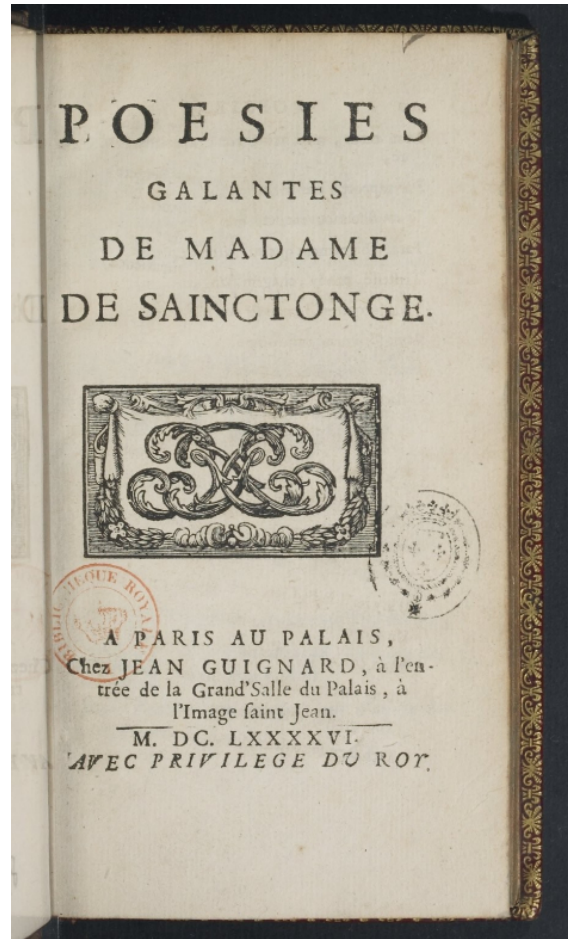
- 1 L'alexandrin choisi pour titre de cette étude est tiré de *L'Intrigue des concerts*, petite comédie en un acte et en vers de Louise-Geneviève de Saintonge¹, parue en 1714. Pour qui connaît l'autrice et sa carrière², cet alexandrin résonne comme une allusion à une cabale professionnelle montée contre elle en 1695, au sein de l'Académie royale de musique (ARM) de l'ère postlullienne. Au printemps de cette année-là, Saintonge compose le livret d'un ballet intitulé *Les Charmes des saisons*. L'existence d'un projet concurrent porté par l'abbé Jean Pic, auteur connu pour des ouvrages moraux, est attestée par une lettre de Louis Ladvocat, conseiller du roi, amateur passionné d'opéra, à l'abbé Dubos. Le 5 mai, le magistrat informe son correspondant que

Madame de Xaintonge a achevé son ballet des *Saisons*, [cependant que] le dessin des *Saisons* est presque achevé par un autre poète, et d'un autre dessin que celui de Madame de Xaintonge, [...] l'on sera en état de choisir lequel des deux plaira le plus³.

Si l'on se fie à cette chronique, l'antériorité du ballet de Saintonge sur celui de l'abbé Pic n'est pas contestable. C'est pourtant le *Ballet des saisons* de ce dernier qui est créé avec succès le 18 octobre (chorégraphie de Guillaume-Louis Pécour, musique de Pascal Collasse et de Louis Lully). Apparemment, le librettiste réussit à s'imposer auprès du directeur de l'Opéra, Jean-Nicolas de Francine⁴, gendre et successeur de Jean-Baptiste Lully, avec l'appui de ses collaborateurs, évinçant sa rivale et condamnant sa création à l'oubli. Le ballet de Saintonge ne fut jamais représenté ni mis en musique, si bien que la cabale interrompit « la carrière opératique de la poétesse à Paris⁵ ».

- 2 Saintonge aurait pu choisir de se laisser enfermer dans le rôle de victime, subissant en silence l'injure et l'humiliation liées à ce meurtre symbolique. L'affaire aurait ainsi pu rester confinée à l'ARM, si l'autrice n'avait finalement opté pour une stratégie de la divulgation. Désireuse de défendre son auctorialité, elle décide de porter les faits à la connaissance du public à travers un « Avis au Lecteur », placé en tête du livret des *Charmes des saisons*, publié en 1696 dans les *Poésies galantes de Madame de Saintonge*. Si le mobile des « cabales » dont elle se dit victime à l'Opéra reste obscur, leur réalité est tangible. En plus de la brigue menaçant les créations *Didon* et *Circé*⁶, la correspondance de Ladvocat, entre 1694 et 1696, s'emploie de manière misogyne à déconstruire l'autorité intellectuelle de Saintonge en ciblant son ignorance de Virgile et des règles de l'opéra, ainsi que la faiblesse de ses vers et sa maîtrise imparfaite des langues grecque et latine⁷. L'avertissement ne saurait donc être réduit à une simple *captatio benevolentiae*. Sa mise en circulation constitue le point de départ d'une longue séquence de vengeance dont *L'Intrigue des concerts* est le point d'aboutissement.

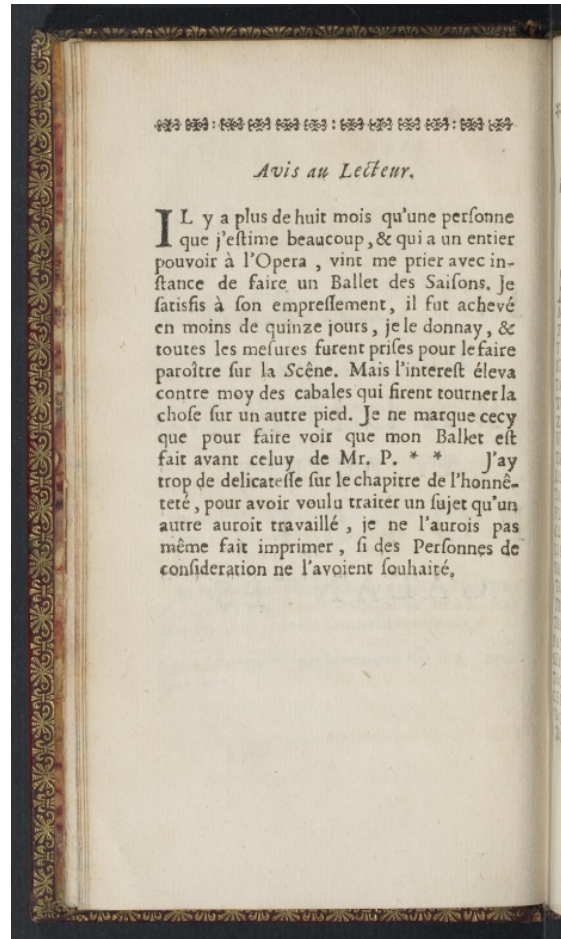
Fig. 1. *Poesies galantes de Madame de Saintonge*, Paris, Jean Guignard, 1696, page de titre



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Source/crédit : Gallica.bnf.fr/BnF, département Littérature et art, cote RES-YE-2328

Fig. 2. *Les Charmes des saisons* dans *Poesies galantes de Madame de Saintonge*, Paris, Jean Guignard, 1696, « *Avis au Lecteur* »



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Source/crédit : Gallica.bnf.fr/BnF, département Littérature et art, cote RES-YE-2328

- 3 L'importante dynamique de redécouverte du théâtre féminin de l'Ancien Régime n'a donné lieu ni à une étude approfondie ni à une édition critique de cette petite comédie, peu explorée ou traitée de façon anecdotique, comme un simple produit dérivé de l'affaire des *Saisons*. Ce manque d'attention en fait l'œuvre dramatique la moins connue de Saintonge, la recherche ayant tendance à se concentrer sur ses tragédies lyriques⁸. Le contenu à forte résonance autobiographique de *L'Intrigue des concerts*, ainsi que le processus par lequel l'autrice lésée a décidé de se venger de « l'affront » subi, sont pourtant révélateurs de la place importante que la pièce occupe dans son parcours.

- 4 Mon propos consistera à interroger le geste vindicatoire de Saintonge pour montrer que les voies de la *némésis* comique lui permettent d'exercer son pouvoir d'action afin de restaurer son auctorialité et son honneur, bafoués par l'abbé Pic à l'ARM. Je m'intéresserai à la façon dont la dramaturge construit sa *némésis* par et dans le livre. Car la vengeance s'établit ici à plusieurs niveaux et s'énonce dans une pluralité de formes : comme un geste littéraire inscrivant *L'Intrigue des concerts* dans la tradition des écrits de vengeance, mais aussi comme un dispositif éditorial, un thème et une structure métathéâtrale articulant efficacement rire bouffon et rire critique.

La riposte et sa chronologie

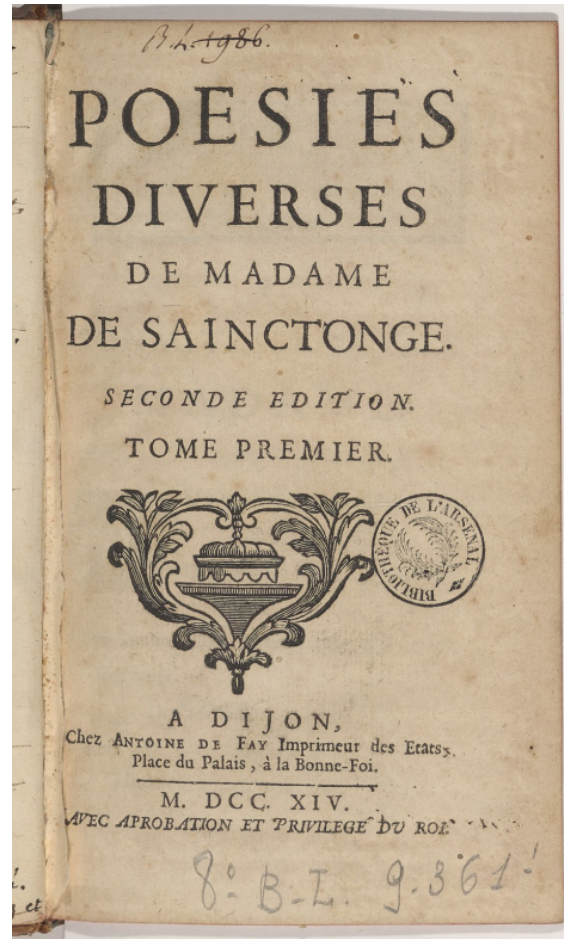
- 5 L'« Avis au Lecteur » des *Charmes des saisons* suit la logique selon laquelle la vengeance découle d'une offense qui suscite la colère de l'offensé⁹. Il se présente comme une action dans le monde définie par une économie du temps, où l'on observe que Saintonge cultive deux types de vengeance et de temporalités topiques : vengeance immédiate/vengeance différée.
- 6 Trois mois seulement s'écoulent entre la programmation des *Saisons* de Pic à l'Opéra et la publication du ballet dans le recueil des *Poésies galantes* (Paris, Jean Guignard, 15 janvier 1696 ; extrait du privilège royal, au nom de la poétesse, du 23 décembre 1695). On ignore cependant à quel stade en était le travail d'impression lorsque le ballet, destiné à paraître chez C. Ballard en temps normal, fut ajouté au manuscrit. L'urgence à publier s'explique par les enjeux cruciaux liés à l'offense, qui soulèvent des questions éthiques, intellectuelles et artistiques dépassant le simple cadre professionnel. La légitimité de Saintonge en tant que productrice culturelle d'avant-garde risquait d'être compromise, car son ballet introduisait une innovation formelle majeure dans l'évolution du théâtre lyrique, étant le premier opéra-ballet¹⁰. Le mérite en revint à Collasse, reconnu par l'historiographie comme l'inventeur d'un genre qui allait renouveler l'opéra à partir des années 1690¹¹ « dominé presque exclusivement depuis plus de vingt ans par la tragédie lyrique¹² ».
- 7 La proximité de Saintonge avec les milieux du *Mercure galant* justifie l'annonce de publication du recueil en janvier 1696. L'éloge appuyé du

ballet accrédite la thèse de sa préexistence auprès du public mondain et laisse pressentir l'excellence des vers de la poétesse :

Nous sommes dans un temps où les Muses aiment à se familiariser avec les Dames. Il est aisé de le voir par le Recueil de Poésies galantes que Madame de Saintonge vient de nous donner. Le premier Ouvrage de cet excellent Recueil est le *Ballet des Saisons*, qui a servi d'idée à celui qu'on a fait paroître à l'Opera, depuis peu de temps. Si on s'étoit servi de ses Vers, ils n'auroient sans doute fait qu'en augmenter la beauté, puis qu'ils sont aisez, naturels, & tres-chantans¹³.

- 8 *L'Intrigue des concerts* constitue l'étape ultime du processus de vengeance, bien qu'il soit difficile de déterminer clairement les phases de sa création. Certains commentateurs avancent 1712 comme date de rédaction, d'autres 1714, qui est l'année de sa parution dans la seconde édition des *Poésies diverses de Madame de Saintonge*¹⁴. Si la rédaction a eu lieu tôt à Paris, cette comédie pourrait résonner avec les écrits injurieux de Jean-Baptiste Rousseau qui, en 1696, avait tourné en dérision son rival Jean Pic dans un court *Dialogue pour être mis en musique*. Sur le *Ballet des Saisons*, et dans une épigramme intitulée *La Picade*. L'hypothèse d'une rédaction proche de la publication est également plausible, car Saintonge a continué à créer des divertissements musicaux à la demande de plusieurs cours royales (France, Espagne, duché de Lorraine). L'autrice a peut-être ressenti le besoin de revisiter son passé lors de l'impression de ses œuvres complètes à Dijon¹⁵, à la fin de sa vie, animée par la récente reprise du ballet de Pic à l'Opéra en 1712.

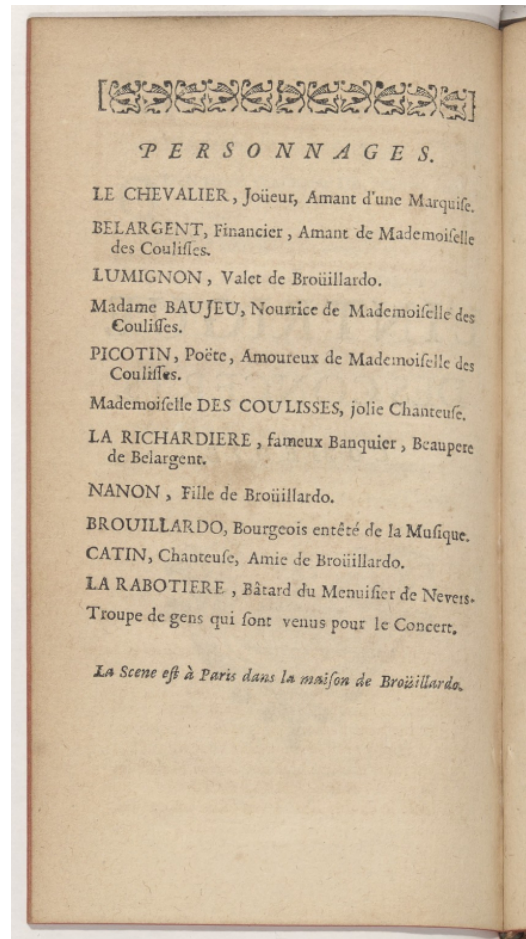
**Fig. 3. *Poesies diverses de Madame de Saintonge. Seconde edition. Tome premier*,
Dijon, Antoine de Fay, 1714, page de titre.**



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Source/crédit : Gallica.bnf.fr/BnF, département Arsenal, cote 8-BL-9361 (1).

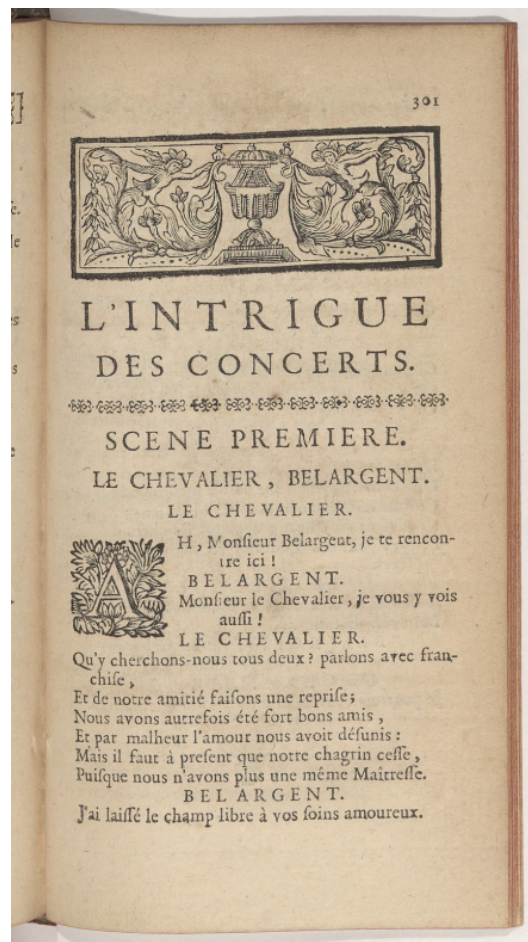
Fig. 4. L'Intrigue des concerts. Comedie, dans Poesies diverses de Madame de Saint-tonge. Seconde edition. Tome premier, Dijon, Antoine de Fay, 1714, liste des personnages.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Source/crédit : Gallica.bnf.fr/BnF, département Arsenal, cote 8-BL-9361 (1).

Fig. 5. *L'Intrigue des concerts*. Comedie, dans *Poesies diverses de Madame de Saintonge*. Seconde edition. Tome premier, Dijon, Antoine de Fay, 1714, première page de la comédie.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Source/crédit : Gallica.bnf.fr/BnF, département Arsenal, cote 8-BL-9361 (1).

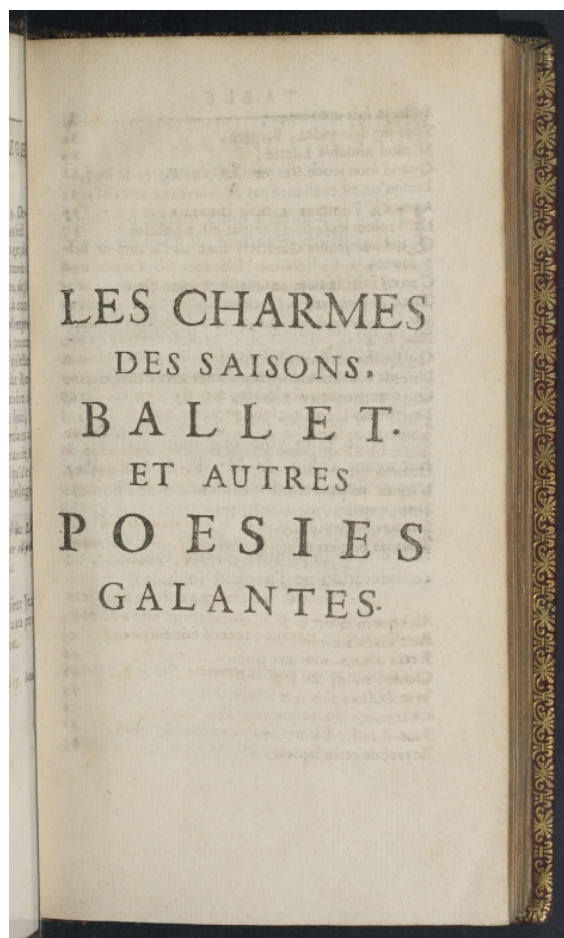
La vengeance par le livre : l'édition de *L'Intrigue des concerts*

- 9 Selon P. Gethner, Saintonge « a préféré se présenter au public surtout comme poétesse, intégrant ses ouvrages dramatiques dans les deux collections de ses œuvres intitulées *Poesies galantes* (1696) et *Poesies diverses* (1714)¹⁶ ». L'approche matérielle du livre révèle des stratégies éditoriales propres à enrichir cette analyse des enjeux de la publication du théâtre de l'autrice. Imprimés à vingt ans d'écart, dans des villes et des ateliers différents, les deux ouvrages n'en présentent

pas moins une continuité structurelle, laissant penser que leur conception a fait l'objet d'un contrôle étroit pour mieux en orienter la réception.

- 10 Le premier recueil est placé sous la protection d'Élisabeth-Charlotte de Bavière, princesse Palatine, qui fut une importante mécène et amatrice de théâtre à la fin du règne de Louis XIV¹⁷. Après l'épître en vers, le privilège du roi reconnaît l'auctorialité de Saintonge en lui accordant le droit « de faire imprimer [...] un *Recueil de Poësies Galantes de sa composition* ». Le recueil s'ouvre ensuite sur le ballet des *Saisons*, emplacement qui assure au texte dramatique une visibilité optimale et lui confère un statut de pièce forte. Une page de titre libellée *Les Charmes des saisons, ballet. Et autres poésies galantes* tend même à en faire la « pièce maîtresse¹⁸ » du recueil.

Fig. 6. *Les Charmes des saisons* dans *Poesies galantes de Madame de Saintonge*, Paris, Jean Guignard, 1696, page de titre interne



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

- 11 Le second recueil est l'occasion de rééditer le livret avec une nouvelle signification. L'« Avis au Lecteur », frappé d'obsolescence, a disparu, tandis que les autres pièces liminaires subissent des modifications selon les exemplaires. Certains sont dépourvus d'épître dédicatoire dans le tome I ; d'autres maintiennent le tome I sous le patronage de son « Altesse royale Madame », tandis que le tome II est adressé à Antide de Migieu, personnalité du cercle de Saintonge à Dijon¹⁹, conseiller du roi et président à mortier au parlement de Bourgogne²⁰. Parfois, le remaniement du périphrase se vérifie à l'intervention des épîtres : tome I dédié au marquis de Migieu, tome II à la princesse Palatine. Le dispositif résulte-t-il d'un montage accidentel ou d'une spécification des exemplaires ? En tout cas, la nouvelle instance dédicatoire intéresse pour son statut socioprofessionnel, ennobli par une référence à la mythologie grecque. Pour célébrer le magistrat dans l'exercice de ses fonctions, Saintonge mobilise la figure de Thémis, déesse de la justice, convoquant par là un imaginaire culturel, moral et politique positif (au ^{xvii}^e siècle, le « Ministre de Thémis » par excellence est le chancelier Séguier). Si la justice est un autre élément constitutif de la topique de la vengeance, l'inscription de la figure d'Antide de Migieu dans l'espace liminaire des *Poésies diverses*, notamment dans le tome I, engage une lecture spécifique des *Charmes des saisons*. En sollicitant le patronage d'un magistrat « réparateur » des torts, Saintonge assigne à ses écrits une visée réparatrice, qui agisse sur son honneur et son auctorialité. Au fond, le dispositif éditorial remanié d'un recueil à l'autre permet d'intégrer la vengeance personnelle dans le cadre de la justice publique du roi. L'adjonction de *L'Intrigue des concerts* achève de régler le conflit sous cette égide.
- 12 La comédie est placée dans chaque édition à la fin du tome I, ce qui crée un jeu d'échos saisissant entre l'ouverture (premier volet dramatique) et la clôture (second volet dramatique). La construction en diptyque est d'autant plus parfaite que les deux autres productions inédites de Saintonge – la pastorale héroïque en un acte *Diane et Endymion* et la comédie sérieuse en cinq actes *Griselde, ou la Princesse de Saluces* –, sont imprimées à part, dans le tome II. L'ordre d'apparition des écrits de théâtre respecte-t-il celui de leur composition ou de leur création ? La date de rédaction de *Griselde* n'est pas plus connue que celle de *L'Intrigue des concerts* ; la

pastorale, quant à elle, a été représentée devant le duc de Lorraine, à Nancy et Lunéville, en 1711.

- 13 Le recueil de 1714 pourrait bien être un espace de re/configuration des œuvres dramatiques de Saintonge au sein duquel le tome I est conçu pour réactualiser et scénariser l'affaire des *Saisons*. Aux lecteurs avertis et connivents de déchiffrer la vengeance littéraire orchestrée par le livre.

La *némésis* comique dans L'*Intrigue des concerts*

- 14 Signe de sa capacité à reprendre possession de son histoire, Saintonge transpose son infortune dans une comédie centrée sur la rivalité amoureuse, qui vaut pour métaphore de la concurrence professionnelle. La comédie tire son efficacité d'un double niveau de lecture, farce bouffonne et réécriture élaborée de l'affront subi, accompagnée d'une satire vengeresse du milieu de l'Opéra. Par la réflexivité théâtrale, caractéristique des comédies de la fin du ^{xvii}e siècle, Saintonge tisse et négocie l'articulation de ces niveaux.
- 15 Les marqueurs d'autoréférentialité dans la pièce sont multiples et d'une grande évidence. En témoigne d'abord le titre, qui combine le sens littéraire d'*intrigue* et le sujet des *concerts*²¹ chez Brouillardo, un bourgeois parisien entêté de musique. Est programmée une histoire conventionnelle mettant en scène un groupe de passionnés de musique et de chant, qui se retrouvent mêlés à une série d'intrigues amoureuses. Mademoiselle Des Coulistes, jeune et jolie chanteuse, est courtisée par trois prétendants : le financier Belargent, le vieux banquier La Richardière et le poète vaniteux Picotin. Le sujet tourne autour des rivalités engendrées par la situation, en attendant le concert du soir. Belargent offre à la cantatrice une bourse de louis d'or dans l'espoir de l'épouser au décès de son beau-père, La Richardière, lequel cherche à s'attirer les bonnes grâces de l'intrigante Madame Baujeu, nourrice de Des Coulistes. Lumignon, valet de Brouillardo, se déguise en femme pour tromper le banquier en se faisant passer pour une ancienne maîtresse, Isabelle, dont il aurait eu un enfant (Des Coulistes). Pressé de trouver un parti à sa fille, le père lâche « Quinze bons mille écus » (sc. 23, v. 548), avant de

signer un contrat de mariage sans savoir que l'heureux élu est son beau-fils.

- 16 La « Liste des personnages » annonce une « Troupe de gens qui sont venus pour le Concert », celui-là même qui assure les unités de temps et d'action, et pour lequel Brouillardo regagne son logis à six heures du soir (sc. 15). Le pluriel suggère que le titre a pu être forgé pour évoquer l'intrigue autour des ballets rivaux de Pic et de Saintonge²². Derrière cette deuxième intention transparaît l'ironie moqueuse de l'autrice, qui joue sur le sens figuré des mots à connotations négatives :

Intrigue. Se dit aussi de cette cabale de gens qui par leurs avis, leurs connoissances, leurs adresses ; savent ombrouiller [sic] ou débarasser les affaires, & en tirer du profit. (Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690 ; 6^e entrée)

Concert. Intelligence, union de plusieurs personnes qui conspirent, qui tendent à un mesme dessein. (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694)

- 17 Un troisième niveau de lecture émerge, orienté vers les cabales des individus ayant favorisé le ballet des Saisons de l'abbé Pic à l'Opéra. Cette visée dénonciatrice s'inscrit dans le genre bas de la farce, d'où l'emploi du mot *concert* plutôt que celui de *ballet*, par ailleurs trop explicite : « Il n'y a point de *concert* qui vaille les représentations de l'Opera », précise Furetière, laissant croire que le concert est une forme de spectacle dévaluée par rapport aux divertissements de l'ARM. On peut également conclure que Saintonge a longtemps *concerté* sa vengeance dans son esprit, la même ambivalence entre le sens propre et le sens figuré caractérisant le verbe *concerter* à l'époque²³.

- 18 Un deuxième marqueur d'autoréférentialité est l'espace. La maison de Brouillardo, cadre typique de la comédie, est un lieu de sociabilité « à la mode » qui fonctionne comme la reproduction miniature de l'Opéra, avec ses espaces cloisonnés, ses activités en marge des concerts et son va-et-vient incessant de spectateurs. S'y pressent des publics hétérogènes – joueurs, financiers, poètes et dames du monde –, venus tenter leur chance au jeu ou à l'amour. Dans la

scène 1, le Chevalier et Belargent y renouent justement leur amitié mise à mal par la rivalité amoureuse (« Mais il faut à présent que notre chagrin cesse, / Puisque nous n'avons plus une même Maîtresse », sc. 1, v. 7-8).

- 19 La dialectique du voir/être vu anime ce microcosme mondain, générant des effets de théâtre dans le théâtre. À la fin de la scène 3, Lumignon se cache dans un coin pour épier l'entretien de Picotin avec Des Coulisses ; dans la scène 17, Nanon, fille de Brouillard, observe le manège du Chevalier et de la Marquise depuis un cabinet vitré. À chacun son spectacle et son rôle : Lumignon devient par exemple, sous les traits d'Isabelle, le principal acteur du jeu de masques qui piège La Richardière.
- 20 La satire se fait plus violente lorsqu'elle vise les pratiques galantes des jeunes et vieux aristocrates qui hantent les couloirs entre les concerts. Une trouble économie libidinale traverse la pièce, exposant les tentatives de séduction dont les chanteuses Des Coulisses, Catin et Nanon sont les proies. Les libertins tentent de civiliser leurs demandes de faveurs au moyen de compliments caressants où le langage hypocoristique, qui démarque celui d'Arnolphe dans *L'École des femmes*, peine à neutraliser les potentialités érotiques de leur discours (« viens que je te bouchonne », « mon petit bouchon », « mon petit bec »...). On perçoit l'écho de l'opprobre social et moral qui pèse sur les actrices de l'Opéra, accusées de frayer avec les courtisanes et les prostituées²⁴. Sous cet angle, le prénom infamant Catin²⁵ relève d'un choix provocateur. Tout en dénonçant la réputation déplorable des cantatrices, Sainctonge s'attache à déconstruire les stéréotypes sur leur profession : face au commerce corrupteur des hommes, l'autrice met en scène des figures féminines honnêtes, talentueuses et spirituelles, opérant par là un plaisant renversement des rapports de force entre les sexes. Dans la scène 16, Catin affronte Brouillard, surpris en train de qualifier ses collègues de « crasseux » et « crasseuses ». La chanteuse lui oppose un discours qui illustre l'exigence inhérente à sa pratique artistique, avant d'ironiser sur l'aveuglement de son ami face aux turpitudes de son propre foyer. Fine observatrice, Nanon tire quant à elle des leçons des agissements du Chevalier pour défendre son honneur lorsque le séducteur veut récompenser sa douce voix d'un baiser :

NANON.

La plaisante demande,
Vous m'accoutumeriez quand je serais plus grande
À vous baiser aussi.

LE CHEVALIER.

Qu'elle a l'esprit rusé ! (sc. 18, v. 453-455)

Le prénom Nanon est suffisamment suggestif pour présumer que Saintonge a élaboré ses portraits à partir de connaissances personnelles. Le rapprochement est au moins permis avec Françoise Moreau (ca 1668-1754), dite Fanchon, cantatrice qui tint le rôle d'Anne dans *Didon*, puis ceux de Flore et de Pomone dans le *Ballet des saisons* de Pic.

- 21 Une telle réhabilitation dramatique vient contredire les jugements dépréciatifs qui se multiplient à l'encontre du personnel féminin de l'Opéra lors de la querelle sur la moralité du théâtre, dans laquelle Bossuet prend une part active²⁶. Reflétant une opinion dominante chez les dévots, le manuscrit anonyme *Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra* dénonce à longueur de pages l'impudicité de « ces filles de Babylone [...] continuellement dans le péché mortel²⁷. » Dans la pièce, c'est Lumignon qui incarne cette voix moralisatrice hostile au théâtre. Selon une vision engendrée par sa croyance à l'imaginaire de la sorcellerie, il affirme que les concerts sont des sabbats, et la métamorphose de son maître, un effet de la magie (sc. 3, v. 73-78).
- 22 Troisième marqueur d'autoréférentialité, l'onomastique propose un parcours burlesque dans l'univers théâtral, avec des anthroponymes taillés sur mesure par Saintonge. Le nom du maître de maison évoque bien entendu la farce italienne. Au paroxysme de la folie musicale, Brouillardo évolue littéralement dans le brouillard, son arrivée tardive étant symptomatique de son inaptitude à contrôler ce qui se passe sous son toit, malgré le double statut de « Maître » et d'« Intendant » des lieux qu'il revendique. La simplicité de son nom est cependant trompeuse : « juge de la Prose et de la Poésie » (sc. 3, v. 80), Brouillardo est un représentant sur scène du monde des lettres qui reçoit chaque jour « Cent grimauds du Parnasse » (sc. 21, v. 516), venus solliciter son jugement et ses largesses. C'est le cas de

La Rabotière, bâtard du Menuisier de Nevers, dont le nom évoque le rabot emblématique du célèbre poète Adam Billaut visible dans le portrait-frontispice de son recueil (*Les Chevilles de M^e Adam, menuisier de Nevers*, 1644)²⁸. Après avoir vanté la grandeur de son illustre géniteur en s'appuyant sur l'autorité du « savant Corneille » et du « galant Quinault » (sc. 20, v. 488), La Rabotière souhaite offrir des vers de sa façon sur le sujet de la guerre de Troie, ce que peine à reconnaître le bourgeois inculte, qui prête à Euripide l'art de bien faire des « Opéra²⁹ », par allusion à *Alceste* (Lully et Quinault, 1674), ou à *Iphigénie en Tauride* (Desmarest et Campra, 1704). Brouillardo se pique aussi d'écrire. Selon le jeu de mots de Catin, il est l'auteur d'un « Poème étique [...] bien nommé, car en y travaillant / On vous voit dessécher, et vous allez mourant » (sc. 21, v. 530-532).

- 23 Si la maison de Brouillardo donne à lire une représentation satirique de l'Opéra, le portrait peu flatteur du maître des lieux ressemble à celui de Francine, son directeur, qui partage de nombreux traits avec le personnage (origine italienne, inexpérience administrative, incompétence littéraire et musicale).
- 24 À l'intersection de plusieurs domaines – jeux d'argent, vengeance et théâtre –, le nom Baujeu souligne le rôle de la nourrice, qui défend les intérêts de sa protégée tout en amadouant La Richardière, soit une figure typique d'entremetteuse, telle qu'il en existait beaucoup dans les milieux de l'Opéra. Lumignon et Des Coulisses illustrent les conditions matérielles des représentations. Au ^{xvii}^e siècle, le mot *coulisses* désigne une « rainure le long de laquelle une pièce mobile peut glisser³⁰ », et non l'envers du décor. Saintonge a-t-elle exploité le terme d'imprimerie *Coulisse de galée* pour orienter la lecture vers son activité littéraire ? Cette hypothèse est soutenue par le jeu de reconnaissance entre les personnages de la comédie et leurs référents biographiques. Double de Saintonge, Des Coulisses inspire à la dramaturge un portrait contrasté, oscillant entre femme de tête et ingénue. La chanteuse, significativement consciente de son ignorance du latin, est qualifiée de « petite égrillarde », « petite écervelée » et « petite étourdie » par sa nourrice, puis par Picotin, qui l'accuse d'avoir mal su garder sa bourse de louis d'or. Cet autoportrait prend des allures d'autocritique rétrospective, comme si, par le rire, Saintonge dénonçait la naïveté qui lui avait coûté le vol des *Saisons*.

- 25 La centralité de Picotin se fait moins sentir par sa présence scénique que par le nombre d'occurrences de son nom (dix-sept au total), créé par dérivation suffixale du patronyme Pic et par antonomase – dans la langue courante du ^{xvii}^e siècle, un *picotin* désigne la petite mesure dont on se sert pour donner de l'avoine aux chevaux. En condensant les réalités peu reluisantes d'un régime alimentaire pour animaux, caractérisé par une qualité médiocre et par une quantité insuffisante, le nom de Picotin se présente comme une création lexicale dégradante. La poétesse ne se limite pas à un jeu social d'identification, mais fait appel à un autre type de connivence qui repose cette fois sur les compétences lettrées du public. Dès le ^{xv}^e siècle, le mot *picotin* est utilisé métaphoriquement pour désigner un « acte sexuel » ou une « ration d'amour », Clément Marot jouant sur cette équivoque au siècle suivant ³¹. Enfin, l'allusion au personnage de Trissotin dans les *Femmes savantes* (1672), inspiré du poète Charles Cotin, thématise le *topos* du poète ridicule. Ainsi, Picotin débite des discours galants d'un prosaïsme affligeant, et lorsqu'il déclare sa flamme à Des Coulisses, il ne fait que parodier la tirade d'Hippolyte à Aricie (*Phèdre*, II, 2).
- 26 L'enjouement satirique de Saintonge se manifeste par la salve d'insultes que lui lancent tous les personnages : *fou, rimailleur, fat, gueux, âne, ignorant, misérable*. Ce portrait acerbe culmine avec la scène du vol de la bourse, qui, en métaphorisant le vol intellectuel du ballet des *Saisons*, agit comme un révélateur de vérité. Saintonge en confie le récit à Picotin en personne, lui faisant porter la responsabilité de ses actes. Dans la scène 25, le poète, en proie à la colère d'avoir surpris les jeunes amants à faire « un duo de leurs tendres soupirs » (sc. 25, v. 588), se remémore les circonstances de son larcin. L'autrice, qui a retenu la leçon, récrit la fin de l'histoire : une didascalie indique que Baujeu et Des Coulisses, retirées « *dans un coin du théâtre* » (didascalie, sc. 25), lui arrachent la bourse. La scène se poursuit avec une correction infligée par la nourrice, qui assène un coup de poing au poète, tandis que des stichomythies telles que « Au secours ! » et « Au voleur ! » fusent dans le dialogue et sont reprises en chœur. L'hommage aux scènes du sac dans *Les Fourberies de Scapin* (III, 2) et de la cassette volée dans *L'Avare* (IV, 7) témoigne une fois encore de la richesse parodique du texte. Les coups sont redoublés dans la scène suivante par les coups de canne de Belargent,

tout à son regret d'avoir payé « les avis du docte Picotin » (sc. 27, v. 616). À Catin, étonnée, Baujeu répond : « On s'amuse à rosser le plus grand des filous », ce qui suscite une réplique faussement compatissante :

Par charité, Madame, accordez-lui sa grâce ;
On dit qu'il pille un peu, mais ce n'est qu'au Parnasse.
(Sc. 26, v. 609-612)

La joyeuse bastonnade aura permis d'imputer le vol à Pic-Picotin, tout en permettant à Saintonge-Des Coulisses de se venger, physiquement et symboliquement.

- 27 Comble d'ironie, Picotin s'estime victime d'une cabale, d'où sa bravade menaçante : « De l'affront qu'on m'a fait je tirerai vengeance » (sc. 26, v. 613). Saintonge s'amuse à renverser *in extremis* la dynamique de l'offenseur/offensé (et donc la qualification de plagiaire), ainsi que celle de la colère vengeresse. Se joue au dénouement la réécriture du *topos* tragique du *furor amoris*, dont la figure de Didon, avec celle de Médée, est l'archétype. La dramaturge préserve le caractère paroxystique de cette ressource spectaculaire, qu'elle avait exploitée avec Desmarets dans sa tragédie lyrique³², mais elle obéit dorénavant aux lois du genre comique : l'amant éconduit, au lieu de se donner la mort, est évincé de la scène après avoir subi une humiliation éclatante.

- 28 La séquence de punition laisse place au chant final exécuté par Catin et deux chanteurs. Le concert tant attendu revêt une dimension cathartique par le recentrement qu'il opère sur la thématique de la vengeance féminine :

CATIN.
Plaignons, plaignons le malheureux destin
Du Savant Picotin !
Malgré la Philosophie,
Le Grec, le Latin,
La Musique, la Poésie,
Il a senti sur lui plus d'un bras en furie :
Plaignons, plaignons le malheureux destin
Du Savant Picotin.

UN CHANTEUR.

Sentir les coups d'une belle,
Ce n'est pas un fort grand mal.
Mais c'est une peine cruelle
D'être battu par un rival. (sc. 28, v. 639-650)

- 29 L'ambiguïté des deux derniers vers est significative, tant la morale exprimée au présent de vérité générale s'applique à Picotin comme à Saintonge.
- 30 Compartimentée en vingt-huit scènes autonomes, *L'Intrigue des concerts* produit au fond le sentiment d'un spectacle éclaté qui ne trouve son unité qu'à la fin. La leçon est donnée par les chanteurs, nostalgiques de l'heureux temps où les « Amans ne faisoient de dépense, / Qu'en soins, en tendres ardeurs », alors qu'

Aujourd'hui sans l'opulence,
Il n'est point de vrais plaisirs ;
Un Amant qui ne peut dépenser qu'en soupirs,
N'est payé que d'esperance.

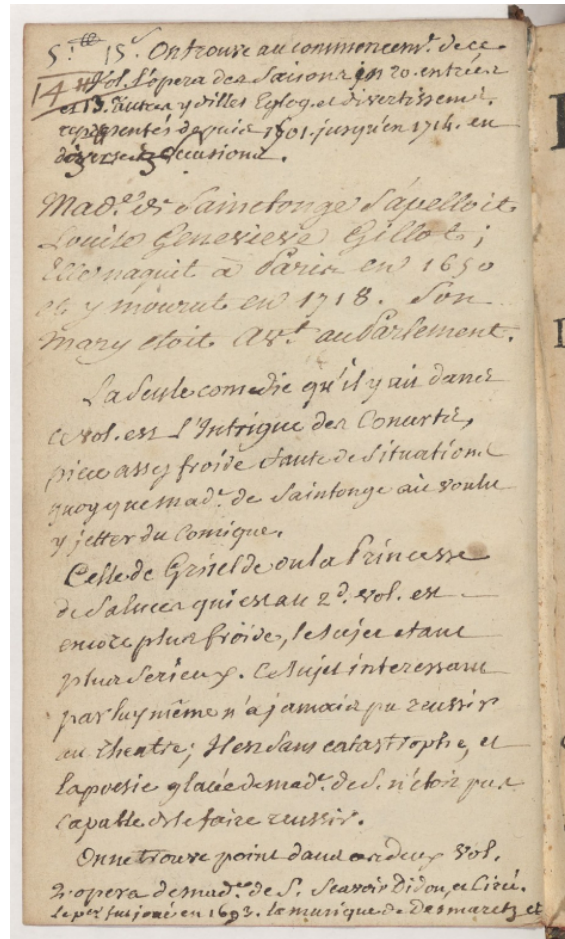
La charge satirique contenue dans la pièce s'épanouit dans cette variation morale sur les cœurs qui ne se gagnent plus qu'avec de l'or.

- 31 Pièce vengeresse mettant en scène une vengeance, *L'Intrigue des concerts* dépasse le simple fait de rendre coup pour coup. La comédie affirme la propriété intellectuelle de Saintonge et illustre sa capacité à théâtraliser ses malheurs pour en rire, dans l'esprit de ses vers burlesques, et avec une attitude presque philosophique face aux vicissitudes de la vie.
- 32 Il reste à interroger les limites de cette *némésis* en considérant deux paramètres inconnus du contexte de production et de diffusion de la pièce. D'abord sa performance : Fortunée Briquet affirme que *Griselde* et *L'Intrigue des concerts* « furent jouées à Dijon, en 1714 ³³ », mais le fait est que nous ne possédons aucune trace de ces spectacles. En outre, on peut se demander si *L'Intrigue des concerts* était réellement destinée à la scène, dans la mesure où la logique de vengeance de

Saintonge s'accorde mieux avec l'idée de fixer par l'imprimé l'affaire des *Saisons*. En ce qui concerne sa réception, nul témoignage ne pourrait être plus éclairant que celui des protagonistes encore en vie en 1714 (Pic, pour sa part, serait décédé deux ans plus tôt), mais aucun ne vient confirmer qu'ils aient lu, vu ou réagi à *L'Intrigue des concerts*. *L'Histoire littéraire des femmes françoises* (1769) renferme une des rares mentions critiques, Joseph de La Porte considérant que « les vers en sont médiocres & le sujet peu intéressant », avant de conclure que la « pièce est foible, & n'offre aucuns détail piquans »³⁴. Un jugement similaire se trouve dans l'exemplaire annoté du tome I des *Poésies diverses* sur *Gallica* : « La seule comédie qu'il y ait dans ce vol. est *L'Intrigue des concerts*, piece assez froide faute de situation quoyque Mad^e de Saintonge ait voulu y jeter du comique. » (Dijon, Fay, 1714)

- 33 Un examen attentif de *L'Intrigue des concerts* prouve le caractère infondé de ces remarques dédaigneuses, typiques de la minoration du théâtre de femmes. En vérité, la pièce mérite d'être sortie de l'ombre du ballet des *Charmes des saisons* pour être pleinement intégrée au corpus dramatique et comique des autrices de l'Ancien Régime.

**Fig. 7. *Poésies diverses de Madame de Saintonge. Seconde Edition. Tome Premier*,
Dijon, Antoine de Fay, 1714, page de garde verso.**



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Source/crédit : Gallica.bnf.fr/BnF, département Arsenal, cote 8-BL-9361 (1).

NOTES

1 Saintonge, qui était la signature de l'autrice, est nommée ici suivant la base de données IdRef. Le référentiel de la BnF préfère la forme Saintonge. Il est possible aussi de voir le nom Gillot de Saintonge.

2 Sylvain Cornic, « Saintonge, Louise-Geneviève Gillot de », Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (dir.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, t. IV : P-Z, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 550-551, DOI restreint [10.15122/isbn.978-2-406-09848-5](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-09848-5).

3 Louis Ladvocat, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos suivies de Descriptions de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*, éd. Jérôme de

La Gorce, s. n. [Paris], Cicero éditeurs, 1993, p. 50-51.

4 Jérôme de La Gorce, « Francine, Jean-Nicolas de », dans *Dictionnaire de l'Opéra de Paris*, op. cit., t. II : D-G, 2019, p. 733-734, DOI restreint [10.15122/isbn.978-2-406-09066-3](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-09066-3).

5 Perry Gethner, chap. II. « M^{me} de Saintonge, entre le divertissement de cour et l'opéra-ballet », dans Valentina Ponzetto et Romain Bionda (dir.), *Femmes de spectacle (danse, opéra, théâtre) : création, représentation et sociabilité au féminin, 1650-1914*, « CRIN (Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française) » n° 70, Leiden, Boston, Brill, 2024, p. 53, DOI [10.1163/9789004708075_004](https://doi.org/10.1163/9789004708075_004).

6 Henry Desmarest, Didon, éd. Géraldine Gaudefroy-Demombynes et Jean Duron, dans *Tragédies lyriques*, vol. 1, Centre de musique baroque de Versailles, 2003, « Monumentales », p. 9-10 ; Louise-Geneviève Gillot de Saintonge, *Dramatizing Dido, Circe, and Griselda*, éd. et trad. Janet Levarie Smarr, Toronto, Center for Reformation and Renaissance studies, « The other voice in early modern Europe », 2010, p. 27-28 et 77-79.

7 L. Ladvocat, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos*, éd. cit., p. 29, 57 et 67.

8 Voir, notamment, les études publiées dans l'ouvrage : Jean Duron et Yves Ferraton (dir.), *Henry Desmarest (1661-1741) : exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle*, Sprimont, Mardaga / Centre de musique baroque de Versailles, « Musique. Musicologie », 2005.

9 Éric Méchoulan, « Éléments pour une topique de la vengeance », dans Éric Méchoulan (dir.), *La vengeance dans la littérature d'Ancien Régime*, Montréal, Paragraphes, 2000, p. 170 ; Christian Biet, « Le statut de la vengeance au xvii^e siècle », *ibid.*, p. 14.

10 Philippe Hourcade, *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris, Desjonquères, 2002, p. 68-70.

11 Edmond Lemaître, « Le premier opéra-ballet et la première tempête : deux originalités de l'œuvre de Pascal Colasse », xvii^e siècle. *Bulletin de la Société d'étude du xvii^e siècle*, avril/juin 1983, n° 139, p. 243-255.

12 Perry Gethner, « Stratégies de publication et notions de carrière chez les femmes dramaturges sous le règne du roi Soleil », dans Georges Forestier, Edric Caldicott et Claude Bourqui (dir.), *Le Parnasse du théâtre : les recueils d'œuvres complètes de théâtre au xvii^e siècle*, Paris, PUPS, 2007, p. 318.

13 *Mercure galant*, janvier 1696, p. 328-332.

- 14 Louise-Geneviève de Saintonge, *L'Intrigue des concerts*, dans *Poesies diverses de Madame de Saintonge*, Dijon, Antoine de Fay, 2 vol., 2^e éd., 1714, t. I, p. 301-336 ; privilège royal au « Sieur *** » du 11 mars 1713, sans achevé d'imprimé, n. p.
- 15 P. Denécheau, « Ballet des saisons », *Dictionnaire de l'Opéra*, op. cit., t. I : A-C, p. 342-346.
- 16 P. Gethner, « Stratégies de publication et notions de carrière chez les femmes dramaturges... », art. cité, p. 318.
- 17 François Moureau, « Du côté Cour : la Princesse Palatine et le théâtre », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 139/3, 1983, p. 275-286 ; Sylvaine Guyot, « La Palatine, une spectatrice paradigmatique ? De l'intérêt du théâtre : usages, goûts, expérience », *Études Épistémè*, n° 42, 2022, DOI [10.4000/episteme.15413](https://doi.org/10.4000/episteme.15413).
- 18 Carole Pacouret, « Des jaloux la cabale entière Ne sçauroit me causer d'ennuy. » *Étude de la carrière et de l'œuvre poétique de Louise-Geneviève Gillot de Saintonge (1650-1718)*, mémoire de master Lettres, dir. Mathilde Bombart, université Jean Moulin Lyon 3, soutenu le 24 juin 2021, p. 92, [en ligne] [dumas-03637325](https://theses.univ-lyon3.fr/document/dumas-03637325).
- 19 L.-G. de Saintonge, *Dramatizing Dido, Circe, and Griselda*, éd. cit., p. 35-37. Saintonge adresse plusieurs pièces poétiques de tonalité familière à l'« Illustre Président », qui, de son côté, célèbre la poétesse en la comparant à La Suze et Deshoulières (*Poésies diverses*, op. cit., t. II, p. 70-72 et 66).
- 20 Sous l'Ancien Régime, le président à mortier est l'un des plus hauts magistrats du parlement, présidant la grande chambre. Son nom vient du bonnet de velours noir bordé d'or qu'il porte lors des cérémonies, symbole de sa dignité.
- 21 Au sens d'« Assemblée de Musiciens qui chantent, ou qui joüent des instruments » (entrée « Concert », Antoine Furetière, *Dictionnaire universel* [...], 1690). À cette époque, le terme « musiciens » désigne avant tout les chanteurs, les instrumentistes n'étant mentionnés qu'en second lieu. Je remercie S. Cornic pour ses précieuses suggestions concernant ce titre.
- 22 Une relative souplesse sémantique autorise le rapprochement du ballet et du concert quoique l'art de la danse ne soit pas mentionné dans les définitions du mot *concert*.
- 23 « Faire l'essay, la repetition des pieces qu'on doit joüer dans un concert, avant que de le faire entendre en public. [...] On le dit même d'une personne

seule qui raisonne en elle-même sur l'exécution de quelque chose. Il a longtemps concerté dans son esprit, il a bien examiné toutes les circonstances de ce dessein, avant que de l'entreprendre. » (« Concorter », Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690).

24 Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1996, p. 202-205 ; Aurore Évain, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2001, *passim*.

25 Le nom propre Catin (« Nom de fille. Petite Catherine », *Dictionnaire françois* [...], Richelet, 1680, p. 115), n'est pas enregistré au sens de « femme de mauvaise vie » dans les dictionnaires de la fin du XVII^e siècle, mais il revêt ce sens péjoratif depuis le moyen français.

26 Jacques Bénigne Bossuet, *Maximes et Réflexions sur la Comédie* [1694], éd. Patricia Touboul, Paris, Champion, 2020.

27 L. Ladvocat, *Descriptions de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*, éd. cit., p. 77 et 83 ; J. de La Gorce, « Vie et mœurs des chanteuses de l'Opéra à Paris sous le règne de Louis XIV », *Littératures classiques*, 1990, n° 12 : *La voix au XVII^e siècle*, p. 323-336, DOI [10.3406/licla.1990.125](https://doi.org/10.3406/licla.1990.125).

28 Dinah Ribard, *Le menuisier de Nevers : poésie ouvrière, fait littéraire et classes sociales (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 2023.

29 Sc. 21, v. 524. Le mot est graphié sans « s », conformément à l'usage.

30 Marcel Freydefont, « Coulisses », dans M. Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 377. Nicodème Tessin le jeune, architecte suédois en visite à l'Opéra de Paris, en éclaire le fonctionnement : « On dispose partout deux faux plateaux en simple échafaudage sur lesquels on pose et accroche les décors chaque fois qu'on change de scène ou d'acte. Ces plateaux circulent sur des glissières » (Roger-Armand Weigert, « Notes de Nicodème Tessin le jeune relatives à son séjour à Paris en 1687 », *Bulletin de la Société de l'histoire l'art français*, 1932, p. 249).

31 Clément Marot, « L'Adolescence clementine », dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. Gérard Defaux, Paris, Classiques Garnier, 1996, t. I, « Chanson XXVI », p. 192-193.

32 Géraldine Gaudefroy-Demombynes, « Didon (1693), et autres tragédies en musique de Desmarest : du tragique à la parodie », dans J. Duron et Y. Ferraton (dir.), *Henry Desmarest (1661-1741)*, op. cit., p. 321-354.

33 Fortunée Briquet, « Saintonge, (Louise-Geneviève Gillot de Beaucour, dame de), dans *Dictionnaire historique des Françaises connues par leurs écrits*, éd. Nicole Pellegrin, Strasbourg, PUS, 2016, p. 279, DOI [10.4000/books.pus.4124](https://doi.org/10.4000/books.pus.4124), § 715.

34 Joseph de La Porte, *Histoire littéraire des femmes françaises* ou *Lettres historiques et critiques* [...], Paris, Lacombe, 1769, t. II, p. 380-381.

ABSTRACTS

Français

Au printemps de l'année 1695, Louise-Geneviève de Saintonge compose pour l'Académie royale de musique le livret d'un ballet intitulé *Les Charmes des saisons*. Mais au mois d'octobre, c'est le ballet concurrent de l'abbé Jean Pic qui est créé avec succès à l'Opéra, le librettiste étant parvenu à s'imposer avec l'appui de ses collaborateurs, évinçant au passage sa rivale et condamnant sa création dramatique à tomber dans l'oubli.

La présente étude se propose de mettre en lumière les étapes du processus par lequel l'autrice a décidé de se venger de l'affront qui lui a été fait. Le geste vindicatoire est tout particulièrement scruté à travers *L'Intrigue des concerts* (1714), petite comédie en un acte et en vers, négligée aussi bien dans l'étude du théâtre féminin de l'Ancien Régime que dans l'œuvre de Saintonge.

Afin de restaurer son honneur et son autorité littéraire, Saintonge transpose son infortune dans cette pièce centrée sur la rivalité amoureuse, qui sert de métaphore à la concurrence professionnelle. Ce faisant, elle démontre sa capacité à reprendre possession de son histoire par le théâtre, d'autant que *L'Intrigue des concerts* tire son efficacité d'un double niveau de lecture : d'une part, farce bouffonne, et d'autre part, réécriture élaborée de l'affront subi, accompagnée d'une satire acerbe du milieu de l'Opéra. C'est par la réflexivité théâtrale, caractéristique des comédies de la fin du XVII^e siècle, que Saintonge tisse et négocie l'articulation de ces niveaux, permettant ainsi au rire critique et libérateur de s'épanouir pleinement.

English

In the spring of 1695, Louise-Geneviève de Saintonge composes the libretto to a ballet entitled *Les Charmes des saisons* for the Royal Academy of Music. But in October, it was the competing ballet by Abbé Jean Pic that successfully premiered at the Opéra, the librettist having managed to assert himself with the support of his collaborators, ousting his rival in the process and condemning her dramatic creation to fall into oblivion.

This study aims to highlight the stages of the process by which the author decided to avenge the affront made to her. Her strategy of revenge is particularly scrutinised in *L'Intrigue des Concerts* (1714), a short comedy in one act and in verse, neglected both in the study of women's theatre of the

Ancien Régime and in Saintonge's work.

In order to restore her honour and literary authority, Saintonge transposes her misfortune into this play centred on romantic rivalry, which serves as a metaphor for professional competition. In doing so, she demonstrates her ability to regain possession of her story through the theatre, especially since *L'Intrigue des Concerts* draws its effectiveness from a dual level of reading: on the one hand, a farce, and on the other, an elaborate rewriting of the affront endured, accompanied by a scathing satire of the world of Opera. It is through theatrical reflexivity, characteristic of late 17th-century comedies, that Saintonge weaves and negotiates the articulation of these levels, thus allowing critical and liberating laughter to flourish fully.

INDEX

Mots-clés

Académie royale de musique, comédie, métathéâtralité, Pic (Jean), Saintonge (Louise-Geneviève de), vengeance

Keywords

Royal Academy of Music, comedy, metatheatricality, Pic (Jean), Saintonge (Louise-Geneviève de), revenge

AUTHOR

Edwige Keller-Rahbé

Université Lumière Lyon 2 – IHRIM UMR 5317

IDREF : <https://www.idref.fr/051645661>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-8027-4965>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/edwige-keller-rahbe>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000079973729>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13550820>

De la scène de théâtre de société à l'édition : quels parcours pour les autrices fin XVIII^e- début XIX^e siècle ?

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

DOI : 10.35562/pfl.928

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

Des publications anonymes ou presque
Qui publie ? Entre jeu identifiant et publication posthume
Quelques angles morts

TEXT

- 1 Le théâtre de société a parfois été considéré comme une émanation du salon, soit un lieu féminin, ouvert à une certaine affirmation de la femme, même si la salonnière est rarement autrice et a surtout vocation à laisser les hommes s'exprimer. Ces ambiguïtés constitutives expliquent que lorsqu'on tente d'analyser quelques parcours d'autrices de théâtre de société de la scène à la publication, on s'aperçoit que la pratique amateur ne constitue pas forcément une aide pour accéder à un parcours « complet » allant de l'écriture à la publication. L'édition des pièces ou des scénographies de fêtes de société n'est jamais une évidence, y compris pour les auteurs qui, pour des raisons de carrière, opèrent des choix et des modifications dans leurs textes. La situation est bien sûr encore plus complexe pour les femmes, qu'elles écrivent pour leur propre scène ou pour un autre lieu de sociabilité. Les contraintes et les freins à la publication sont multiples : posture de modestie, refus de publier sous leur nom, délais, autocensure, refus divers...
- 2 À travers des exemples variés d'autrices de théâtre de société (femmes du monde, actrices, autrices par ailleurs d'autres types d'ouvrages, etc.), il s'agit d'analyser les différents cheminements de

leurs textes, attestés par des représentations, parfois perdus, restés manuscrits ou publiés sous diverses formes (seuls, en recueils, inclus dans d'autres œuvres, *ante* ou *post mortem*, encadrés ou non de paratextes écrits par elles ou par d'autres interprétant leur démarche). Une ébauche de typologie montre des parcours différents : publication grâce à un intercesseur du vivant de l'autrice (Félicité de Genlis¹), publication anonyme restreinte (Charlotte-Jeanne Béraud de Montesson²), publication du vivant de l'autrice avec une désignation faussement cryptée (Geneviève Savalette de Gléon) ou posthume par un tiers familial (Germaine de Staël³). Au-delà des différences, on voit que l'entreprise fait intervenir des critères de temps, de notoriété et de genre (*gender*), qu'elle rencontre des intercesseurs et des opposants et parfois des dénis de « maternité » des œuvres, lieu commun de toute production féminine, ici ravivé par le théâtre qu'il soit amateur ou public. Dans leur diversité, au début d'une enquête qui demande encore des approfondissements, cette typologie et ces parcours dévoilent des tensions et des résistances – y compris sur l'attribution des œuvres – qui font écho aux embûches rencontrées par les autrices.

Des publications anonymes ou presque

- 3 Un cas récurrent est la publication anonyme, ou affichée comme telle, du vivant de l'autrice, pour des raisons de réserve liées au sexe et au statut social, même si un ensemble de paramètres permet aisément de lever l'anonymat. La publication peut se faire à l'instigation d'un tiers ou de l'autrice elle-même qui préfère s'invisibiliser.
- 4 Le premier cas est illustré par Genlis et son théâtre de société, le second par Montesson et ses *Œuvres anonymes*⁴.
- 5 Si Genlis est plus connue pour son *Théâtre à l'usage des jeunes personnes* qui reçoit un accueil critique très favorable lors des représentations semi-privées et de la publication, tant il répond à un besoin pédagogique et éditorial, tout en correspondant à l'image recevable de la mère/éducatrice/autrice publiante, il convient de ne pas oublier son *Théâtre de société*. Celui-ci lui ouvre en effet les

portes de sa carrière littéraire et de son ascension sociale. Significativement, elle l'abandonne pendant la grande période éducative, notamment lorsqu'elle est « gouverneur » des enfants d'Orléans. Elle y revient sporadiquement durant l'émigration⁵ et à son retour en France⁶. Pourquoi un tel enjeu autour du théâtre de société ? Parce que les talents d'actrice de Genlis lui permettent de compenser son manque d'argent et de relations au sein de la société aristocratique à laquelle elle accède par son mariage « sans dot » en 1763 à l'âge de 17 ans. Grâce aux nombreux spectacles organisés par sa mère durant son enfance⁷, puis au séjour chez le fermier général Alexandre Jean Joseph Le Riche de La Popelinière, auteur dramatique à ses heures⁸, et enfin à Genlis avec son époux lors d'un séjour riche en divertissements⁹, elle parfait les talents qui lui permettent de conquérir les faveurs de sa belle-famille. Ainsi promue sur le plan social, elle écrit des canevas, pratique des réécritures et des arrangements pour des fêtes de circonstance. Autrice ou presque, elle compose des pièces qui sont liées à l'emploi du temps de la petite société, comme une pièce non conservée, jouée dans un théâtre aménagé dans l'orangerie à la suite d'une excursion à la « Montagne des deux amants¹⁰ », caractéristique de ce type d'écrit, également pratiqué par des auteurs professionnels comme Carmontelle et Pierre Laujon. Parfois, la difficulté de faire jouer les participants est à l'origine d'une pièce, comme le montre la genèse de la comédie en un acte *La Cloison*, racontée dans les *Mémoires* :

Le lendemain matin M. Damézague vint nous demander *ce que nous ferions le soir* ; je proposai d'arranger des proverbes ; il dit que personne dans le château n'en savait jouer ; il ajouta, en riant, que je devrais en jouer une toute seule pour leur donner une leçon. Je répondis que cela n'était pas impossible ; en effet, je l'essayai, et j'inventai ma fameuse scène de *La Cloison*, que j'ai tant jouée depuis [...] ¹¹.

- 6 L'entrée en écriture est amorcée et Genlis compose en parallèle ses pièces de théâtre d'éducation et de société. Durant son séjour à Spa en 1775, elle compose *Agar dans le désert*, *Les Flacons*, *La Colombe*, pièces jouées sur un petit théâtre de société loué, puis *Les Dangers du monde* et *La Curieuse*, enfin *La Belle et la Bête*, *L'Enfant gâté*, *Le Bailli* (une pièce éducative perdue) et *L'Île heureuse*. Dans le genre

du théâtre de société, elle écrit trois comédies. La première est *Les Fausses Délicatesses* composée chez M^{me} de Puisieux « que je n'avais montrées à personne pas même à M. de Sauvigny¹² ; il était si prévenu en ma faveur, que, quoiqu'il eût un excellent goût de critique, je me méfiais de ses éloges¹³ ». Genlis décide de consulter Élie-Catherine Fréron et lui fait parvenir, par l'intermédiaire d'un libraire, la pièce accompagnée d'une lettre anonyme signée « Un jeune auteur ». Fréron lui répond, lui conseille de renoncer au marivaudage et l'encourage parce qu'elle a « *des idées, de la saillie dans l'esprit, et par-dessus tout, une bonne tête, et le talent de faire un bon plan* »¹⁴. Deux autres pièces, *La Mère rivale* et *L'Amant anonyme*, sont composées en quinze jours à Villers-Cotterêts, haut lieu du théâtre de société. Ce sont donc trois pièces que demande Billardon de Sauvigny pour le *Parnasse des dames*. Genlis accepte « à condition qu'il [lui] garderait le plus inviolable secret¹⁵ ». On a là une genèse de publication type des comédies de société par une femme avec une publication anonyme à la demande d'un tiers, ici un homme connu du monde du théâtre et de l'édition. Les pièces paraissent dans cette publication par souscription en volumes, qui hésite entre manuel et anthologie d'ouvrages de femmes, prévue à l'origine en cinq volumes, étendus à dix, classés par ordre chronologique. Genlis est publiée dans les deux derniers tomes avec cet « Avertissement » : « Le Théâtre des femmes françaises en deux volumes, ne contient dans le premier que trois pièces dramatiques d'une jeune dame, qui m'ôte la liberté de faire connaître son nom, et de lui offrir le juste tribut de louanges qu'elle mérite¹⁶ ». Cette première publication du *Théâtre de société* de Genlis comprend :

- *La Mère rivale*, comédie en cinq actes (sans l'air « Aimer sans oser le dire... »), p. 1-156 ;
- *L'Amant anonyme*, comédie en cinq actes (sans couplets), p. 157-278 ;
- *Les Fausses Délicatesses*, comédie en trois actes, p. 279-356 avec :
 - une note après le titre, p. 281-282 :

Le charmant conte de M. Marmontel, intitulé *L'Amour mécontent de soi-même*, a donné l'idée de cette pièce. Le caractère de Bélise, héroïne du conte, a servi de modèle à celui de Célie, mais les autres personnages, les incidents et l'intrigue de la comédie sont très différents. Cette note est de la dame auteur de ce Théâtre¹⁷

(qui demeure dans les éditions suivantes, sauf la dernière phrase),

- ◦ un « Vaudeville paysan à la dame du village en lui présentant une corbeille de fleurs », p. 357-358 (qui disparaît dans les éditions suivantes).

7 Suivent quelques nouvelles éditions du *Théâtre de société* :

- *Théâtre de société* par l'auteur du *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, Paris, Lambert, 1781, 2 vol. (l'anonymat est levé grâce à ces dénominations périphrastiques de renommée) ;
- *Théâtre de société* par l'auteur du *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, Lausanne, François La Combe, 1781, 2 vol. [t. 1 et t. 2] ;
- *Théâtre de société*, par l'auteur du *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, Maestricht, Jean-Edme Dufour et Phil. Roux, 1782, 2 vol. [t. 1 et t. 2] ;
- *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, 7 vol., Paris, Michel Lambert, 1785. Dans le tome VI, la genèse de la publication est explicitée et l'auctorialité assumée :

Les trois premières pièces de ce premier volume ont paru, il y a plusieurs années dans le *Parnasse des dames françaises* : on a corrigé dans cette nouvelle édition, non seulement les fautes d'impression de la première, qui étaient sans nombre, mais aussi beaucoup d'autres qui appartenaient à l'auteur et que l'âge qu'elle avait, lorsqu'elle donna ces pièces, pouvait seul rendre excusables¹⁸. (p. II)

Le volume comprend, outre les trois pièces précédemment publiées (*La Mère rivale* avec l'air « Aimer sans oser le dire... », *L'Amant anonyme* avec les « Couplets chanté par Jeannette à la fête donnée par l'amant anonyme » et *Les Fausses Délicatesses*), *La Tendresse maternelle* et *La Cloison*, deux comédies en un acte.

- 8 Le tome VII comprend trois comédies en cinq actes : *La Curieuse*¹⁹, *Zélie, ou l'Ingénue* et *Le Méchant par air*. Les volumes de *Théâtre de société* sont réédités au XIX^e siècle²⁰.
- 9 Un second cas est l'anonymat non levé exigé par l'autrice au nom de raisons telles que le statut social, le sexe, la posture de modestie et le fonctionnement de la république des lettres. La trajectoire dramatique et éditoriale de Montesson est exemplaire à cet égard. Son titre, sa fortune, ses relations aristocratiques vont la servir dans un dessein d'ascension et de reconnaissance sociales, entamé avant même son veuvage en 1769. Elle se fait connaître et apprécier comme

actrice de théâtre de société, harpiste et chanteuse lyrique chez le prince de Conti, grand amateur de musique et de théâtre dans sa demeure parisienne au Temple, puis dans son château de L'Isle-Adam dès 1766 ; puis pendant ce même été, durant six semaines, chez le duc d'Orléans, père du futur Philippe-Égalité et veuf depuis 1759, dans sa résidence de Villers-Cotterêts. Elle devient autrice dès 1766 d'après Genlis, grâce à une comédie en cinq actes et en prose intitulée *Marianne ou l'Orpheline*, tirée du roman de Marivaux, dont elle donne une lecture qu'elle attribue dans un premier temps au duc lui-même qui en avait demandé une adaptation à Collé²¹, puis une représentation, épisode détaillé dans les *Mémoires* de Genlis²² et dans son roman *Les Parvenus*²³. Pour elle, le duc d'Orléans rompt avec sa maîtresse précédente, Étiennette Marie Perrine Le Marquis, dite Marquise, et le mariage morganatique a lieu en 1773.

- 10 Dans tous les lieux de sociabilité qu'anime Montesson (les résidences de Sainte-Assise, du Raincy et de Villers-Cotterêts, dans son nouvel hôtel particulier du quartier à la mode de la Chaussée d'Antin), le théâtre de société est honoré et reconnu parmi les plus en vue. La différence avec d'autres scènes privées vient du fait que Montesson, outre quelques pièces contemporaines de Voltaire et de Florian, joue essentiellement ses propres comédies, qu'elle crée à un rythme soutenu dont :

- *La Marquise de Sainville ou la Femme sincère*, inspirée de *La Princesse de Clèves* et du *Mari confident* de Destouches, créée en mars 1776 et reprise en 1778 ;
- *Roberts Sciarts* qui met en scène un trait de bienfaisance de Montesquieu relaté par le *Mercur* en mai 1775²⁴, créé en mars 1777 avec le duc d'Orléans dans le rôle principal de Dorimont-Montesquieu²⁵ ;
- *L'Heureux Échange* donnée en mars 1777 avec Montesson dans le rôle féminin principal ;
- *L'Amant romanesque* en mars 1778 ;
- *L'Aventurier comme il y en a peu* en janvier 1779 ;
- *Le Sourd volontaire* et *Les Frères généreux* en 1780 ;
- *L'Homme impassible* et *La Fausse Vertu* en avril 1781 ;
- *L'Héritier généreux* en 1782.

- 11 Elle s'essaie aussi à la tragédie historique avec *La Comtesse de Bar*, créée en 1783, à laquelle aurait assisté M^{me} Du Barry, et Agnès

de *Méranie*, créée en 1784.

- 12 L'apothéose de son théâtre se situe lors du retour à Paris de Voltaire, qu'elle invite à la représentation de *La Marquise de Sainville* et de *L'Amant romanesque*. La rencontre donne lieu à une scène touchante au cours de laquelle ils se rendent mutuellement hommage²⁶.
- 13 Les œuvres de Montesson sont rassemblées et publiées sous le titre d'*Œuvres anonymes*, en huit tomes, entre 1782 et 1785²⁷, avec de rares paratextes. Le tome I comporte un seul avant-propos sur *Marianne* qui explique les principes et objectifs de l'adaptation théâtrale, sans rien sur le geste de publication. Seul le tome VII présente un avant-propos éclairant, mais il porte sur l'unique pièce créée hors d'une scène privée, *La Comtesse de Chazelles*, qui fait un four à la Comédie-Française, l'autrice y explique qu'elle revendiquait l'anonymat en cas de succès comme d'échec. Cependant comme la pièce est jugée immorale, elle s'en « avoue l'auteur », non pour une autre représentation, mais pour « en faire imprimer quelques exemplaires, qu[']elle donner[a] à [ses] amis pour les mettre à portée de la juger sous le seul rapport qui ait à [ses] yeux une véritable importance²⁸ ».
- 14 De très rares exemplaires de pièces séparées existent d'après Joseph-Marie Quérard « parce que vraisemblablement elle les faisait imprimer successivement et les donnait aussitôt, sans attendre qu'on pût former un volume ». Il mentionne également deux volumes contenant quatre pièces (*Marianne*, *La Marquise de Sainville*, *Robert Sciarts* et *L'Heureux Échange*), « plus rares encore que les précédents [...] exécutés dans une imprimerie particulière avant les *Œuvres anonymes* »²⁹, qui ne remettent pas en cause le schéma de discrétion assumée.

Qui publie ? Entre jeu identifiant et publication posthume

- 15 Certaines publications du vivant de l'autrice hésitent entre le devoir de réserve et la volonté de laisser une trace comme dramaturge. C'est le cas entre autres de Geneviève Savalette de Gléon (1732 ?-1795), nièce de Charles-Pierre Savalette de Magnanville dont le théâtre dans le château de La Chevrette est parmi les plus renommés³⁰. Rappelons

que le château connaît ses heures de gloire avec Lalive de Bellegarde, puis Lalive d'Épinay, qui épouse en 1744 sa cousine Louise Florence Pétronille Tardieu d'Esclavelles, née en 1726, connue sous le nom de M^{me} d'Épinay. Il est loué de 1764 à 1780 à la famille Savalette de Magnanville, puis de 1780 à 1786 au duc et à la duchesse de l'Infantado, Grands d'Espagne. La fille de M^{me} d'Épinay, vicomtesse de Belzunce, hérite en 1783 du château, que le vicomte de Belzunce fait détruire avec le théâtre en 1786-1787.

- 16 Le répertoire joué au château est exemplaire de ces contributions diverses du théâtre de société, comme l'indique la *Correspondance littéraire* en novembre 1775³¹:

Outre plusieurs pièces anciennes, comme *Agathe*, *Juliette et Roméo* [sic], *Les Portugais*, *Les Prétentions*, etc.³², on a donné encore, cette année, ces nouveautés : *Les Deux Orphelines*, *l'Héritier de village*, *La Fausse Finesse*, *Le Ministre de Wakefield* qui sont de M. de Magnanville ; *L'Enlèvement et Henriette*, de M^{me} de Gléon ; *L'Officieux importun* de M. de Chastellux.

- 17 Au sein de ces productions masculines non publiées, les pièces de Gléon font exception puisqu'en 1787 paraît un *Recueil de comédies nouvelles*, à Paris, chez Prault. Le volume contient *L'Ascendant de la vertu ou la Paysanne philosophe*, comédie, cinq actes, prose ; *La Fausse Sensibilité*, comédie, cinq actes, prose et *Le Nouvelliste provincial*, comédie, un acte, prose³³. L'avertissement rédigé par Chastellux dessine le cheminement de la composition à l'édition. Il s'agit d'offrir « au public des productions que nous croyons devoir lui être agréables » et qui n'ont pas « été dérobées à leur auteur », même si elles n'étaient pas « originellement destinées à voir le jour³⁴ » :

[...] si elle n'a composé ses comédies que pour employer des heures de retraite et de loisir, elle a cédé ensuite à l'opinion de ses amis, qui s'est trouvée plus favorable à ses ouvrages que la sienne propre, et qui l'a déterminée à prendre le public pour juger entre eux et elle³⁵.

- 18 Selon un argumentaire récurrent, la lecture est préférée à la scène publique, qui n'est pas envisagée en raison des difficultés accrues par « l'état, le sexe et le caractère de notre auteur³⁶ ». Les pièces

pourraient cependant être représentées (M^{lle} Dumesnil³⁷ aurait brillé dans *La Paysanne philosophe* écrite après son départ à la retraite, preuve que l'autrice ne souhaitait pas être représentée à Paris, mais l'entreprise est tentée avec succès à Marseille). Chastellux annonce une prochaine publication (qui n'aura pas lieu) « si le succès répond à notre attente, c'est-à-dire s'il est lu avec plaisir, quoique jugé avec rigueur³⁸ ».

- 19 Bien qu'elle ne soit appelée qu'une fois en tête de l'avertissement « Madame la Marquise de Gl... », puis « l'auteur » tout au long des huit pages, l'autrice est parfaitement identifiée, témoins entre autres les *Mémoires secrets* :

M^{me} la marquise de Gléon est un nouvel astre qui paraît sur l'horizon littéraire. Un éditeur galant offre au public un *Recueil de comédies nouvelles* de cette Minerve. Elles sont au nombre de trois [...]. On s'accorde à trouver la troisième pièce sans prétention, vraiment gaie et digne de la scène ; comme offrant une action qui pourrait aisément, avec quelques corrections, s'adapter à l'un de nos théâtres³⁹.

D'ailleurs la notice ne se contente pas de cette annonce, mais fait état de la jeunesse de l'autrice (« belle, remplie de talents »), pour l'opposer à sa maturité (« aujourd'hui d'une santé misérable ; jouet du mesmérisme pendant longtemps ») et conclut sur ses contributions littéraires :

M^{me} la marquise de Gléon s'étant particulièrement attachée à l'étude des langues étrangères, a non seulement entrepris de faire connaître par des traductions fidèles l'ancien théâtre espagnol, mais aussi de faciliter l'intelligence de Shakespeare par des commentaires français sur les endroits les plus difficiles que le texte a présentés aux Anglais mêmes, et aux grands admirateurs de ce poète célèbre⁴⁰.

- 20 Très différent est l'itinéraire de publication du théâtre de Staël, édité de manière posthume par son fils aîné⁴¹. Globalement, le théâtre de Staël reste expérimental et ne connaît pas la scène publique, mais des représentations privées (pour huit pièces), des lectures au moins partielles (pour quatre) ou aucune mise en scène ou en voix (pour les sept autres). Sur la question de la représentation, Martine de

Rougemont est formelle : écrivaine toute sa vie, Staël se heurte au double interdit paternel et conjugal, décuplé dans le cas du théâtre ⁴². Il convient sans doute de distinguer son théâtre de société ou « de famille » ⁴³ de ses autres pièces (*Sophie, ou les Sentiments secrets*, sans doute achevée en 1786, publiée de manière restreinte du vivant de Staël en 1790 ⁴⁴ ; *Jane Gray*, tragédie historique et politique ; *Thamas* ⁴⁵ ; *La Mort de Montmorency*, en vers et en cinq actes, lue en public à plusieurs reprises ; *Rosamonde*, composée durant l'été 1791 et *Jean de Witt*, composé en 1797).

- 21 Le théâtre de famille et de société implique la représentation privée (parfois élargie) par ses sujets et ses acteurs (Staël et Albertine notamment), le mode de représentation et les spectateurs. Il privilégie des pièces courtes, en prose, variées d'un point de vue générique (scène lyrique, proverbe dramatique, comédie, drame). C'est le cas d'*Agar et Ismaël* (1805-1806), un sujet biblique déjà traité par Jean-François Marmontel, Genlis et Népomucène-Louis Lemercier, pour lequel Staël innove dans la conception des costumes et des tableaux ; mais aussi de *Geneviève de Brabant* (1807) empruntée à un fonds légendaire allemand adapté et de *La Sunamite* (1808) qui s'appuie sur deux épisodes bibliques mêlant désobéissance maternelle, châtement et résurrection de l'enfant. Les trois pièces, *La Signora Fantastici* (1808), *Le Capitaine Kernadec ou Sept années en un jour* et *Le Mannequin*, composées durant l'exil à Coppet dans les années sombres (1810-1811), développent une veine comique qui s'appuie sur les pouvoirs du théâtre et de l'imaginaire. La première, un proverbe dramatique de circonstance, composé pour égayer une malade, fait l'apologie du théâtre. *Le Capitaine Kernadec ou Sept années en un jour* et *Le Mannequin* développent des mystifications souriantes.
- 22 L'avertissement de l'éditeur, le fils aîné de Staël, justifie la publication des trois pièces du théâtre de famille (« *Agar, Geneviève de Brabant et La Sunamite* ») au nom du souvenir des représentations et de « la sensibilité religieuse » ⁴⁶. Pour les autres : « La petite comédie du *Capitaine Kernadec* et les deux proverbes qui la suivent sont des plaisanteries de société » ⁴⁷. Quant à *Sapho*, drame « ni représenté, ni même entièrement achevé », sa publication est autorisée par « l'élévation du style » et le « caractère antique » ⁴⁸. L'édition actuelle ⁴⁹ regroupe ces pièces dans le tome II et se livre à

une étude approfondie des variantes entre manuscrits et des modifications apportées (selon une pratique courante dans le cas d'une publication faite par un tiers surtout s'il appartient au cercle familial).

Quelques angles morts

- 23 Le problème de l'attribution des œuvres, prégnant dans le cas des autrices, est avivé dans le cas des couples et des écritures collectives. À cet égard, Charles-Simon et Justine Favart sont exemplaires. Après des succès (comme *La Chercheuse d'esprit* sur une musique de Jean-Claude Trial en 1741 et *Acajou*, tiré d'*Acajou et Zirphile* de Charles Duclos, avec le compositeur Jean-Baptiste Moulingshem en 1744), Charles-Simon compose avec son épouse et Charles Harny de Guerville une parodie du *Devin du village* de Rousseau (1752), intitulée *Bastien et Bastienne* (1753), dont Mozart utilisera le livret traduit dans sa propre composition, et *Ninette à la cour ou le Caprice amoureux* (1756). Favart est nommé directeur de l'Opéra-Comique en 1758, quatre ans avant la fusion avec la Comédie-Italienne, ce qui fait de lui quasiment un poète officiel. Cependant, les époux écrivent également pour les scènes privées. Justine compose des divertissements dans lesquels elle est autrice et interprète pour la société de M^{me} de Monconseil, cousine de la marquise de Prie et amie de Stanislas Leczinski, à Bagatelle. Ces fêtes privées sont aussi des bancs d'essai pour des divertissements à la Comédie-Italienne : certaines restent manuscrites⁵⁰ et d'autres sont publiées comme *La Fête d'amour ou Lucas et Colinette*⁵¹.
- 24 La collaboration des Favart avec Jean-Baptiste Lourdet de Santerre et le compositeur Adolphe Benoît Blaise pour l'opéra-comique d'*Annette et Lubin*, tiré des *Contes* de Marmontel, s'insère dans une série complexe à destination des scènes officielles et privées. Le conte est adapté en opéra-comique par les époux Favart dans un cadre privé en janvier 1762, puis à la Comédie-Italienne en février 1762. Marmontel donne avec Jean-Benjamin de La Borde une pastorale en un acte, également titrée *Annette et Lubin*, sur le théâtre du maréchal de Richelieu le 30 mars 1762. Les époux Favart renchérissent avec une auto-parodie *L'Amour naïf*, jouée chez M^{me} de Monconseil⁵². Cependant, s'il est net que la carrière de Favart est inséparable de

celle de Justine, comédienne, danseuse, chanteuse et autrice, la part de collaboration et de composition personnelle de celle-ci demeure difficile à démêler, en dépit de travaux récents⁵³. En effet, on constate que le tome V du *Théâtre de M. Favart, ou Recueil des comédies, parodies et opéra-comiques* [sic] *qu'il a donnés jusqu'à ce jour* (Paris, Duchesne, 1763), attribue formellement à Justine les pièces suivantes :

- *Les Amours de Bastien et Bastienne* parodie du Devin du village, « par M^{me} Favart et Monsieur Harny » (1753) ;
- *La Fête d'amour* ou Lucas et Colinette, « par M^{me} Favart » (1754), dont le prologue porte précisément sur les difficultés d'être autrice et la met en scène expliquant qu'elle a fait versifier sa prose par Chevalier⁵⁴ ;
- *Les Ensorcelés* ou Jeannot et Jeannette (1757), « parodie », précédée d'une épître dédicatoire de Justine Favart à la princesse de Galitzine ;
- *La Fille mal gardée* ou le Pédant amoureux, parodie de *La Provençale* (1758) ;
- les *Ariettes* du Pédant amoureux ;
- *La Fortune au village*, parodie de l'acte d'Églé, « par M^{me} Favart et M. B » [pour M. Bertrand] (1760) ;
- *Annette et Lubin* « comédie en un acte et en vers mêlée d'ariettes et de vaudevilles, par M^{me} Favart et M.*** », créée le 15 février 1762.

25 Savoir si une pièce a effectivement été jouée en société avant de connaître la scène publique et d'être publiée présente une autre difficulté, car c'est l'itinéraire complet de publicité de la pièce et de son autrice qui est en jeu. Prenons l'exemple d'une autrice-comédienne, en l'occurrence Françoise-Marie-Antoinette-Josèphe Saucerotte dite M^{lle} Raucourt. Grande actrice tragique de la Comédie-Française, celle-ci connaît une carrière mouvementée sur le plan historique (Révolution et Empire) et personnel. Elle occupe, comme le montre Sophie Marchand⁵⁵, l'espace journalistique selon une courbe ascendante puis descendante, qui célèbre ses débuts, suscite l'enthousiasme du public, de la cour, du roi et de M^{me} Du Barry tant elle semble incarner l'hapax de la comédienne vertueuse, avant qu'on ne fasse courir des rumeurs sur ses amants, puis son homosexualité⁵⁶ et qu'on ne monte en épingle ses rivalités (notamment avec M^{lle} Saint-Val).

- 26 M^{lle} Raucourt est par ailleurs l'autrice d'*Henriette*, un drame en trois actes, créé et imprimé en 1782⁵⁷ dont la création pose question. La base CESAR indique une première représentation chez l'actrice en décembre 1781 sous le titre de *La Fille déserteur*, avant la création à La Comédie-Française le 3 mars 1782 sous le titre d'*Henriette*, comme le confirment l'édition de 1782 (« représenté pour la première fois sur le théâtre de la Comédie-Française au château des Tuileries, le vendredi premier mars 1782 »), les témoignages et les recettes⁵⁸. Si la représentation privée a eu lieu, elle montrerait l'importance du théâtre de société chez les acteurs et son rôle de test. Quoi qu'il en soit et avant d'autres recherches, la réception de la pièce et ses paratextes montrent les divers écueils rencontrés par une autrice-actrice professionnelle. Si elle est applaudie pour son interprétation dans le rôle principal d'une comtesse travestie en homme pour suivre son amant à la guerre et si la recette plaide en faveur du succès, certains critiquent la pièce et d'autres lui en refusent la maternité. Rapidement publié, le drame est précédé d'un avant-propos de l'autrice qui développe l'apparente spécificité de « l'ouvrage d'une femme », caractérisé par « plus de sensibilité que d'énergie, pas beaucoup d'ordre dans les idées », « le fruit de trois semaines de travail », mais développe surtout, derrière cet apparent aveu de faiblesse, le fonctionnement de la « cabale »⁵⁹, en partie contrebalancée par la bienveillance du public : « Auteur, Actrice, Acteur tout-à-la-fois, que de titres à l'indulgence ! mais aussi que d'armes je donnois à la haine & à l'envie⁶⁰ ! ». Enfin, elle démonte l'accusation de plagiat qui lui a été intentée :

[...] ce qu'ils auroient trouvé au-dessous d'eux, ils l'ont trouvé tellement au-dessus de moi, qu'ils se sont empressés d'attribuer mon Ouvrage à des personnes dont les talents dramatiques sont connus & appréciés, & qui, (probablement par un excès de politesse pour moi) ont négligé de rendre leur désaveu authentique⁶¹.

- 27 Ces trajectoires d'autrices, du jeu dramatique à l'écriture jusqu'à une éventuelle publication sous des formes diverses, témoignent d'obstacles et de freins aussi nombreux que variés pour accéder à une reconnaissance comparable à celle des hommes, y compris dans le

domaine particulier du théâtre de société. En effet, quoique ce dernier semble un lieu de sociabilité ouverte⁶² et que les autrices ne demandent ni à conquérir la scène publique, ni à bousculer les cadres dramatiques, leur activité et même leur apparent succès ne consacrent pas leur indépendance littéraire. Pourtant, la plupart de celles évoquées ici jouissent, à divers titres, de statuts reconnus dans la société (par leur rang), le monde du spectacle (par leur activité professionnelle), voire en politique (par leurs écrits et leur sphère d'influence).

- 28 Mais la porosité que l'on constate entre leurs activités (tenir un salon, écrire et jouer ; être une actrice professionnelle reconnue et écrire pour la scène privée et publique ; s'adonner à différents genres littéraires et au théâtre de société) ne joue pas au niveau des cercles de reconnaissance qui demeurent cloisonnés. À travers les anonymats demandés ou imposés, les publications posthumes apportant ou non des modifications, les difficultés d'attribution et les refus de maternité, les jugements portés par la presse et les nouvelles à la main, le parcours complet de ces pièces de société depuis la représentation jusqu'à la publication montre combien la conquête de l'auctorialité féminine est semée d'écueils que les autrices acceptent, contournent ou, plus rarement, dénoncent. Paradoxalement, alors que ces textes ont été exposés à travers la représentation mondaine, ils demeurent éminemment fragiles, détruits, manuscrits, mutilés et surveillés par différents intercesseurs (éditeurs influents ou intimes parlant à la place des autrices, journalistes et échetiers plus ou moins informés et objectifs) comme si le théâtre de société se caractérisait par un fonctionnement particulier ou, plus sûrement, comme si l'auctorialité féminine, surtout liée à un succès mondain, se révélait particulièrement problématique.

NOTES

1 Stéphanie-Félicité Du Crest, comtesse de Genlis (forme internationale BnF).

2 Charlotte-Jeanne Béraud de La Haie de Riou, marquise de Montesson (forme internationale BnF).

3 Germaine de Staël-Holstein (forme internationale BnF).

- 4 Montesson, *Œuvres anonymes*, Paris, Didot l'aîné, 1782-1785.
- 5 Genlis, *Mémoires inédits de Madame la comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la Révolution française [...]*, Paris, Ladvocat, 1825, t. V, p. 60-63.
- 6 *Ibid.*, t. VI, p. 1 et 41.
- 7 *Ibid.*, t. I, p. 33-37 et 47-56.
- 8 *Ibid.*, p. 89.
- 9 *Ibid.*, p. 201.
- 10 *Ibid.*, t. II, p. 73-74. Le toponyme vient d'un fonds légendaire local. « L'orthographe, la graphie et la ponctuation sont modernisées pour l'ensemble des citations et des titres d'ouvrages »
- 11 *Ibid.*, p. 71-72. La pièce sera publiée dans le t. VI du *Théâtre à l'usage des jeunes personnes* (Paris, Lambert, 1785).
- 12 Edme-Louis Billardon de Sauvigny (forme internationale BnF).
- 13 *Ibid.*, t. II, p. 259.
- 14 *Ibid.*, p. 260 et p. 261 (souligné par Genlis).
- 15 *Ibid.*, p. 343.
- 16 « Avertissement », *Parnasse des dames*, t. 9, Paris, Ruault, 1773, n. p.
- 17 L'italique est dans l'édition Billardon de Sauvigny.
- 18 N.D.L.R. Cet avertissement sera publié dès 1781 dans le tome I du *Théâtre de société* de Genlis (Paris, Lambert et Baudoin).
- 19 *La Curieuse*, comédie en deux actes, figure au t. I du *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, 4 vol., Paris, Panckouke, 1779 / M. Lambert et F.-J. Baudouin, 1780, p. 255-373.
- 20 Nouvelle édition, Paris, Maradan, 1811, 2 vol. et Paris, Lecointe et Durey, 1823, 2 vol.
- 21 *Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772) [...]* par Honoré Bonhomme, Paris, Firmin-Didot frères, fils et C^{ie}, 1868, t. III, p. 103.
- 22 Genlis, *Mémoires inédits sur le dix-huitième siècle*, op. cit., t. I, p. 321-325.
- 23 Genlis, *Les Parvenus ou les Aventures de Julien Delmours écrites par lui-même*, 3 vol., Paris, Lecointe et Durrey, 1824 [4^e éd.].

24 Le trait donne lieu à une série théâtrale.

25 Friedrich Melchior Grimm et alii, *Correspondance littéraire, philosophique et critique* [...], éd. Maurice Tourneux, t. XI, Paris, Garnier frères, 1879, « Mars 1777 », p. 444.

26 *Ibid.*, t. XII, 1880, « Avril 1778 », p. 91.

27 Montesson, *Œuvres anonymes*, Paris, Didot l'aîné. Le tome I comprend *Marianne ou l'Orpheline*, *La Marquise de Sainville*. Le tome II : *Roberts Sciarts*, *L'Heureux Échange* ; le tome III : *L'Amant romanesque*, *L'Aventurier* ; le tome IV : *L'Homme impassible*, *L'Héritier généreux* ; le tome V : *La Fausse Vertu*, *Le Sourd volontaire* ; le tome VI : *L'Amant mari*, *La Comtesse de Bar* : le tome VII : *La Comtesse de Chazelles*, *Agnès de Méranie* ; le tome VIII est un volume de *Mélanges* avec une nouvelle intitulée *Pauline* et des poèmes (« *Conte allégorique* », « *Lettre de Saint-Preux à mylord Édouard* », « *Les dix-huit portes* » inspirées de fabliaux et « *Rosamonde* » poème en cinq chants inspiré des *Anecdotes anglaises* de Jean-François de La Croix).

28 Montesson, « *Avant-propos* », *Œuvres anonymes*, t. VII, Paris, Didot, 1785, n. p.

29 *La France littéraire*, Paris, Firmin Didot frères, 1834, t. VI, p. 248. Le catalogue de la BnF mentionne des éditions séparées de : *La Comtesse de Chazelles* (s. l. n. d.) et Paris, Didot, (s. d.) ; *Marianne*, (s. l. n. d.) et (s. l.), 1772 ; *La Comtesse de Bar* (s. l. n. d.) ; *L'Heureux échange*, (s. l.), 1777 ; *La Marquise de Sainville*, (s. l.), 1777 ; et *Roberts Sciarts*, (s. l.), 1777.

30 Voir Auguste Rey, *Le Château de La Chevrette* et M^{me} d'Épinay, Paris, Plon, 1904 et Michel Bourlet, *Les Grandes Heures du château de La Chevrette à Deuil-la-Barre*, Paris, éditions du Valhermeil, 1993.

31 F. M. Grimm et alii, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, éd. cit., t. XI, 1879, « Novembre 1775 », p. 149.

32 De François-Jean de Chastellux : *Agathe*, jouée en société, 1773, un acte, prose ; *Roméo et Juliette*, cinq actes, prose, théâtre de La Chevrette, 1770 ; *Les Amants portugais*, un acte, prose, 1770, théâtre de La Chevrette, 1770 ; *Les Prétentions*, trois actes, prose, théâtre de La Chevrette, 1770.

33 Le catalogue de la BnF indique en outre des publications séparées pour *L'Ascendant de la vertu ou la Paysanne philosophe*, *Le Nouvelliste provincial* et *La Fausse Sensibilité*.

34 *Recueil de comédies nouvelles*, Paris, Prault, 1787, p. 1.

- 35 *Ibid.*
- 36 *Ibid.*, p. II.
- 37 Marie-Françoise Marchand, dite M^{lle} Dumesnil.
- 38 *Recueil de comédies nouvelles*, op. cit., p. VIII.
- 39 *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France* [...], Londres, John Adamson, 1789, t. 35, 21 juin 1787, p. 265-266.
- 40 *Ibid.*, p. 266.
- 41 Auguste-Louis de Staël-Holstein (forme internationale BnF).
- 42 Martine de Rougement, « *Introduction générale* », dans Germaine de Staël, *Œuvres complètes*, série II. *Œuvres littéraires*, t. IV. *Œuvres dramatiques*, éd. Aline Hodroge, Jean-Pierre Perchellet, Blandine Poirier et Martine de Rougement, Paris, Champion, 2021, t. I, p. 14.
- 43 *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, Paris, Treuttel et Wurz, t. XVI, *Essais dramatiques*, p. I.
- 44 Germaine de Staël, *Sophie, ou les Sentiments secrets*, s. l. n. d., BnF Arsenal cote GD-17998 et BnF arts du spectacle 8-Y-610.
- 45 G. de Staël, *Thamas*, tragédie inédite publiée dans la nouvelle édition des *Œuvres complètes*, série II. *Œuvres littéraires*, t. IV. *Œuvres dramatiques*, éd. cit., t. I.
- 46 G. de Staël, « *Avertissement de l'éditeur* », dans *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, Paris, Treuttel et Wurz, 1821, t. XVI, *Essais dramatiques*, p. II.
- 47 *Ibid.*
- 48 *Ibid.*, p. III.
- 49 G. de Staël, *Œuvres dramatiques*, éd. cit., t. II.
- 50 Voir Flora Mele, « Justine Favart autrice et interprète : rôle d'une artiste polyvalente en "société" », *Études de lettres*, n° 317 : *Théâtre et société. Réseaux de sociabilité et représentations de la société*, Valentina Ponzetto et Jennifer Ruimi (dir.), 2022, p. 45-66, DOI [10.4000/edl.3784](https://doi.org/10.4000/edl.3784) et les manuscrits qu'elle cite dont ceux conservés à l'Arsenal (Ms-3269, Ms-3270, Ms-3271 et Ms-9569), au département des Arts du spectacle (fonds Rondel Ms-284), à la médiathèque Michel Crépeau de La Rochelle (ms 650) et à la BHVP (FG665 et NA 230).

51 Justine Favart, *La Fête d'amour ou Lucas et Colinette*, Paris, V^e Delormel, 1754. La « Nouvelle Édition », Paris, Didot l'aîné, 1778, mentionne comme seul nom d'autrice « M^{me} Favart ».

52 Voir Arthur Dinaux *Les Sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes : leur histoire et leurs travaux*, ouvrage posthume revu et classé par M. Gustave Brunet, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1867, t. I, p. 68-69 et la base CESAR. Voir la n. 71, p. 60, sur les trois manuscrits de cette auto-parodie dans Flora Mele, « *Justine Favart autrice et interprète* », art. cité.

53 Flora Mele, « Être auteur d'opéras-comiques au XVIII^e siècle. Le cas de Charles-Simon et Justine Favart », *European drama and performance studies*, n° 9 : *Écrire pour la scène (XV^e-XVIII^e siècle)*, Sabine Chaouche, Estelle Doudet et Olivier Spina (dir.), 2017/2, p. 217-240. Voir également Raphaëlle Legrand, « Justine Favart compositrice : sur deux airs publiés dans le *Théâtre de M. Favart* », dans Joann Élart, Étienne Jardin, Patrick Taïeb (dir.), *Quatre siècles d'édition musicale, Mélanges offerts à Jean Gribenski*, Bruxelles, Peter Lang, « Études de Musicologie », 2014, p. 63-70 et *idea*, « Justine Favart parodiste », dans Pauline Beaucé et Françoise Rubellin (dir.), *Parodier l'opéra, Pratiques, formes, enjeux*, actes du colloque tenu à Nantes, 29-31 mars 2012, Les Matelles, Éditions Espaces 34, 2015, p. 235-253.

54 « Je n'ai point ce talent ; aussi quand je compose, / Je cherche quelque auteur docile et complaisant, / Qui veuille bien donner des grâces à ma prose, / En y jetant des vers le charme séduisant ».

55 Sophie Marchand, « Mademoiselle Raucourt : scandale et vedettariat féminin au XVIII^e siècle », dans François Lecercle, Larry Norman, Clotilde Thouret (dir.), *Théâtre et scandale (I), Fabula / les colloques*, 29 août 2019, [en ligne], hal-03312785 ; [en ligne aussi sur Fabula.org] DOI [10.58282/colloques.5806](https://doi.org/10.58282/colloques.5806)

56 Voir entre autres *Anandria ou Confessions de M^{lle} Sapho, contenant les détails de sa réception dans la secte anandrine, sous la présidence de M^{lle} Raucourt, & ses diverses aventures*, en Grèce [sic], 1789.

57 M^{lle} Raucourt, *Henriette*, Paris, Saugrain 1782 ; puis 1786 ; puis 1872.

58 Voir l'article cité de Sophie Marchand, « *Mademoiselle Raucourt* ».

59 Raucourt, *Henriette*, op. cit., 1782, p. 7.

60 *Ibid.*, p. 8.

61 *Ibid.*, p. 9. C'est pourquoi elle rappelle la genèse de sa pièce dont l'idée de la désertion par jalousie lui a été fournie par un ballet vu trois ans plus tôt

en Allemagne et le souci de venir en aide à la Comédie-Française après l'insuccès de *La Discipline militaire du Nord* d'Adrien-Chrétien Friedel et Pierre-Louis Moline, créée le 12 novembre 1781.

62 Le cas particulier d'Isabelle de Charrière, dont aucune pièce « n'a joui d'une représentation publique ou privée » est étudiée par Paola Perazzolo, « "J'ai mis en manière de comédies moi-même, presque toutes mes idées" : la (petite) société des comédies d'Isabelle de Charrière (1793-1794) », *Études de lettres*, n° 317, op. cit., 2022, p. 217-230, DOI [10.4000/edl.3839](https://doi.org/10.4000/edl.3839).

ABSTRACTS

Français

À travers quelques parcours d'autrices de théâtre de société, on s'aperçoit que la pratique amateur ne constitue pas forcément une aide pour accéder à un parcours allant de l'écriture à la publication. L'édition des pièces ou des scénographies de fêtes de société n'est jamais une évidence, y compris pour les auteurs qui, pour des raisons de carrière, opèrent des choix dans leurs textes. Mais la situation est encore plus complexe pour les femmes, qu'elles écrivent pour leur propre scène ou pour un autre lieu de sociabilité. Les contraintes et les freins à la publication sont multiples : posture de modestie, anonymat voulu ou imposé, autocensure, refus divers. On tentera à travers des exemples diversifiés d'autrices de théâtre de société (femmes du monde, actrices, autrices par ailleurs d'autres types d'ouvrages) d'analyser le cheminement de ces textes, attestés par des représentations, puis perdus, restés manuscrits ou publiés sous diverses formes (seuls, en recueils, inclus dans d'autres œuvres, de leur vivant ou posthumes, encadrés ou non de paratextes écrits par elles ou par d'autres qui interprètent leur démarche).

English

Through the experience of some female writers of amateur theatre, we realise that amateur practice does not necessarily facilitate access to the procedures required to transform writing into publishing. Overseeing the publication of plays or private events is never obvious, even for male authors who, for career reasons, make choices in their texts. However, the situation is even more complex for women, whether they write for their own stage or a social one. Constraints and obstacles to publication are multiple: displayed modesty, the desire or imposition to remain anonymous, self-censorship and various refusals. We will try, through different examples of female authors of amateur theatre (socialites, actresses, as well as female authors of other types of works), to see how their texts, which have been performed, and subsequently lost, remained as manuscripts or are published in various forms (alone, in collections, included in other works,

during their lifetime or posthumously, framed or not by paratexts written by them or by others who interpret the female author's approach).

INDEX

Mots-clés

anonymat, autrice, édition, manuscrit, publication, théâtre de société

Keywords

anonymity, female author, edition, manuscript, publishing, amateur theatre

AUTHOR

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

Université Paris-Est Créteil - LIS UR 4395

IDREF : <https://www.idref.fr/029901472>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000121172651>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12142882>

Modération politique et éthos féminin : *L'Esclavage des Noirs* d'Olympe de Gouges

Charline Granger

DOI : 10.35562/pfl.936

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

Tableau historique ou fiction politique ?

De l'anthropologie politique à la dramaturgie : horreur de la révolte et émulation pathétique

Ignorance, sensibilité, féminité

TEXT

- 1 Cette pièce d'Olympe de Gouges a connu trois remaniements et deux éditions du vivant de l'autrice. Bien que rédigée dès 1782, au dire de Gouges elle-même, la première version est publiée en 1788 sous le titre *Zamore et Mirza, ou l'Heureux Naufrage*¹. Pour sa représentation à la Comédie-Française fin 1789 elle en modifie le texte et l'intitule *L'Esclavage des Nègres ou l'Heureux Naufrage*². La dernière version paraît en 1792 sous le titre *L'Esclavage des Noirs ou l'Heureux Naufrage*³. Entre ces deux éditions, le contexte social et politique a notablement évolué, ce qui est palpable tant dans les remaniements du texte de la pièce que dans les paratextes.
- 2 Au moment de la conception de la pièce, le courant antiesclavagiste est encore informel. Ce n'est qu'en février 1788 qu'est fondée, à Paris, la Société des amis des Noirs : cercle rassemblant Brissot, Condorcet, Mirabeau et l'abbé Grégoire, il promeut le remplacement progressif du travail servile par le travail libre dans les colonies. Le texte paru en 1788 comporte une préface où Gouges publie sa correspondance orageuse avec les Comédiens-Français, mais aussi une sorte de postface, dans laquelle, sous l'intitulé « Réflexions sur les hommes nègres », pour alerter l'opinion sur le « déplorable sort » des

« Nègres »⁴, elle s'appuie sur les idées anti-esclavagistes. À la lumière de ces quelques pages, la pièce se comprend dès lors comme une dénonciation des colons, exploiters d'une partie de l'humanité pour leur propre profit. L'édition de 1792, quant à elle, ne se lit pas exactement de la même manière : la préface comporte une seconde partie explicitement adressée aux « esclaves » et « hommes de couleur »⁵ pour les mettre en garde contre toute velléité de vengeance qui les pousserait à se révolter contre leurs maîtres. Mais le public véritable auquel elle s'adresse, celui de la Comédie-Française comme les lecteurs de la pièce, n'est pas un public d'esclaves, mais bien de Français, Blancs, Parisiens pour la plupart, et même, pour certains d'entre eux, appartenant au parti des colons. La préface de 1792 est donc construite sur une double adresse : une adresse explicite, mais fictive, et une adresse tacite, mais réelle ; ce qui s'explique par un contexte politique brûlant. Quelques mois auparavant, en août 1791 s'est produite une grande insurrection des esclaves à Saint-Domingue, au cours de laquelle plusieurs centaines de maîtres et contremaîtres blancs ont été massacrés⁶. La phrase qui conclut la préface ne laisse pas de doute sur sa dimension apologétique : « Il s'agissoit de justifier l'*Esclavage des Noirs*, que les odieux Colons avoient proscrit & présenté comme un ouvrage incendiaire. Que le public juge & prononce [...] »⁷.

- 3 Il a été beaucoup souligné que la pièce d'Olympe de Gouges, surtout la version de 1792, était politiquement modérée⁸. La question de l'abolition de l'esclavage déchaîne les passions et Gouges, déjà en peine d'être acceptée comme autrice dans un champ presque exclusivement masculin, cherche à s'épargner quelques coups supplémentaires⁹. Pourtant, cette modération ne nous apparaît pas seulement comme le fait d'un contexte politique peu propice aux abolitionnistes. Elle tient aussi à la représentation d'un idéal philosophico-politique. Nourri par la peur de l'anarchie, *L'Esclavage des Noirs* présente, sur le mode du *comme si*, un état politique alternatif sans exhorter à la violence. Le choix du médium théâtral permet à Gouges de se situer dans le champ politique de son époque, et en particulier dans celui de l'abolitionnisme¹⁰, où le discours est presque toujours confisqué par des hommes. Il y a, pour Gouges, une manière spécifiquement féminine de plaider la cause des esclaves. Celle-ci se fonde sur une dramaturgie et une catharsis

particulières, nourries par la conception philosophique et politique des temps primitifs propre à l'autrice. Ces composantes convergent vers le refus de la révolte¹¹.

Tableau historique ou fiction politique ?

- 4 La pièce s'ouvre sur la fuite de Zamore et Mirza, deux esclaves amants qui se cachent dans un coin sauvage de l'île après que Zamore a tué un intendant pour avoir tenté de violer Mirza. Une violente tempête cause le naufrage d'un navire français et la mort de ses passagers, à l'exception d'un jeune couple, Sophie et Valère, que sauvent les deux esclaves. Sophie explique être venue dans ces contrées lointaines à la recherche de son père ; Zamore, en retour, avoue son meurtre, que Valère et Sophie jugent légitime. Surgit alors une troupe d'esclaves de la colonie conduits par l'Indien, aux trousses de Zamore et Mirza. Ceux-ci sont capturés et destinés à être exécutés pour l'exemple. Au début de l'acte deux, Sophie sollicite M^{me} de Saint-Frémont, femme du Gouverneur de l'île, qui promet d'aider Zamore ; elle vient par ailleurs d'apprendre que son mari a une fille d'une précédente union, ce qui l'intrigue et l'inquiète. L'acte se clôt sur les émeutes d'esclaves en réponse à l'arrestation de Zamore, et l'intervention de l'armée, aux ordres des colons, pour enrayer la sédition. Le troisième et dernier acte est consacré aux diverses tentatives pour empêcher l'exécution de Zamore : Valère et M^{me} de Saint-Frémont essaient de fléchir le généreux Gouverneur, mais celui-ci dit ne pouvoir manquer à son devoir, avant que n'intervienne Sophie et que l'intrigue ne se résolve dans une grande scène de reconnaissance, où le Gouverneur retrouve en elle sa fille perdue ; sous le coup de l'émotion, il décide de gracier Zamore et de le marier à Mirza.
- 5 Dans ses « Réflexions sur les hommes nègres », Olympe de Gouges revient sur l'intention qui aurait présidé à l'écriture de sa pièce, cinq ans auparavant : « pénétrée [...] de l'[] affreuse situation [des Noirs], je traitai leur Histoire dans le premier sujet dramatique qui sortit de mon imagination », de manière à « les présenter sur la Scène avec le costume & la couleur¹² ». La préface de la deuxième édition, quant à elle, présente ainsi l'objet de la pièce : « Quand le Public aura lu ce

Drame, conçu dans un tems où il devoit paroître un Roman tiré de l'antique féerie, il reconnoîtra qu'il est *le tableau fidèle de la situation actuelle de l'Amérique*¹³ ». En 1788 comme en 1792, Gouges souligne la dimension historique de sa démarche : il s'agirait de représenter, par les moyens du théâtre, une fiction documentant la réalité sociale des colonies, en particulier des colonies de la Caraïbe. Pourtant, dans aucune des trois versions, qui restent assez proches les unes des autres, la pièce ne donne à voir directement la violence des colons s'exerçant sur les esclaves. Les conditions de travail, les souffrances et mauvais traitements qu'ils endurent ne sont pas représentés¹⁴.

- 6 Quand Gouges affirme avoir peint le « tableau fidèle de la situation actuelle de l'Amérique »¹⁵, il ne faut pas entendre que sa démarche serait comptable d'une quelconque fidélité au réel dans sa peinture de la vie dans les colonies à la même époque. En revanche, l'action qu'elle représente est bien le fruit d'une histoire réelle, celle du colonialisme et de l'esclavage. Or cette histoire est étroitement liée à la fiction juridico-politique qu'elle développe dans *Le Bonheur primitif de l'homme, ou Rêveries patriotiques*. Dans cet essai qui paraît pour la première fois dans le premier volume de ses *Œuvres* en 1788¹⁶, Gouges se propose d'examiner « tout ce qui caractérise les sottises de l'homme depuis qu'il a perdu son bonheur »¹⁷. Dans la lignée de Locke, de Hobbes et, surtout, de Rousseau, elle montre comment les hommes sont sortis de l'état de nature pour fonder les sociétés. La première organisation sociale, qui n'était qu'une proto-société, était fondée sur l'égalité, de sorte qu'il n'y eût ni dominants, ni asservis. Les hommes tiraient alors profit des inégalités de talents, et une saine émulation a rendu possible le progrès. Mais la fin de cet heureux état fondé sur la réciprocité, a été consommée avec l'essor de l'instruction au service de l'ambition individuelle¹⁸. Ainsi « les sciences générales ont affoibli l'espèce humaine »¹⁹, parce qu'elles l'ont poussée à oublier la voix de la nature et à vouloir s'élever au-dessus de sa condition²⁰ : « la supériorité s'introduisit, & le vrai bonheur du genre humain acheva de disparaître »²¹, surtout lors de séquences historiques où l'instruction succède subitement à l'ignorance²². Cette généalogie politique explique la situation des personnages de *L'Esclavage des Noirs* : « L'on m'a assuré que dans les premiers tems, nous n'étions pas esclaves »²³, se lamente Betzi. Ces « premiers tems » renvoient bien sûr à une réalité historique datable (la période précédant

l'institution de la traite des Noirs), mais ils font également signe vers le « bonheur primitif », cette fiction de l'état de nature, telle que Gouges la formalise dans son essai philosophique. Fruit de l'ambition individuelle et de l'inégalité poussées à leur comble, l'esclavage est ce que le devenir historique a engendré de pire.

- 7 Dans *L'Esclavage des Noirs*, la sauvagerie et la barbarie sont la conséquence d'un oubli des lois de nature, de sorte que les humains les plus barbares sont aussi les plus instruits²⁴. Les personnages de Zamore, Mirza et Coraline sont exemplaires en ceci qu'ils sont restés proches des mœurs naturelles, parce que l'instruction ne les a pas poussés à l'ambition. Ils sont restés, à cet égard, dans un état primitif :

Esclaves, gens de couleur, vous qui vivez plus près de la Nature que les Européens, que vos Tyrans, reconnoissez donc ses douces loix, & faites voir qu'une Nation éclairée ne s'est point trompée en vous traitant comme des hommes & vous rendant des droits que vous n'eûtes jamais dans l'Amérique²⁵.

Gouges dialogue ici avec une importante littérature politique et philosophique anti-esclavagiste. Le discours qu'elle tient sur la douceur et la modération naturelles des peuples colonisés n'est pas original, pas plus que ne l'est sa représentation des esclaves comme incarnation de la voix de la nature. L'abbé Raynal, en 1770, décrit ainsi les « Sauvages de Saint Vincent » comme « des hommes doux, modérés, amis de la paix & du silence, [qui] vivoient au milieu des bois, en familles éparses, sous la direction d'un vieillard »²⁶, et les habitants de la Jamaïque, massacrés par des brigands espagnols au début du xvi^e siècle, comme un peuple « doux, simple & bienfaisant »²⁷. En 1781, Condorcet, favorable à l'interruption de la traite négrière, souligne que les Noirs esclavagisés « sont naturellement un peuple doux, industrieux, sensible »²⁸.

- 8 Gouges s'appuie sur ces conceptions philosophico-politiques pour forger non seulement les personnages, mais même la dramaturgie de sa pièce. Dans le chapitre xii de l'ouvrage qu'il consacre à combattre l'esclavage, Condorcet imagine ce qu'il adviendrait si les maîtres devenaient bons envers leurs esclaves et « s[i les esclaves] [...] trouvoient [l'humanité] dans un de leurs maîtres »²⁹ :

Au-lieu de ce spectacle de servitude, de férocité, de prostitution & de misère [...], il verroit naître autour de lui la simplicité grossière, mais ingénue, de la vie patriarcale ; par-tout des familles heureuses de travailler & de se reposer ensemble, viendroient frapper ses regards attendris. Le sentiment de l'honnêteté, l'amour de la vertu, l'amitié, la tendresse maternelle ou filiale, tous les sentimens doux tendres ou généreux qui viendroient charmer ou embellir l'ame de ces infortunés, ou plutôt leur ame entiere seroit son ouvrage, & au lieu d'être riche du malheur de ses esclaves, il seroit heureux de leur bonheur³⁰.

Fiction politique, *L'Esclavage des Noirs* anticipe les bouleversements politiques qu'engendrerait la fin de la traite des Noirs. Gouges propose ainsi le développement dramaturgique de ces quelques pages de Condorcet. Coraline prédit :

Que les Maîtres donnent la liberté, aucun Esclave ne quittera les ateliers. Insensiblement les plus sauvages d'entre nous s'instruiront, reconnoîtront les loix de l'humanité & de la justice, et nos supérieurs trouveront dans notre attachement, dans notre zèle, la récompense de ce bienfait³¹.

L'abolition de l'esclavage est en germe. Coraline, en quasi-prophétesse, annonce : « [...] j'ai un pressentiment que nous ne serons pas toujours dans les fers, & peut-être avant peu³²... » Il s'agit donc, pour Gouges, de faire advenir à nouveau ce temps primitif où régnait l'égalité dans la complémentarité, après un temps historique où il a été corrompu par des colons ambitieux et cupides. Elle produit à la fois un tableau fondé sur une réalité historique, une pièce politique de circonstance relative à un sujet d'actualité brûlant, et une fiction juridico-politique. Celle-ci s'entend en deux sens : *L'Esclavage* entremêle subtilement des éléments renvoyant à l'origine mythique de l'humanité et d'autres faisant signe vers la fin utopique du devenir historique.

De l'anthropologie politique à la dramaturgie : horreur de la révolte et émulation pathétique

- 9 Gouges choisit de ne pas faire reposer la dramaturgie sur un *agôn* entre deux forces antithétiques, les Blancs et les Noirs. La pièce, profondément pacifiste, annonce la possibilité qu'un terme soit mis à la traite des Noirs par la fin de la violence des maîtres à l'égard des esclaves, mais aussi par la fin de la violence des esclaves à l'égard des maîtres.
- 10 La préface de l'édition de 1792, qui condamne vigoureusement toute rébellion des esclaves contre leurs maîtres, ne s'explique pas seulement par la nécessité de contrer la cabale fomentée par le parti des colons, accusant Gouges d'encourager la sédition dans les colonies. Elle relève d'une profonde conviction morale et politique : parce qu'elle est ce par quoi l'homme cherche à s'élever au-dessus de son rang, elle enfreint à la fois l'égalité naturelle, qui lie les hommes entre eux, et l'émulation, qui leur permet de collaborer et de progresser, tout en restant à la place sociale que la nature leur a octroyée. Le ciment d'une société non dégénérissante réside autant, selon Gouges, dans l'égalité politique que dans l'ordre social ; et l'égalité politique ne saurait se conquérir au détriment de l'ordre social. L'injonction à la non-révolte des esclaves se fonde sur une anthropologie naturaliste : l'homme primitif n'est pas révolté ; la révolte est d'abord une révolte contre la nature de l'homme. Aussi n'est-elle en aucun cas légitime, même quand les droits naturels sont bafoués par ceux qui font commerce d'hommes, même quand il s'agit de mettre fin à une séquence historique si honteuse. La concorde dans les colonies est présentée comme étant dans l'intérêt des esclaves, précisément parce qu'elle garantit la prévalence de la loi naturelle :

Ces intérêts ne consistent que dans l'ordre social, vos droits dans la sagesse de la Loi ; cette Loi reconnoît tous les hommes frères ; cette Loi auguste que la cupidité avoit plongée dans le chaos est enfin sortie des ténèbres. Si le sauvage, l'homme féroce la méconnoît, il est fait pour être chargé de fers & dompté comme les brutes³³.

Autrement dit, un esclave qui se révolte et qui devient violent mérite de rester esclave, car il n'appartient pas à l'humanité. À la violence, il faut préférer des « moyens tempérés », par lesquels les esclaves peuvent espérer obtenir « un sort plus doux, un sort plus digne d'envie que tous ces avantages illusoire avec lesquels [les] ont égarés les auteurs des calamités de la France & de l'Amérique »³⁴.

- 11 Ces « moyens tempérés » trouvent une traduction dramaturgique singulière dans *L'Esclavage*. Tous les personnages sont bons, à l'exception du seul Indien, qui représente le groupe invisible des colons ayant commandité l'arrestation et le supplice des deux héros³⁵. Le Gouverneur et sa femme n'en font pas partie, comme le souligne Azor : « comme [le Gouverneur] est bon avec nous ! Tous les François sont de même ; mais les Naturels du pays sont bien plus cruels³⁶ ». Les méchants de la pièce constituent donc une force obscure, un pouvoir qui s'exerce de loin et qui ne s'incarnera aux yeux des spectateurs que par quelques chaînes aux pieds des esclaves, au troisième acte. Noirs et Blancs, esclaves et colons se trouvent ainsi associés dans un même combat politique³⁷.
- 12 Ces personnages ont en commun d'être attendris par les autres, selon un continuum d'émotions fondées sur la pitié naturelle, telle que la pense Rousseau. Elle se traduit dramaturgiquement par l'intérêt, qui désigne, au XVIII^e siècle, une forte participation émotionnelle, un engagement profond en faveur de celui qui intéresse, voire une identification aux souffrances d'autrui. Un réseau de l'empathie se met ainsi en place tout au long du premier acte, par le biais d'une contagion pathique procédant de la reconnaissance mutuelle des malheurs de l'autre. C'est d'abord au sein du couple Zamore-Mirza que l'empathie s'exprime³⁸. Elle se propage et s'amplifie ensuite, grâce à la révélation des malheurs de Valère et de Sophie sur lesquels s'apitoient les deux esclaves³⁹. Elle devient réciproque et gagne encore en force quand Valère et Sophie, déjà prévenus très favorablement pour leurs sauveurs, découvrent que la vie de ceux-ci est menacée⁴⁰. Cette contagion de l'empathie est parachevée lorsqu'elle touche le spectateur à son tour. Sophie en vient à programmer la réception du public quand elle s'exclame avec émotion à propos de Zamore et Mirza promis à la mort : « Que leur malheur les rend intéressants⁴¹ ! » Par l'emploi de la troisième personne, elle commente l'action de l'extérieur et se présente alors

comme un relais des spectateurs, qu'elle prend à témoin. C'est l'acmé émotionnelle du premier acte, qui en marque aussi la fin. L'empathie agit comme un fluide, que Gouges distille au cours de l'intrigue et qui gagne de proche en proche tout le monde. Elle a pour but de recréer, au sein de la salle, une communauté regroupant personnages et spectateurs, collectivement solidaires des deux esclaves.

- 13 Le partage émotionnel des personnages et du public trouve une conclusion paradoxale dans le dénouement. Ce dernier s'accomplit par un renversement soudain de la situation : alors que Zamore et Mirza sont sur le point d'être exécutés pour que soit rétabli l'ordre dans la colonie, Sophie, qui vient d'être reconnue fille du Gouverneur, supplie son père d'épargner les deux esclaves : « Accordez à la nature la première grâce qu'elle vous demande⁴² ». M. de Saint-Frémont se laisse alors fléchir : il accède à la requête de sa fille et accorde en effet leur « grâce » aux deux condamnés. Cette grâce possède une valeur esthétique et politique essentielle. Parce qu'elle est performative, elle est par nature spectaculaire : elle fait « tableau ». Les personnages présents sur la scène, comme le public de la salle se trouvent semblablement en situation de spectateurs. Ils participent émotionnellement à la scène avec intensité, tout en en étant exclus de fait : ils ne peuvent qu'admirer l'épiphanie du maître salvateur. Gouges fait un choix éminemment théâtral, puisqu'elle s'appuie sur le procédé topique de la scène de reconnaissance pour donner à voir un renversement politique. Nourrie par le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* de Rousseau, elle fait renaître, par le biais de la fiction théâtrale, ce temps utopique qui est lui-même une fiction : l'état de nature primitif, où régnait la justice et où la place de chacun était respectée. Le Gouverneur commet un acte irrationnel, sous le coup de l'émotion, mais fondé en raison, qui met fin au cycle infini des vengeances, que Gouges, comme Brissot ou Condorcet, craignent tant. C'est par le geste de grâce que cet état idéal se réalise : il révèle, littéralement, les droits fondamentaux de la nature. La scène est le lieu de l'utopie, la salle est le lieu d'où l'on admire cette utopie. Or le Gouverneur et Zamore forment un couple père adoptif/fils adoptif, qui symbolise l'indissociabilité du couple nature/instruction. L'esclave et le Blanc se trouvent associés dans une commune hybridité. En Zamore, personne « de couleur », selon Gouges, parle la nature ; mais il est aussi un « indien instruit⁴³ » (par

le Gouverneur) en qui l'éducation n'a pas étouffé la voix de la nature⁴⁴. M. de St-Frémont, lui, en tant que Blanc, est instruit, mais « la voix de l'humanité [...] crie au fond de [son] cœur⁴⁵ ». Cette dialectique entre nature et culture, qui permet l'avènement d'un état de nature éclairé, travaille ces deux personnages, les rapproche tout en les distinguant.

- 14 Pourtant, quoique complémentaires, ces deux personnages ne sont pas sur le même plan. L'auteur de ce mouvement dialectique remarquable, qui réalise pleinement le droit naturel en passant outre le droit positif, est un avatar du roi. Car ce renversement politique est aussi une mise en ordre politique, promue implicitement par la pièce. *L'Esclavage des Noirs* est à la fois un tableau historique, une fiction juridico-politique et un drame patriotique, qui permet de célébrer la Révolution française elle-même. Gouges a beau retirer, entre la version de 1788 et celle de 1792, l'éloge final du roi que prononce le Gouverneur⁴⁶, elle ne supprime pas cet acte de grâce décisif, qui apparente le gouvernement de M. de St-Frémont à celui d'un monarque. Les hiérarchies sociales existantes sont conservées, voire renforcées. Les esclaves demeurent esclaves ; quant au maître, son pouvoir se trouve décuplé au point qu'il est érigé dans la dernière scène en une sorte de roi-père, qui règne sur son île en souverain paternel. Le conservatisme politique de l'autrice prend ici toute sa mesure, et s'avère complémentaire de son conservatisme esthétique, l'un apparaissant comme le reflet de l'autre. S'incarne ainsi sur la scène la conciliation des principes politiques chers à Gouges, à savoir l'absence de révolte (le Gouverneur ne se révolte pas contre le droit, puisque la grâce n'est pas juridiquement une enfreinte à la loi), le respect des lois de la nature (le Gouverneur rétablit la justice sans violer le droit positif), mais aussi le respect de l'ordre politique et social traditionnel.

Ignorance, sensibilité, féminité

- 15 Dans *L'Esclavage des Noirs*, celui qui a le dernier mot est un homme blanc qui exerce sur ses esclaves un pouvoir, au sens littéral, paternaliste. Ce conservatisme de genre peut surprendre, surtout de la part d'une autrice activement engagée en faveur de l'égalité des sexes, jusqu'à revendiquer la participation des femmes à la vie

publique. Pourtant elle fait valoir dans ses écrits une forme de singularité liée à son sexe⁴⁷ : son peu d'instruction, le fait qu'elle n'est pas un « Grand homme ». Ce constat revient constamment sous sa plume⁴⁸ : elle n'aurait ni grandes idées, ni style élégant.

Intériorisant les critiques misogynes qui lui sont adressées, elle met en scène sa supposée infériorité intellectuelle. Néanmoins, elle serait un « brave homme⁴⁹ » qui cherche le bien public. Mettant en avant la vertu politique de ses textes, qui compense la précipitation de son écriture⁵⁰, elle souligne son naturel, sa franchise, la nouveauté de ses écrits, leur vérité, leur humanité, leur sensibilité. Dans *Le Bonheur primitif de l'homme*, elle se justifie en ces termes d'avoir écrit un essai philosophique :

Jean-Jacques avoit trop de lumieres pour que son génie ne l'emportât pas trop loin, & c'est peut-être ce qui l'a empêché de saisir le véritable caractère de l'homme dans le temps primitif ; mais moi, qui me ressens de cette première ignorance, & qui suis placée et déplacée en même temps dans ce siècle éclairé, mes opinions peuvent être plus justes que les siennes⁵¹.

C'est cette ignorance même qui l'autorise à donner voix à ces hommes et femmes autochtones qui vivent dans une douce et saine naïveté, loin des vices de la société.

- 16 La préface de l'édition de 1792 de *L'Esclavage des Noirs* pose l'éthos d'une autrice qui « n'[a] étudié que les bons principes de la Nature » et dont « les connoissances sauvages ne [lui] ont appris à juger des choses que d'après [son] âme⁵² ». Autrement dit, Gouges, en tant que femme et donc (selon ses dires) peu instruite et sensible à la voix de la nature, constitue une porte-parole idéale pour plaider la cause des esclaves. Car elle les défend non avec de grandes idées, mais avec sa sensibilité⁵³. La contagion pathique est à l'œuvre non seulement entre les personnages du drame, non seulement au cours de la séance théâtrale entre la scène et la salle, mais aussi entre les personnages et leur créatrice. C'est ainsi que l'on peut comprendre le choix du médium du théâtre pour défendre la cause abolitionniste⁵⁴ : le théâtre est une tribune politique, depuis laquelle on peut s'adresser directement au peuple ; pour une écrivaine qui cherche à se faire une place au sein de l'espace public, le théâtre est un genre plus militant que l'essai. Or ce genre correspond aussi à son éthos, qui est lui-

même étroitement lié à son positionnement politique. Il lui permet de faire éprouver aux spectateurs cette voix de la nature, cette ignorance primitive qu'elle aurait en partage avec les esclaves qu'elle dépeint bons, doux et sensibles.

- 17 L'éthos que révèle la confrontation du texte de *L'Esclavage des Noirs* avec ses différents paratextes, est celui d'une femme qui, certes, n'entend pas renoncer à faire entendre sa voix, mais qui ne se révolte pas contre l'ordre social, de même qu'elle enjoint à l'esclave de ne pas se révolter contre ses maîtres. Sa morale n'est pas de sortir de sa condition, mais de faire reconnaître l'égalité naturelle entre les hommes. Le propos de sa préface est ainsi très universaliste : « le véritable homme ne considère que l'homme⁵⁵ », terme qui entend dépasser la distinction de genre ; ce qu'il faut reconnaître dans la femme, c'est l'humain. Si *L'Esclavage* donne lieu à une forme de catharsis, c'est une catharsis qui ne passe pas par le spectacle de la violence, mais une catharsis-émulation, qui procède d'une contagion pathique en chaîne, de la personne de l'autrice aux spectateurs par le relais des personnages. Or ce dispositif sensible ne remet pas fondamentalement en cause les places sociales : il est le maillon qui permet de passer progressivement de la servitude à la liberté, une liberté bien comprise, bien « sentie », qui ne ressortit pas à l'anarchie⁵⁶. Les maîtres restent des maîtres, les serviteurs des serviteurs⁵⁷. Celui qui décide et résout tout, *in fine*, demeure un homme, un roi, un être que la nature a distingué du reste des humains.

- 18 Le choix du théâtre pour défendre la cause abolitionniste n'est pas réductible chez Gouges à la volonté de s'en tenir aux genres d'imagination dans lesquels les autrices sont bien souvent confinées. Il lui permet de rivaliser avec les auteurs hommes sur un autre terrain que ceux du discours politique et de l'essai philosophique, sans renoncer pour autant à ces formes. Car *L'Esclavage des Noirs* dialogue étroitement avec le genre de la fiction juridico-politique telle qu'elle est pratiquée dans les essais philosophiques des jusnaturalistes. La fiction théâtrale lui permet de penser, mais surtout, par l'émulation pathique, de faire éprouver ce que pourrait être le retour à un temps

primitif éclairé⁵⁸. Si Gouges représente des personnages de Français bons et probes, ce n'est pas seulement pour s'éviter les foudres du lobby des colons, mais parce qu'elle veut que les spectateurs et spectatrices participent à cette émulation empathique à l'œuvre dans la pièce. Rien de tel, pour cela, qu'une communion autour de sentiments supposément naturels, dans les valeurs patriotiques portées par la Révolution : l'égalité et la liberté de tous les hommes, et, surtout, l'universalité de ces valeurs, indifférentes aux variations d'époques et de climats.

- 19 Ce choix lui permet de tirer profit de sa position de femme – celle que la société lui assigne (ignorance, incompetence littéraire, mais sensibilité naturelle) et celle qu'elle se donne elle-même : l'empathie, trace de la nature profonde de l'homme, dote son combat pour l'abolition de l'esclavage d'un avantage sur les discours des abolitionnistes hommes. Elle lui permet de donner à *sentir* une libération qui passe paradoxalement par un retour à l'ordre : à l'ordre naturel, qui implique l'égalité de tous et de toutes, mais aussi l'ordre social, qui implique que chacun reste à sa place. Cette empathie, mise en scène dans une dramaturgie de la contagion pathique, lui permet de faire advenir *fictivement*, mais par une *expérience sensible véritable*, un état politique utopique où les temps primitifs (règne de la nature) et l'état social (ère de l'instruction) se trouvent subsumés dans une nature idéale, à la fois primitive et éclairée. L'avènement de cet état politique idéal scelle le triomphe de l'ordre (naturel et social), avec ce que cet avènement a, paradoxalement, de conservateur et de révolutionnaire.

NOTES

- 1 Elle est publiée dans le troisième tome des *Œuvres* d'Olympe de Gouges, Paris, Cailleau, 1788, p. [1]-92, précédée d'une préface de 23 pages.
- 2 Sophie Chalaye et Jacqueline Razgonnikoff ont publié, en 2006, chez L'Harmattan, la version jouée le 28 décembre 1789 à partir du manuscrit du souffleur conservé à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française.
- 3 Olympe de Gouges, *L'Esclavage des Noirs, ou l'Heureux Naufrage*, Paris, V^{ve} Duchêne/ V^{ve} Bailly, 1792. Dorénavant EN suivi de l'acte et scène ou préface.

- 4 Olympe de Gouges, « Réflexions sur les hommes negres », dans *Ceuvres*, op. cit., t. 3, p. 92.
- 5 EN, préface, p. 4.
- 6 Ces événements, d'une ampleur inédite, précipiteront l'abolition de l'esclavage, décrétée par la Convention le 16 pluviôse de l'an II (4 février 1794). Voir Yves Bénot, *La Révolution française et la fin des colonies (1789-1794)* [1987], Paris, La Découverte, 2004 et Bernard Gainot, *La révolution des esclaves. Haïti 1763-1803*, Paris, Vendémiaire, « Le temps de la guerre », 2017.
- 7 EN, préface, p. 9.
- 8 Voir Catherine Masson, « Olympe de Gouges, anti-esclavagiste et non-violente », *Women in french studies*, vol. 10, 2002, p. 153-165, DOI restreint [10.1353/wfs.2002.0016](https://doi.org/10.1353/wfs.2002.0016). Voir aussi Olivier Blanc, *Marie-Olympe de Gouges. 1748-1793 : des droits de la femme à la guillotine*, Paris, Tallandier, 2014, p. 113-114 ; Michel Faucheux, *Olympe de Gouges*, Paris, Gallimard, 2018, p. 166-167 ; O. de Gouges, *L'Esclavage des nègres ou l'Heureux Naufrage*, éd. Sylvie Chalaye et Jacqueline Razgonnikoff, Paris, L'Harmattan, 2006, p. xxxv ; et Anaïs Cécile Pédrón, qui va jusqu'à affirmer que Gouges défend le colonialisme français, « Olympe de Gouges, anti-esclavagiste et anticolonialiste ? », dans Pascale Pellerin (dir.), *Les Lumières, l'esclavage et l'idéologie coloniale, xviii^e-xx^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 172-176.
- 9 Face aux accusations d'appel à la révolte essuyées par Gouges, les abolitionnistes ne se risquent guère à la défendre. Voir Sylvie Chalaye, *Du Noir au Nègre : l'image du Noir au théâtre de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 99-100.
- 10 Les 13 et 15 mai 1791, l'Assemblée nationale décrète que le corps législatif ne peut statuer sur l'état des personnes non libres dans les colonies. À noter que le courant abolitionniste dans lequel s'inscrit Gouges ne se contente pas de condamner l'esclavage : il pense une voie de sortie, imaginant un modèle de société alternatif fondé sur le travail libre. Voir Marcel Dorigny, « Anti-esclavagisme, abolitionnisme et abolitions en France de la fin du xviii^e siècle aux années 1840 », dans Pascal Blanchard, Sandrine Lemaire et Nicolas Bancel (dir.), *Culture coloniale en France. De la Révolution française à nos jours*, Paris, CNRS éditions, 2008, « Histoire », p. 67-89.
- 11 Le présent article a bénéficié de la relecture extrêmement précise et attentive de Michèle Rosellini et d'Isabelle Treff. Qu'elles en soient chaleureusement remerciées.

- 12 O. de Gouges, Zamore et Mirza, ou *l'Heureux Naufrage*, Paris, Cailleau, 1788, p. 92. Je souligne.
- 13 EN, préface, p. 3. Je souligne.
- 14 D'ailleurs, comme le souligne A. C. Pédrón : « Gouges ne fai[t] intervenir que des esclaves domestiques, dont la charge de travail est extrêmement différente des esclaves travaillant dans les plantations » (« Olympe de Gouges, anti-esclavagiste et anticolonialiste ? », art. cité, p. 172).
- 15 Voir n. 13.
- 16 Il est ensuite réédité chez Royer et Bailly (Paris/ Amsterdam) en 1789.
- 17 O. de Gouges, Le Bonheur primitif de l'homme ou *les Rêveries patriotiques*, Amsterdam / Paris, Royer et Bailly, 1789, p. 2. Dorénavant BPH.
- 18 BPH, p. 14.
- 19 BPH, p. 56.
- 20 BPH, p. 22-23.
- 21 BPH, p. 48.
- 22 « Depuis que les Valets se sont instruits & ne doutent plus de rien, que de scélérats, que de mauvais sujets cette instruction n'a-t-elle pas produits dans cette classe d'hommes ! » (BPH, p. 51.)
- 23 EN, II, 1, p. 35.
- 24 « Les scélérats qui ne respirent que le crime, et dont l'instinct n'a jamais combiné que les forfaits, ne sont-ils pas mille fois plus sauvages et plus barbares que ceux qui vivent dans le creux des rochers, au fond des forêts et des déserts ? » (BPH, p. 34).
- 25 EN, préface, p. 6.
- 26 Guillaume-Thomas Raynal, Histoire philosophique et politique des Établissemens et du Commerce des Européens dans les deux Indes, Genève, Jean-Léonard Pellet, 1780, t. 3, p. 581.
- 27 Ibid., p. 542.
- 28 Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, marquis de Condorcet, Réflexions sur l'esclavage des negres Par M. Schwartz, pasteur du Saint-Evangile [...], Neuchâtel, Société typographique, 1781, p. 28.
- 29 Ibid., p. 88.
- 30 Ibid., p. 89-90.

31 EN, II, 2, p. 41.

32 *Ibid.*, p. 40.

33 EN, préface, p. 5-6.

34 *Ibid.*, p. 5.

35 Sur les mutations, d'une version à l'autre, des termes employés pour désigner les personnages autochtones (« sauvages », « naturels », « Indiens », « noirs », « nègres »), voir A. C. Pédrón, « Olympe de Gouges, anti-esclavagiste et anticolonialiste ? », art. cité, p. 164-165 et p. 171-172.

36 EN, II, 1, p. 35.

37 M^{me} de Saint-Frémont déplore bien que « Depuis cette catastrophe [l'arrestation de Zamore], la révolte règne dans l'esprit de nos esclaves » (EN, II, 4, p. 42-43). Mais leur révolte n'est pas présentée comme une violence aveugle tournée contre les colons en général : c'est seulement « à quelques habitants que les esclaves en veulent » (EN, II, 10, p. 59), ceux qui ont fait condamner Zamore et Mirza à mort. Cette mention n'est pas une allusion au contexte politique immédiat (à savoir la révolte de Saint-Domingue) car ces personnages sont présents dès la version de 1788.

38 Zamore déclare à Mirza : « Ta naïveté me charme ; c'est l'empreinte de la Nature » (EN, I, 1, p. 15) ; puis Mirza dit de Zamore : « Puis-je ne pas adorer un cœur si tendre, si compâtissant ? » (EN, I, 2, p. 16).

39 Mirza se dit, à propos de Valère : « Malgré mes craintes, je ne puis m'empêcher de le secourir. Je ne puis plus long-tems le voir en cet état » (EN, I, 4, p. 17). Elle constate : « à présent que je suis malheureuse, je sens mieux combien il est doux de soulager le malheur des autres » (EN, I, 2, p. 16) ; Zamore lui-même déclare à Sophie : « Vous ne me devez rien, en vous secourant, je ne fais qu'obéir à la voix de mon cœur » (EN, I, 6, p. 22).

40 Attendri par les malheurs du couple d'esclaves, Valère s'exalte : « Je m'intéresse à leur sort, ils m'ont rappelé à la vie, ils ont sauvé la tienne : je les défendrai aux dépens de mes jours » (EN, I, 8, p. 27) ; puis Sophie : « C'est par la reconnaissance que je m'intéresse à ces infortunés, qui connoissent mieux que vous [l'Indien] les droits de la pitié » (EN, I, 9, p. 31).

41 *Ibid.*

42 EN, III, sc. 13 et dernière, p. 87.

43 C'est la didascalie initiale dans les éditions de 1788 comme de celle de 1792.

44 La nature est même, paradoxalement, révélée par son instruction :
« l'éducation que notre Gouverneur m'avoit fait donner ajoutoit à la sensibilité de mes mœurs sauvages, & me rendoit encore plus insupportable le despotisme affreux » (EN, I, 1, p. 12). En ce sens, son éducation s'est accomplie pour le meilleur et pour le pire, comme le note le Gouverneur :
« Si je l'avois laissé dans ses mœurs sauvages, il n'auroit peut-être pas commis ce crime. Il n'avoit point dans l'ame des inclinations vicieuses. [...] Élevé dans une vie simple & laborieuse, malgré l'instruction qu'il avoit reçue, il n'oublioit jamais son origine. » (EN, II, 6, p. 50-51)

45 EN, II, 6, p. 52. Ce duo est d'autant plus complémentaire que M. de St-Frémont est le père adoptif de Zamore.

46 « On me marque que l'Assemblée Nationale qui s'occupe non seulement de la régénération de la France, mais encore de la félicité de nos colonies, va rendre le sort des nègres moins malheureux. Notre monarque a qui l'on a donné si justement le nom de roi citoyen ne veut point qu'il y ait un partage inégal entre ses sujets qui sont tous ses enfants [...] qu'une fête générale célèbre la bienfaisance de notre monarque » (O. de Gouges, *L'Esclavage des nègres*, éd. S. Chalaye et J. Razgonnikoff, op. cit., p. 142. Cette tirade est déjà supprimée dans le manuscrit du souffleur de décembre 1788).

47 Sur la sexualisation de l'autrice dans ses paratextes, voir Jennifer Ruimi, « Olympe de Gouges face aux hommes », dans Valentina Ponzetto et Romain Bionda (dir.), *Femmes de spectacle (danse, opéra, théâtre). Création, représentation et sociabilité au féminin, 1650-1914*, Leiden, Brill, 2024, p. 197-198, DOI [10.1163/9789004708075_013](https://doi.org/10.1163/9789004708075_013).

48 Par exemple, elle parle, dans *Les Fantômes de l'opinion publique*, de ses « foibles productions », de son « médiocre esprit », mais aussi de son « ame franche & libre » (s. l., s. n., s. d. [ca 1792], p. 1, 3 et 2). Dans la préface de *L'Homme généreux*, elle dépeint son « ignorance », ses « foibles moyens » dans les « réflexions philosophiques », ses « faibles productions » ; elle souligne qu'elle « sai[t] peu de choses » et qu'elle « ne sa[it] pas l'art d'écrire avec élégance qu'on exige aujourd'hui » (Paris, Knapen et fils, 1786, p. IV-VI).

49 « [Q]ue les ennemis de la Patrie, que ceux qui ne se complaisent qu'au milieu des dissensions & des carnages, descendent au fond de leur conscience ; ils ne verront en moi qu'un brave homme, qui veut, en contribuant au salut de la Patrie, les sauver, s'il le peut, de leurs propres fureurs. » (O. de Gouges, *Les Fantômes de l'opinion publique*, op. cit., p. 7-8.) Le masculin, ici, s'explique par le caractère figé de l'expression « brave

homme », difficilement transposable au féminin. Mais il sert aussi de caution à Gouges pour s'exprimer sur un terrain très politique, apanage traditionnel des hommes.

50 La question de savoir si Gouges est reconnue pour la valeur littéraire de ses écrits ou, comme autrice engagée, pour les combats politiques et sociaux qu'elle a menés, traverse l'histoire de sa réception – alors même que l'historiographie ne s'intéresse véritablement à elle que depuis quelques décennies. Voir Olivier Ritz, « Le sacre retardé d'une écrivaine : Olympe de Gouges », *La Révolution française*, n° 20 : La Révolution en 3D – Textes, images, sons (1787-2440), 2021, DOI [10.4000/lrf.5014](https://doi.org/10.4000/lrf.5014).

51 BPH, p. 6.

52 EN, préface, p. 1.

53 La presse de l'époque ne manque pas de le souligner : « le public a paru oublier que cet ouvrage est celui d'une femme qui annonce la sensibilité, & que dans une femme la sensibilité doit faire oublier beaucoup de choses » (*Journal de la ville et des provinces ou le Modérateur*, 29 décembre 1789, « Theatre de la nation », p. 360).

54 En 1790, Gouges propose d'ailleurs aux Comédiens-Français une autre pièce contre l'esclavage, *Le Marché des Noirs*, mais elle sera refusée.

55 EN, préface, p. 7.

56 Gouges n'est pas la seule abolitionniste à redouter le désordre social qu'engendrerait chez les esclaves une liberté trop rapidement conquise. Sur le « gradualisme » des partisans de l'abolitionnisme, voir Marcel Dorigny, « Anti-esclavagisme, abolitionnisme et abolitions en France... », art. cité. Je formule ici l'hypothèse que l'instrument de ce gradualisme prend, chez Gouges et grâce au médium théâtral, la forme de la sensibilité.

57 « Je voudrais que tous les hommes de tous les rangs & de toutes les classes, fussent élevés dans la profession & l'état de leur père. [...] Je pense que le sang & la sympathie influent pour beaucoup sur l'émulation des hommes. A force de vouloir varier & dénaturer les hommes, on ne sera plus rien. Ah ! qu'on se rapproche un peu plus de la nature, & les hommes seront ce qu'ils doivent être » (BPH, p. 55).

58 Je parle ici de ce qui est programmé par la dramaturgie de la pièce, indépendamment ce que fut son efficacité réelle, dont il est permis de douter, à lire les critiques que reçut la pièce à sa création (voir Olivier Blanc, *Marie-Olympe de Gouges, op. cit.*, p. 95-101).

ABSTRACTS

Français

L'Esclavage des Noirs, représenté pour la première fois en 1789, est souvent cité comme la première pièce antiesclavagiste de l'histoire, à une époque où le mouvement abolitionniste se structure progressivement en France. Le dispositif dramaturgique qu'Olympe de Gouges élabore n'en fait pourtant pas seulement une pièce politique de circonstance ; elle est également une véritable fiction politique, démarquée de son œuvre théorique *Le Bonheur primitif de l'homme*, inspirée de Rousseau. Mon hypothèse est que le choix du médium théâtral par Gouges lui permet d'occuper, dans la sphère publique, un autre terrain que celui des idées et des discours, tenu presque exclusivement par les hommes. C'est paradoxalement en élaborant une dramaturgie non agonistique, condamnant la révolte des opprimés, et en construisant un éthos féminin faible et sensible, conforme à la position subalterne que la société lui assigne, que Gouges parvient à faire advenir, sur la scène et dans la salle, un *nouvel ordre*, avec tout ce que cette expression charrie de progressiste et de conservateur : un ordre novateur, voire révolutionnaire, par rapport à la situation politique contemporaine aux colonies, mais un ordre construit sur des normes sociales traditionnelles. Comme si l'utopie de ces temps primitifs où aurait régné l'égalité entre les êtres humains avait besoin que les maîtres restent les maîtres, et que ces maîtres restent des hommes.

English

L'Esclavage des Noirs, first performed in 1789, is often cited as the first anti-slavery play in history, at a time when the abolitionist movement was gradually taking shape in France. However, the dramaturgical device that Olympe de Gouges devised made it more than just an appropriate political play ; it was also a genuine political fiction, a departure from her theoretical work *Du Bonheur primitif de l'homme* (*The Primitive Happiness of Man*), inspired by Rousseau. Our hypothesis is that Gouges' choice of the theatrical medium enabled her to occupy, in the public sphere, a terrain other than that of ideas and discourse, held almost exclusively by men. Paradoxically, it was by developing a non-agonistic dramaturgy that condemned the revolt of the oppressed, and by constructing a weak and sensitive feminine *ethos* that conformed to the subordinate position assigned to her by society, that Gouges succeeded in bringing about, on stage and in the audience, a *new order*, with all that this expression implies in terms of progress and conservatism : an innovative, even revolutionary, order compared to the contemporary political situation in the colonies, but an order built on traditional social norms. As if the utopia of those primitive times when equality between human beings would have reigned, needed the masters to remain the masters, and those masters to remain men.

INDEX

Mots-clés

engagement politique, esclavage, Gouges (Olympe de), loi naturelle, pathétique, utopie

Keywords

political commitment, slavery, Gouges (Olympe de), natural law, pathos, utopia

AUTHOR

Charline Granger

CNRS – IRCL UMR 5186

IDREF : <https://www.idref.fr/249091968>

Violence, obligation familiale et participation politique : les autrices dramatiques de la Terreur

Logan J. Connors

DOI : 10.35562/pfl.916

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

La Feuille du salut public dans le « paradigme de la séparation »
Bara, ou la Mère républicaine de Nicole-Mathieu Villiers

TEXT

- 1 La période la plus violente de la Révolution française, rétrospectivement appelée « la Terreur », n'est pas connue aujourd'hui pour ses succès artistiques. Au cours des années 1793 et 1794, la situation de la France est critique : des tribunaux hâtifs condamnent à mort des dizaines de milliers de femmes et d'hommes, souvent sur la base de preuves insuffisantes, d'accusations douteuses et de témoignages biaisés. L'économie est en ruine : les colonies esclavagistes atlantiques, éthiquement problématiques mais très rentables, sont en révolte ouverte. Le cœur politique de la nation, la Convention, est en proie à des débats acrimonieux et à des dysfonctionnements sans fin. Les femmes de la nation, celles qui ont mené certaines des campagnes politiques les plus visibles et les plus efficaces des premières années révolutionnaires, sont de plus en plus soumises à des lois misogynes de la part de députés jacobins anxieux. Pain, farine, lait et autres produits de première nécessité se font rares, faute d'une véritable politique de gestion, ce qui provoque l'augmentation du nombre de vols. Les rébellions armées des fédéralistes et des royalistes ravagent la campagne française, aggravant l'agitation et le malaise général. Comme si les luttes internes ne suffisaient pas, les ennemis de la nouvelle République

frappent à la porte du pays. Au printemps 1794, la nation est en guerre contre la plupart de ses voisins – monarchies nerveuses qui se sont unies pour mettre à genoux le projet républicain. À bien des égards, la Terreur porte donc bien son nom¹.

2 Pourtant les pièces dramatiques, les comédies surtout, connaissent un véritable âge d'or au cours de ces années, à Paris comme en province, avec des centaines de créations et des milliers de représentations théâtrales pendant les mois marqués par la guerre et les conflits. Des salles de spectacle ouvrent, notamment dans la capitale. Plusieurs milliers de nouveaux citoyens et de nouvelles citoyennes assistent à une pièce de théâtre pour la première fois ; statistiquement, ce spectacle est très souvent une comédie. Ce paradoxe – celui d'une effervescence comique au cœur de la Terreur – constitue l'arrière-plan de notre article. Pourtant, ce « boom » théâtral n'a guère été examiné par des spécialistes de la littérature dramatique. Comme le remarque Matthew Buckley, ce corpus révolutionnaire est souvent décrit « comme une création atypique, adaptée uniquement à son époque » et, continue-t-il, « ses œuvres les plus importantes ont été considérées comme des ratages et de simples aberrations »². Une réévaluation du théâtre de la Révolution en général, et des autrices dramatiques en particulier, est pourtant en train de s'imposer, de nombreux ouvrages sur cette littérature dramatique ayant été publiés depuis une vingtaine d'années³.

3 Nous nous intéresserons en particulier au rôle des autrices dans la production théâtrale de l'époque : les pages qui suivent sont consacrées à ces femmes de théâtre peu connues que sont les autrices dramatiques patriotiques de l'an II de la Révolution française (du 6 octobre 1793 au 21 septembre 1794). Ni très nombreuses, ni très célèbres en leur temps, ces autrices ont en outre souffert de la direction prise par la Terreur en termes de politique sexuelle, une politique qui a œuvré à exclure de la sphère publique les femmes susceptibles d'y jouer un rôle visible (femmes de lettres et femmes politiques). Ces autrices peu connues ont suscité notre intérêt au cours d'un projet de recherche consacré aux rapports entre théâtre et art militaire en France, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles⁴ : ce travail nous a conduits à dépouiller le journal qui fut peut-être le plus « terroriste » de la Révolution, la *Feuille du salut public*, arme de

propagande du ministère de l'Intérieur et du Comité de salut public dans ses luttes contre les girondins puis les enragés, les hébertistes et autres « factions⁵ ». La lecture de la *Feuille du salut public* nous a permis de découvrir de nombreuses pièces écrites par des autrices au cours de l'an II, et qui font l'éloge du gouvernement révolutionnaire à Paris, critiquent les modérés et promeuvent le jacobinisme. Dans cet article, nous reviendrons brièvement sur la politique sexuelle de l'an II – programme jacobin caractérisé par le durcissement des discours sur les femmes et la mise en place de lois misogynes par la Convention – avant de nous pencher sur la production théâtrale des femmes de l'an II dont rend compte la *Feuille du salut public*. Ce journal, particulièrement lié aux hommes politiques de la Convention qui promulguaient des lois contre leurs concitoyennes, permet de constater que les autrices dramatiques pouvaient promouvoir cette politique jacobine qui leur était pourtant défavorable. Dans un second temps, nous nous pencherons sur un exemple tout à fait intéressant de cette production dramatique des femmes patriotiques : *Barra, ou la Mère républicaine* de Nicole-Mathieu Villiers⁶, une pièce qui met en scène les tensions, les opportunités et les contraintes dont les femmes en général, et les autrices en particulier, font l'expérience au cours de la Terreur. À partir de ce dernier exemple, nous chercherons à savoir dans quelle mesure les autrices dramatiques et leurs personnages incarnent les problématiques genrées de l'époque, et dans quelle mesure elles les dépassent.

***La Feuille du salut public* dans le « paradigme de la séparation »**

- 4 La condition des femmes à l'époque de la Révolution a été dépeinte dans plusieurs études fondamentales, dues à des historiens et historiennes des deux côtés de l'Atlantique, notamment au début des années 1990⁷. Suzanne Desan, historienne américaine ayant largement contribué à cette recherche « post bicentenaire », décrit la mise en place d'un « paradigme de la séparation⁸ » à partir de l'automne 1793, du fait d'un ensemble de lois et de décisions juridiques visant à faire disparaître les femmes de l'espace public : interdiction de participer aux clubs politiques et de jouer un rôle

(même auxiliaire) auprès de l'armée, condamnation à mort d'Olympe de Gouges, arrestations de femmes enragées et hébertistes, dissolution de la Société des républicaines révolutionnaires. Selon Darline Gay Levy et Harriet Applewhite, il s'agit d'un contexte historique où « les femmes, les épouses, les sœurs, les mères de citoyens étaient représentées comme enfermées dans les sphères domestiques et, au mieux, confinées à des rôles d'éducatrices de futurs citoyens⁹ ». Du côté des études théâtrales, les travaux historiographiques rendent compte des difficultés expérimentées par les actrices en 1793 et 1794¹⁰, de la censure imposée à une autrice comme d'Olympe de Gouges¹¹, ou encore des persécutions subies par l'actrice Claire Lacombe¹².

- 5 Il serait naturel de penser qu'un journal intimement lié aux organes politiques de l'État comme la *Feuille du salut public*, au mieux, n'aborde pas la question des femmes, et au pire, se fasse le relai de leur condamnation politique, fondée sur le topos de l'incapacité féminine et du danger représenté par les femmes dans une république mâle et guerrière. Ce que nous avons découvert à travers les pages de la *Feuille* est pourtant plus complexe : on y trouve, sans doute, des condamnations comme celle de la citoyenne Lacombe – actrice et co-fondatrice, avec Pauline Léon, de la Société des citoyennes républicaines révolutionnaires :

La femme ou la fille Lacombe est enfin en prison, et hors d'état de nuire ; cette *bacchante* contre-révolutionnaire ne boit plus que de l'eau ; on sait qu'elle aimait beaucoup le vin ; qu'elle n'aimait pas moins la table et les hommes, témoin la fraternité intime qui régnoit entre elle [sic], Jacques Roux, Leclerc, et compagnie, etc.¹³.

Cette déclaration violente est l'expression de la politique anti-enragée et anti-hébertiste de la *Feuille*. Cependant, la *Feuille du salut public* rend également compte d'une production de pièces qu'on peut dire « jacobines » (au sens où elles soutiennent les efforts de la Convention et la politique républicaine, notamment au cours de l'an II) et qui sont écrites par des citoyennes républicaines. Cette veine de la production théâtrale est souhaitée et soutenue financièrement par la Convention et par les organes d'État tels que le Comité de salut public et le Comité d'instruction publique, notamment à partir de 1793, année qui marque le début d'« un

processus d'instrumentalisation du théâtre » reposant sur une double stratégie de subvention et de censure¹⁴.

- 6 Plusieurs femmes ont joué un rôle dans la politique théâtrale de l'an II. Par exemple, la *Feuille du salut public* est très heureuse de louer, le 5 octobre 1793, *Le V véritable Ami des loix* de la citoyenne Villeneuve (Virginie Gautherot) :

Le patriotisme triomphe dans toute la pièce ; et ce n'est pas son seul mérite. Elle en a encore un pour les âmes sensibles qui connoissent les douces affections de la nature ; elle leur offre le tableau d'une famille honnête qui pratique, sans ostentation, toutes les vertus sociales. Le théâtre deviendrait la véritable école *primaire* des citoyens, si toutes les pièces que l'on y représente, inspiroient, comme celle-ci, l'amour de la patrie et de la liberté, le respect des loix et des mœurs¹⁵.

Quelques mois plus tard, le journal salue encore *Les Montagnards*, comédie de la citoyenne Monnet¹⁶ que la rédaction est soulagée de voir car « nos beaux esprits ne font rien ou presque rien pour la liberté, il faut bien que les citoyennes leur donnent l'exemple ». La pièce de Monnet est une réussite (comme celle de la citoyenne Villeneuve). Le journal la qualifie d'« intéressante », « patriotique », « pleine de charmes » et de « sensibilité »¹⁷.

- 7 On trouve également dans la *Feuille* la relation d'un événement tout à fait intéressant ayant eu lieu au théâtre de la Cité : deux auteurs se trouvent avoir traité du même sujet dans leurs pièces – le divorce –, sans le savoir. Le théâtre décide de faire jouer les deux pièces la même soirée, l'une après l'autre, pour que le public puisse décider de quel auteur a le plus grand mérite. La *Feuille* raconte que « cette espèce de défi dramatique a piqué la curiosité, surtout lorsqu'on a su qu'un des deux auteurs était une femme ». Il s'agissait encore de la citoyenne Villeneuve, cette fois autrice du *Mari coupable*, une pièce « aimable » et « douce » selon le journal, ayant « eu à peu près le même succès » que la comédie concurrente, *Les Mœurs ou le Divorce* du citoyen Pigault-Lebrun – un ouvrage qui « court trop à l'esprit » comme les « pièces de Marivaux »¹⁸.

- 8 Le journal commente également le rôle des femmes dans la Révolution, à travers des comptes rendus de pièces qui, précisément,

ont le tort de les oublier : dans un compte rendu de *La Prise de Toulon* de Louis-Benoît Picard (probablement la pièce la plus connue parmi la douzaine de pièces écrites au sujet de la fameuse prise de Toulon par les forces républicaines¹⁹), le critique déplore l'absence de personnages féminins dans la pièce, véritable dommage tant les femmes « ont [...] bien montré qu'elles ne sont pas étrangères à la révolution²⁰ ». La *Feuille du salut public* atteste donc la diversité des réflexions concernant les autrices, la place des femmes dans la vie théâtrale, et même leur rôle dans les faits d'armes fondateurs de la nouvelle république.

- 9 L'existence de cette production théâtrale des autrices de l'an II et l'éloge qu'en fait la *Feuille du salut public* nous amènent à nous interroger sur la spécificité de ces pièces, écrites dans un contexte politiquement difficile pour les citoyennes. Comment les autrices, qui réclament d'emblée un certain rôle public, traitent-elles de l'inclusion des femmes dans la sphère publique, de leurs droits politiques ou de leurs rôles militaires, au moment même où la politique officielle de la Convention tend à les condamner ? De ce groupe hétérogène d'autrices, émerge-t-il une voix ou des voix en faveur d'une autre politique sexuelle, voire d'une autre révolution ?

***Bara, ou la Mère républicaine* de Nicole-Mathieu Villiers**

- 10 Cet article ne saurait être le lieu d'une description détaillée de la production théâtrale des autrices patriotiques de la Révolution ; cependant, pour mieux comprendre comment une autrice pouvait naviguer entre la revendication des droits des femmes et l'adhésion à une politique jacobine misogyne, nous nous pencherons sur une pièce intéressante, à la fois patriotique et proto-féministe²¹ : *Barra, ou la Mère républicaine*, de Nicole-Mathieu Villiers. Il s'agit de l'une des premières pièces consacrées à Joseph Bara, qui en inspira une dizaine. Joseph Bara (1779-1793) est en effet un adolescent célèbre pour avoir rejoint les républicains contre les forces royalistes et religieuses au cours de la guerre de Vendée²² ; mort pendant la rébellion, il fut commémoré dans tous types de médias (journaux, gravures, tableaux, discours, etc.) au début de l'année 1794. Il fut loué

par les généraux républicains français, et célébré dans une série de discours et d'événements organisés par Robespierre²³.

- 11 La pièce de Villiers met en scène Dorothée Bara, veuve sans ressources et mère de cinq enfants, dont Joseph. Chassés de leur maison par « des brigands de Vendée », Dorothée et ses enfants sont accueillis chez Brigitte, également veuve, qui vit avec sa fille, Pauline. La pièce met en scène la vie familiale : on voit les femmes coudre les uniformes militaires, faire la cuisine et le ménage et prendre soin des jeunes enfants de la maison. Mais la violence, l'espionnage, la politique et les débats font aussi partie de ce monde, ce dont témoignent dès le premier acte les discussions entre Dorothée, jacobine ardente, et Brigitte, ancienne aristocrate devenue révolutionnaire modérée. Dans la scène 3 de l'acte I, par exemple, la modérée Brigitte évoque des qualités proprement féminines :

Effectivement, j'ai toujours remarqué que les personnes aimantes étoient en même temps bonnes et généreuses. Et la bonté ! la douceur ! comme cela nous est nécessaire à nous autres femmes !

Dorothée n'est cependant pas convaincue par cet éloge de la douceur, et rétorque : « Oui, pourvu que cela ne dégénère point en faiblesse ; car enfin la femme n'est point un être nul dans la création. » Elle ajoute que « où regnent la confiance et la raison, les droits sont égaux »²⁴. Pour Dorothée, les femmes et les hommes seraient donc égaux s'ils adoptaient des comportements communs, et coexisteraient dans une société qui soutient l'égalité des droits ; les différences essentialisées – même réputées positives – peuvent faire échouer le projet révolutionnaire et aboutir dans un type d'« esclavage » (le terme est employé par Dorothée dans la même scène) que les femmes et les hommes ont expérimenté pendant l'Ancien Régime. Dorothée considère que les capacités martiales sont les traits d'une société régénérée. Elle a formé ses propres fils au maniement des épées et des fusils, ce dont le public est témoin dans la scène 4 de l'acte I, lorsque Félix et Jules présentent leurs armes à leur mère pour qu'elle les inspecte. Il est clair que Dorothée promeut l'élimination des traîtres et des modérés ; elle condamne les forfaits commis sous l'Ancien Régime et vante les exploits militaires de la République, quels qu'en soient les coûts humains. Brigitte, plus pacifiste, proteste : même si la Révolution était « inévitable », elle serait devenue « une

foule d'abus qui font gémir tous les cœurs sensibles ». Les conflits de la Révolution, affirme-t-elle, ont produit un « nombre » de « malheureuses victimes » tant en France qu'en dehors des frontières²⁵. Elle aspire désormais à une période plus paisible, même si cela implique le retour d'anciennes hiérarchies.

- 12 Le cœur de l'action est intime, familial : la pièce a pour objet les conséquences de la mort tragique et prématurée de Joseph Bara, pour sa famille et sa mère. Lorsque Dorothee apprend la mort de son fils de 13 ans, le public se demande si elle va se rallier au pacifisme modéré de Brigitte, ou si sa conviction jacobine restera intacte. Mais la mort de Joseph n'est pas une simple affaire de famille. La possibilité d'une scène intime de deuil est compliquée par une intervention d'État : en effet, c'est par l'intermédiaire du chef de la division républicaine de Bressuire (division dans laquelle Joseph s'était enrôlé) que Dorothee apprend la nouvelle de la mort de son fils. La présence du général Desmarres interrompt donc la scène intime. Selon lui, l'événement ne devrait pas provoquer le repli de la mère Bara dans la sécurité du foyer, mais plutôt son départ de l'espace domestique, pour assumer un rôle public²⁶. Desmarres demande à Dorothee de voyager à travers le pays pour partager l'histoire de Joseph, afin d'inspirer à d'autres jeunes hommes la volonté de s'engager dans l'armée ; fait historique, car la mère Bara intervint au moins deux fois auprès de la Convention nationale aux côtés de Robespierre, et prononça plusieurs discours publics lors de rassemblements en province tout au long du printemps 1794²⁷. Desmarres utilise le cas de Bara pour exposer une vision révolutionnaire de la domesticité, en liant les actes du jeune héros à l'éducation procurée par sa mère²⁸. Le courage patriotique de Joseph n'était donc pas, selon le général, une qualité innée ou une leçon glanée auprès des militaires de son escadron. Joseph était un soldat courageux et capable, en raison des compétences martiales et d'un engagement politique appris et transmis par sa mère.
- 13 Le drame de Villiers laisse imaginer un dénouement dans lequel le chagrin et le deuil pourraient se voir atténués par une forme de reconstitution familiale, unissant les deux veuves révolutionnaires et leurs enfants. La pièce s'achève pourtant, non sur le tableau d'un nouveau cadre domestique, mais sur la représentation d'un désaccord idéologique continu entre les deux femmes :

Brigitte.

Pauvre amie ! citoyen, si tu savais comme elle aimait son fils ! tu vois sa douleur ; il n'en peut exister de plus amère : entend les sanglots de sa malheureuse famille. Quel spectacle déchirant ! et voilà donc les suites des troubles civils et de la guerre ! (*à Félix et à Jules*) O mes enfans, gardez-vous d'y aller jamais. Souvenez-vous sans cesse du désespoir où vous voyez votre mère, et que ce jour affreux ne se renouvelle jamais pour elle !

Dorothée, *se levant avec vivacité.*

Que dis-tu, Brigitte ? quel faux zèle, quelle indiscrette amitié t'égare ? et pourquoi donc seroient-ils nés ? la patrie n'a-t-elle pas sur eux des droits plus sacrés que les miens ? (*à ses enfans avec beaucoup de véhémence*) Mes enfans, vous, moi, nous sommes tous à elle ; nos veilles, nos sueurs, notre sang ; tout lui appartient. La plus grande gloire d'un Français est d'être appelé à l'honneur de la servir. O Patrie ! malheur à l'égoïste, dont l'insensible cœur n'est point embrasé de ton amour ! mes enfans l'ont puisé dans mon sein ; ils seront dignes de toi. O patrie ! je te les dévoue. Leur frère n'est plus, il t'a payé sa dette. Et moi qui te le cédaï, et moi qui lui survivis... ah ! que puis-je faire davantage ? (*La toile se baisse*)²⁹.

La fin demeure ouverte, le public ne sait pas si Brigitte embrasse finalement la violence révolutionnaire, ni si Dorothée choisit de rester avec ses enfans ou de partir pour assumer le rôle public qui lui a été proposé. Ce qui est clair cependant dans la pièce, c'est la coexistence des rôles domestique et public des femmes. Ce thème occupe d'autres pièces de la Révolution, comme *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles* d'Olympe de Gouges³⁰. Le rôle public de la femme est conçu comme un rôle supplémentaire, qui ne se substitue pas à ses responsabilités auprès de sa famille et dans la maison, mais qui les prolonge.

- 14 Les pièces patriotiques écrites par les citoyennes de la Révolution mettent en scène l'étendue des responsabilités domestiques assumées par les femmes. Mais l'état de crise exceptionnel exigeait aussi des femmes un zèle patriotique, une participation à la défense armée de la maison, ainsi qu'une aptitude à parler en public.

Certaines autrices représentent, sur la scène du théâtre, ces femmes révolutionnaires à qui il fut demandé d'en faire plus avec moins – lieu commun en temps de guerre, quel que soit le pays ou l'époque. Ces pièces révolutionnaires décrivent une vie presque insoutenable pour les femmes, malgré la reconnaissance symbolique des dirigeants politiques. Aimée, héroïne d'une autre pièce sur la guerre de Vendée, du citoyen Briois³¹, est ainsi sommée de défendre le village contre des Capucins, sans être pour autant dispensée de fabriquer des uniformes, d'effectuer les tâches ménagères et d'allaiter son jeune fils. La femme idéale de l'an II de la Révolution est donc une construction sociale et politique jacobine ancrée à la fois dans une idéologie misogyne et dans les réalités vécues de l'époque. Ce contexte est marqué par une tension entre la volonté politique de faire rentrer les femmes dans la domesticité, et la nécessité de les utiliser comme vecteurs de l'esprit révolutionnaire³². Certaines pièces des autrices de l'époque apparaissent ainsi, non comme de simples ouvrages de propagande, mais comme des produits culturels foncièrement ambivalents. Les pièces des autrices patriotiques de la Révolution, tout en s'inscrivant dans un cadre idéologique jacobin, bien républicain, mettent en scène des personnages féminins qui paraissent « impossibles » ou « surhumains ». Ce caractère exceptionnel d'héroïnes telles que Dorothée Bara reflète peut-être l'exceptionnalité qui caractérisait la vie professionnelle des autrices dramatiques de cette époque.

NOTES

1 Pour plus d'informations sur la situation géopolitique et sociale de la France à cette époque, voir, entre autres, Graeme Fife, *The Terror : the shadow of the guillotine : France 1792-1794*, New York, St. Martin's, 2013 ; David Andress, *The Terror : the merciless war for freedom in revolutionary France*, New York, Farrar, Straus, and Giroux, 2006 ; Michel Biard et Marisa Linton, *Terreur ! La Révolution française face à ses démons*, Paris, Armand Colin, 2020 ; Jean-Clément Martin, *La Terreur : vérités et légendes*, Paris, Perrin, « Vérités et légendes », 2017 ; Timothy Tackett, *The coming of the Terror in the French Revolution*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2017 ; et Sophie Wahnich, *La liberté ou la mort : essai sur la Terreur et le terrorisme*, Paris, La Fabrique, 2003 ; et *La Révolution française*

n'est pas un mythe, Paris, Klincksieck, 2017. Témoignage de son intérêt à l'heure actuelle, la Terreur fut récemment au centre d'une exposition importante au musée Carnavalet, intitulée *Paris 1793-1794 : une année révolutionnaire*. Notre contribution s'inscrit en particulier à la suite des ouvrages de Michel Biard, Marisa Linton et Sophie Wahnich, qui cherchent à complexifier la Terreur – période souvent réduite à sa dimension de projet violent et réfléchi. Comme l'écrivent M. Biard et M. Linton : « [...] this does not in any way mean we desire to minimize the violence of the revolutionary period [...], neither do we endorse the thesis that the French revolutionary terror can be conceived as a matrix and model for twentieth-century totalitarianisms » (*Terreur !*, op. cit., p. 3).

2 « [...] as an anomalous creation suited only to its time » et « its most significant works were viewed as failures and mere aberrations », Matthew S. Buckley, *Tragedy walks the streets : the French Revolution in the making of modern drama*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006, p. 3. Notre traduction.

3 Nous citons, sans exhaustivité : Lenard R. Berlanstein, *Daughters of Eve: a cultural history of French theater women from the old regime to the Fin de Siècle*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2001 ; Paul Friedland, *Political actors : representative bodies and theatricality in the age of the French Revolution*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 2002 ; Philippe Bourdin and Gérard Loubinoux (dir.), *La scène bâtarde : entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Parcours pluriels », 2004 ; Susan Maslan, *Revolutionary acts : theater, democracy, and the French Revolution*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2005 ; M. S. Buckley, *Tragedy walks the streets*, op. cit. ; Martial Poirson (dir.), *Le théâtre sous la Révolution, politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Desjonquères, « L'esprit des lettres », 2008 ; Mechele Leon, *Molière, the French Revolution, and the theatrical afterlife*, University of Iowa Press, « Studies in theatre history and culture », 2009 ; Mark Darlow, *Staging the French Revolution : cultural politics and the Paris Opera, 1789-1794*, New-York, Oxford University Press, « The new cultural history of music », 2012 ; Cyril Triolaire, *Le théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, « Études sur le Massif central », 2012 ; Pierre Frantz, Paola Perazzolo, et Franco Piva (dir.), *La Révolution sur scène*, Studi Francesi, n° 169, 2013, DOI [10.4000/studifrancesi.3271](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3271) ; Cecilia Feilla, *The sentimental theater of the French Revolution*, Farnham/Londres, Ashgate, « Performance in the long eighteenth century : studies in theatre, music, dance », 2013 ;

Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828 : le sourd et la muette*, Paris, Champion, « Dictionnaires & références », 2014 ; Philippe Bourdin, *Aux origines du théâtre patriotique*, Paris, CNRS, 2017 ; Renaud Bret-Vitoz, *L'éveil du héros plébéien, 1760-1794*, Presses universitaires de Lyon, « Théâtre et société », 2018, DOI [10.4000/books.pul.49022](https://doi.org/10.4000/books.pul.49022) ; Yann Robert, *Dramatic justice : trial by theater in the age of the French Revolution*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2019 ; Annelle Curulla, *Gender and religious life in French revolutionary drama*, Oxford, Voltaire Foundation, « Oxford University studies in the Enlightenment », 2018 ; Thibaut Julian et Vincenzo De Santis (dir.), *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2019 ; Thibaut Julian, *Un théâtre pour la nation : l'histoire en scène (1765-1806)*, Presses universitaires de Lyon, « Théâtre et société », 2022 ; enfin Logan J. Connors, *Theater, war, and revolution in Eighteenth-Century France and its Empire*, Cambridge University Press, 2024.

4 Voir L. J. Connors, *Theater, war, and revolution...*, op. cit., et particulièrement le chap. 5, « Femmes soldats and militarized domesticity : women at war in French revolutionary theater », p. 176-219.

5 Logan J. Connors, « La critique dramatique républicaine (et ses inconsistances) dans *La Feuille du salut public* (an II de la Révolution française) », dans Sara Harvey, Jeanne-Marie Hostiou et Sophie Marchand (dir.), *La critique dramatique dans la presse du XVIII^e siècle*, Presses universitaires de Rennes, à paraître, 2026.

6 En dehors du fait que sa pièce est jouée sur la scène de Dijon en mars 1794, nous ne savons rien de Nicole Villiers. Elle ne se retrouve pas sur la liste des « femmes tricoteuses » de la Révolution, faite par Dominique Godineau et, à notre connaissance, elle n'a fait l'objet d'aucune étude par les historiens et historiennes du théâtre. Voir D. Godineau, *Citoyennes tricoteuses. Les femmes du peuple à Paris pendant la Révolution française*, Paris, Perrin, 2004, p. 366 à 380.

7 Voir, par exemple, Joan B. Landes, *Women and the public sphere in the age of the French Revolution*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1988 ; Joan Wallach Scott, *Only paradoxes to offer : French feminists and the rights of man*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996 ; D. Godineau, *Citoyennes tricoteuses*, op. cit.

8 Suzanne Desan, « Recent historiography on the French Revolution and gender », *Journal of social history*, vol. 52, n° 3, 2019, p. 566-574.

- 9 « Women, the wives, sisters, mothers of citizens were depicted enclosed in domestic spheres and at best confined to roles as educators of future citizens », Darline Gay Levy and Harriet B. Applewhite, « Women and militant citizenship in revolutionary Paris », dans Sara E. Melzer et Leslie W. Rabine (dir.), *Rebel daughters : women and the French Revolution*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 80. Notre traduction.
- 10 L. R. Berlanstein, *Daughters of Eve*, op. cit.
- 11 Sophie Mousset, *Women's rights and the French Revolution : a biography of Olympe de Gouges*, trad. Joy Poirel, Londres/New York, Routledge, 2007.
- 12 Voir, par exemple, D. Godineau, *Citoyennes tricoteuse*, op. cit.
- 13 *Feuille du salut public* (dorénavant FSP), 24 septembre 1793, « Variétés », p. 4.
- 14 Martin Nadeau, « La politique culturelle de l'an II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 327, 2002, p. 58, DOI [10.3406/ahrf.2002.2565](https://doi.org/10.3406/ahrf.2002.2565). Voir également Jacqueline Razgonnikoff, « Les théâtres nationaux à l'écoute de la vie du peuple : créations et réactions, d'une scène à l'autre (théâtre de la Nation et théâtre de la République) », *Studi Francesi*, n° 169, 2013, p. 27-39, DOI [10.4000/studifrancesi.3277](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3277).
- 15 *FSP*, 5 octobre 1793, « Spectacles », p. 3.
- 16 *FSP*, 26^e jour du 1^{er} mois, l'an II (17 octobre 1793), « Spectacles », p. 3.
- 17 *Ibid.*
- 18 *Feuille de la République* [suite de FSP], 1^{er} vendémiaire an III (22 septembre 1794), « Théâtre de la Cité », p. 4.
- 19 Louis-Benoît Picard, *La Prise de Toulon*, tableau patriotique en un acte, en prose, mêlé d'ariettes, Paris, Huet, Denné et Charon, an II [1793-1794]. Pour plus d'information sur les représentations théâtrales de la prise de Toulon, voir L. J. Connors, *Theatre, war, and revolution*, op. cit., p. 148-156.
- 20 *FSP*, 12 ventôse an II (2 mars 1794), « Spectacle », p. 4.
- 21 « Proto-féministe » dans le sens où il s'agit d'un exemple de « pensée éthique [sur le statut des femmes] avant le développement du féminisme moderne ». Voir Kathryn Norlock, « *Feminist Ethics* », dans Edward N. Zalta (dir.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*, summer 2019, [[en ligne](#)].
- 22 Nicole-Mathieu Villiers, *Barra*, ou la Mère républicaine, drame historique en trois actes et en prose, [...] Représenté pour la première fois sur le théâtre

de Dijon, le 5 germinal, l'an second, Dijon, P. Causse, an II [1793-1794]. Dorénavant, *Barra* suivi de l'acte et scène.

23 Voir, par exemple, les discours à la Convention faits par Robespierre le 9 nivôse an II (29 décembre 1793) ou le 18 floréal an II (7 mai 1794). Pour plus d'information sur le phénomène Bara, voir Jean-Clément Martin, *Violence et révolution. Essai sur la naissance d'un mythe national*, Paris, Seuil, 2006, « L'univers historique », p. 175-185, [éd. 2009 [en ligne sur Cairn](#)].

24 *Barra*, I, 3, p. 9.

25 *Barra.*, II, 1, p. 24

26 Voir *Barra*, III, 9, p. 51-52.

27 Voir J.-Cl. Martin, *Violence et révolution*, op. cit., p. 180.

28 Sur l'éducation de Dorothée, Desmarres s'exclame : « Il [Joseph] m'en a parlé avec tout l'amour, toute la vénération que tes leçons et tes soins avoient dû lui inspirer. Citoyenne, c'est à sa prière que je suis venu près de toi » (*Barra*, III, 9, p. 52).

29 *Barra*, III, 9, p. 55-56.

30 *L'Entrée de Dumourier* représente des personnages comme M^{me} Charlot et sa fille (Charlotte), qui commentent et participent aux efforts de la guerre pendant qu'elles s'occupent des tâches ménagères dans un camp militaire. Olympe de Gouges, *L'Entrée de Dumourier à Bruxelles, ou les Vivandiers, pièce en cinq actes et en prose*. [...] Représentée sur le Théâtre de la République, rue de Richelieu, [...] l'an deuxième de la République, Paris, Regnaud, Le Jay, 1793, voir particulièrement le début de l'acte II. Il faut noter néanmoins que cette pièce a été écrite avant la trahison de Dumouriez et la chute des girondins comme de Gouges.

31 Citoyen Briois, *La Mort du jeune Barra, ou une journée de la Vendée, drame historique en un acte*, [...] Représenté, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre Républicain, le 15 Floréal, l'an second [4 mai 1794] de la République, Paris, Barba, Marchand, an II [1794], sc. 15, p. 30-32. Il est intéressant de noter une différence essentielle entre la pièce du citoyen Briois et celle de Nicole Mathieu Villiers, même si les deux sont inspirées de l'histoire de Joseph Bara. Dans *La Mort du jeune Barra* de Briois, Aimée et Clotilde reprennent leurs rôles domestiques à la fin de la pièce et lors du retour de leur famille masculine. En revanche, dans *Barra, ou la Mère républicaine*, Dorothée montre qu'elle est prête à accepter un rôle

politique et national ; son retour à la vie familiale est mis en doute par sa participation active à la cause révolutionnaire.

32 Pour plus d'information sur cette thématique dans le théâtre et dans la culture visuelle de l'époque, voir Anne Verjus et Jennifer Heuer, « Les mères de la patrie révolutionnaire : entre représentation et incarnation du politique (1792-1801) », *Cahiers de la Maison de la recherche en sciences humaines*, n° 45 : *Les mères de la patrie. Représentations et constructions d'une figure nationale*, Laura Fournier-Finocchiaro (dir.), 2006, p. 101-135, [en ligne] [halshs-00145862](https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00145862).

ABSTRACTS

Français

Cet article a pour objet les autrices dramatiques patriotiques de la Révolution française, souvent méconnues par la critique actuelle. Nous commençons par revenir sur le contexte culturel et politique de l'an II de la République (6 octobre 1793 au 21 septembre 1794) : si la période est marquée par le durcissement des discours sur les femmes, et par la mise en place systématique de lois misogynes par la Convention, cela n'empêche pas l'existence d'une production théâtrale due à des femmes dramaturges, dont rend compte la *Feuille du salut public* (journal qui partage les orientations politiques de la Convention). La seconde partie de cet article est une étude de cas portant sur *Barra, ou la Mère républicaine* (mars 1794), drame historique de Nicole-Mathieu Villiers. Cette pièce nous semble en effet exemplaire d'une tension inhérente à la production théâtrale des autrices patriotiques entre revendication des droits des femmes et adhésion à une politique jacobine misogyne.

English

This article focuses on patriotic women playwrights of the French Revolution, who are often overlooked by today's critics. We begin by looking back at the cultural and political context of the Republican Year II (6 October 1793 to 21 September 1794): while the period was marked by a hardening of the discourse on women and the systematic implementation of misogynist laws by the Convention, this did not prevent the existence of theatrical production by women playwrights, as reported in the *Feuille du salut public* (a newspaper that shared the Convention's political leanings). The second part of this article is a case study, focusing on *Barra, ou la Mère républicaine* (March 1794), a historical drama by Nicole-Mathieu Villiers. This play appears to exemplify a tension inherent in the theatrical production of patriotic women authors, between demands for women's rights and adherence to misogynistic Jacobin politics.

INDEX

Mots-clés

critique théâtrale, historiographie, politique culturelle, politique sexuelle, Révolution française, Villiers (Nicole-Mathieu)

Keywords

theatrical criticism, historiography, cultural politics, sexual politics, French Revolution, Villiers (Nicole Mathieu)

AUTHOR

Logan J. Connors

Université de Miami (États-Unis)

IDREF : <https://www.idref.fr/162480792>

ISNI : <http://www.isni.org/00000000376714766>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16647232>

III. Pratiques de la tragédie chez les femmes dramaturges du xvi^e au xviii^e siècle

À la recherche d'*Holoferne* de Catherine de Parthenay (ca 1574 ?)

Nina Hugot

DOI : 10.35562/pfl.770

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

Quelques mentions récentes

Quelques sources plus anciennes

Les sources d'époque

Quelques conclusions

Les circonstances d'*Holoferne* : le siège de La Rochelle ?

Catherine de Parthenay écrivaine et dramaturge

TEXT

- 1 Du ^{xvi}e siècle, celui du retour aux genres théâtraux antiques, l'histoire littéraire n'a conservé aucune tragédie écrite par une femme ; la seule dont nous ayons connaissance est *Holoferne*, tragédie supposément jouée à La Rochelle vers la fin du ^{xvi}e siècle qui serait de la main de Catherine de Parthenay. Sur cette femme, nous savons beaucoup : figure majeure du protestantisme rochelais, célèbre pour son premier mariage et l'annulation qu'elle en a obtenu dans le cadre d'un procès assez commenté, elle était proche de Catherine de Bourbon et peu tendre vis-à-vis de Henri IV¹. Sur sa tragédie, cependant, peu d'informations demeurent : cet article a pour ambition de faire le point sur l'état des connaissances concernant cette pièce, tout en donnant à voir les différentes étapes, fausses pistes, rares trouvailles, et conclusions à tirer d'une enquête menée sur une tragédie féminine demeurée à l'état de trace dans l'histoire littéraire.

Quelques mentions récentes

- 2 Notre point de départ fut Raymond Lebègue. Dans le premier tome des *Études sur le théâtre français*, alors qu'il fait la liste des pièces représentées « dans les régions où les Protestants ont le pouvoir », il donne cet item : « La Rochelle, pendant le siège (1572 ou 1573). La tragédie d'Holoferne par M^{me} de Soubise »². Il l'évoque encore, plus loin, dans un chapitre intitulé « Théâtre et politique religieuse » : « L'Holoferne de M^{me} de Soubise – qui n'a pas imité l'exemple de Judith – était d'actualité dans La Rochelle qu'assiégeait en vain l'armée royale³. » Lebègue retient la double date possible de 1572-1573, ainsi que le cadre du siège de La Rochelle⁴.
- 3 Nous retrouvons une mention de Catherine de Parthenay dans *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, paru en 2014, lorsque les auteurs et autrice posent la question du théâtre de femmes :

À l'exception de Hrotswita, abbesse de Gandersheim (vers 935-vers 975), qui écrivit des *Comœdiæ sacræ* calquées sur Térence, aucune femme n'est identifiée comme « auteur dramatique » avant Marguerite de Navarre et Catherine de Parthenay, auteure d'une tragédie, *Holopherne*, jouée pendant le siège de La Rochelle (1574)⁵.

- 4 Ici, les critiques ne donnent pas de source, proposent la date de 1574, et conservent le contexte du siège de La Rochelle. En outre, si Lebègue ne s'attardait pas sur son genre, en 2014 Catherine de Parthenay est bien mise en valeur en tant qu'autrice. C'est également dans ce cadre qu'elle est évoquée dans l'introduction du tome du *Théâtre de femmes d'Ancien Régime* consacré au xvi^e siècle :

Catherine de Parthenay, duchesse de Rohan (1554-1631), autrice de « plusieurs tragédies et comédies françaises, entre autres, la tragédie d'Holopherne, laquelle fut représentée en public à la Rochelle, l'an 1574 ou environ » [La Croix du Maine]. Le goût de la duchesse pour le théâtre lui avait probablement été inspiré par sa mère, Antoinette Bouchard d'Aubeterre, dame de Soubise, huguenote attachée au cercle de Jeanne d'Albret, et qui inspira en 1561 à André de Rivaudeau sa tragédie d'*Aman* (dédiée à la même Jeanne d'Albret

lors de sa publication en 1566). Aucune de ses tragédies et comédies, malheureusement, n'a été conservée. Le témoignage laissé par La Croix du Maine nous permet cependant de replacer ses pièces dans le théâtre militant de l'époque. Non seulement Catherine de Parthenay fait jouer sa tragédie d'*Holopherne* pendant le siège de La Rochelle, où les réformés se sont réfugiés après la Saint Barthélemy (1572), mais elle choisit de mettre en scène la figure d'une héroïne, Judith, libérant son peuple assiégé par les Assyriens et décapitant leur chef⁶.

- 5 Nous retrouvons la référence à La Croix du Maine, l'idée du siège et l'année 1574, ainsi que les réflexions sur le choix de la figure de Judith – sommairement noté par Raymond Lebègue. Ici, dans un ouvrage consacré au théâtre de femmes, le cas Catherine de Parthenay est en outre développé et situé dans une filiation féminine. De même, dans un article de 2018 qui interroge le lien des femmes à la tragédie sainte, Jean Balsamo évoque Catherine de Parthenay et indique simplement qu'elle « composa et fit jouer un *Holoferne* à la Rochelle en 1574. La pièce est perdue⁷ ».
- 6 Dans sa biographie, Nicole Vray mentionne la pièce lorsqu'elle évoque les troubles de La Rochelle :

Et Catherine, pour témoigner de sa résistance et encourager ses proches, écrit. Une tragédie, *Holopherne*, l'histoire du général de Nabuchodonosor qui assiégeait Béthulie, assassiné par Judith, l'héroïne juive. Tragédie inspirée de l'épisode raconté dans l'Ancien Testament. Alors Judith, ou La Rochelle, est-ce elle-même, Catherine, et Holopherne, l'ennemi ? Symbole ou allégorie, la première pièce de Catherine est jouée à La Rochelle, en plein siège et avec succès⁸.

La biographe ne livre pas de source et n'interroge pas les conditions de production de la pièce – encore que, dans la description de son enfance, elle réfléchisse à son accès à la culture, que décrit par exemple François Viète, son précepteur⁹ – mais elle interroge, elle aussi, les possibles sens du choix de Judith.

- 7 Dans ces différentes mentions, la source indiquée est La Croix du Maine, et, s'il demeure un flou sur la datation (1572, 1573, ou 1574), la

représentation est toujours située dans le cadre du siège de La Rochelle.

Quelques sources plus anciennes

- 8 Comme ces mentions récentes, les sources des ^{xix}^e et ^{xviii}^e siècles attribuent l'information à La Croix du Maine. Pour le ^{xviii}^e siècle, nous pouvons par exemple citer Louis-Étienne Arcère, qui indique en marge le nom de La Croix du Maine dans ce paragraphe :

Au milieu des troubles de la guerre, on donnoit à la Rochelle des divertissements publics. On y représenta une tragédie, dont le titre étoit *Holoferne*. L'auteur de ce poëme dramatique fut Catherine de Parthenai, si connue dans la suite sous le nom de Duchesse de Rohan. Cette Dame sut joindre à l'érudition, les graces de la belle littérature, & rehausser les talens de l'esprit par le courage des héros. C'est elle qu'on vit seule demeurer ferme sur les ruines de son parti abattu, après la réduction de la Rochelle en 1628, & soutenir si fièrement une eclatante disgrâce¹⁰.

Pour le ^{xix}^e siècle, on pourrait citer Jean-Baptist-Ernest Jourdan, qui écrit que Catherine de Parthenay est « l'auteur de la tragédie d'*Holopherne*, représentée avec éclat à la Rochelle, en 1574¹¹ » ou encore Constand Merland :

En 1574, alors qu'elle n'avait que vingt ans, elle fit représenter, à la Rochelle, sa tragédie d'*Holopherne*. À en croire Lacroix du Maine, cette pièce fut suivie de plusieurs autres, dans le genre dramatique et dans le genre comique qui, pas plus que la première, ne sont arrivées jusqu'à nous. La poésie n'eut pas seule ses adorations ; elle cultiva les lettres grecques et traduisit en français les préceptes d'Isocrate à Démonique. Elle s'occupa aussi des sciences abstraites et personne n'admira plus notre célèbre mathématicien, François Viète, auquel elle rendit de signalés services et dont elle fut l'élève¹².

Ces mentions sont, on le voit, souvent associées à un éloge de l'autrice, dont on suppose un lien tout singulier avec son héroïne :

Pendant la guerre on représenta à la Rochelle une tragédie intitulée *Holoferne*. Judith étoit Catherine de Parthenay, si connue sous le

nom de duchesse de Rohan, femme d'un courage héroïque et d'un esprit rare¹³.

Ces historiens situent la représentation en 1574 à La Rochelle, sans mentionner le siège.

Les sources d'époque

- 9 Pour l'instant, la pièce reste introuvable : la rapide enquête menée à l'occasion de cet article n'a malheureusement pas suscité de miracle¹⁴. Outre La Croix du Maine, nous mentionnerons deux sources d'époque. D'abord, Pierre de L'Estoile, dont les *Registres-journaux* évoquent les troubles de La Rochelle pour l'année 1574, sans mentionner ni pièce de théâtre ni Catherine de Parthenay ; en juin 1575, ils décrivent encore Catherine de Parthenay comme une « dame aussi vertueuse et douée d'autant de grâces d'esprit et de corps, qu'autre que la France ait produit en ce siècle » ; à la date de février 1595, L'Estoile mentionne M^{me} de Rohan, explique que sa vue ne fait pas plaisir au roi, et évoque des « ballets, masquarades et collations » donnés à Paris et à la cour¹⁵. En outre, c'est encore L'Estoile qui, en 1566, retranscrit l'*Apologie pour le roi Henri IV*¹⁶ attribuée à M^{me} de Rohan.
- 10 Par ailleurs, si la correspondance de Catherine de Parthenay n'a pas révélé de mentions d'un *Holoferne*, nous lisons dans une lettre d'Agrippa d'Aubigné adressée à M^{me} de Rohan datée de 1623/1624 :

Le partement pressé du messenger ne me permet pas d'ajouter davantage que la promesse de vous entretenir par le discours des absens et par cette plume qui fut tirée du pennache de Mercure pour reparer les cyseaux de l'Absence, comme nous avons appris en la tragédie de notre princesse¹⁷.

- 11 Comme l'explique l'éditrice moderne, « notre princesse » pourrait renvoyer à Anne de Rohan, la fille de Catherine de Parthenay : si celle-ci a écrit (et fait représenter ?) une tragédie, c'est qu'il est possible pour une femme de cette famille d'en écrire. Ici, la pièce aurait peut-être un sujet mythologique (ou alors, D'Aubigné retiendrait une expression mythologique d'une tragédie portant sur

un tout autre type de sujet). Il faudrait, là aussi, poursuivre les investigations¹⁸.

- 12 Ainsi, à l'issue de cette enquête, la seule source d'époque pour *Holoferne* reste la notice « Catherine de Parthenay » de La Croix du Maine :

Madame CATHERINE DE PARTHENAY dame de Soubize, femme de Messire René Viconte de Rohan, Prince de Leon, Comte de Porhoet en Bretagne, etc.

Cette Dame est beaucoup à priser pour son excellence & grandeur d'esprit, duquel ses écrits rendent assez de preuve, sans en avoir d'autre tesmoignage. Car elle a escrit & composé plusieurs Tragedies & Comedies Françoises, & entre autres, la Tragédie d'*Holoferne*, laquelle fut représentée en public à la Rochelle, l'an 1574, ou environ : elle n'est encores imprimée.

Elle a composé plusieurs Elegies ou complaints sur la mort de Monsieur le Baron du Pont, son premier mary : & encores de Monsieur l'Admiral & autres grands Seigneurs et illustres personnages.

Elle a traduit les preceptes d'Isocrate à Demoniq, non encores imprimez.

Elle florist cette année 1584.

Je n'ay pas cognoissance de ses autres compositions, pour n'avoir point cet heur de la cognoistre¹⁹.

L'édition 1772-1773 ajoute quelques mots, dont ceux-ci :

Elle avoit vingt ans lorsqu'elle fit représenter sa Tragédie d'*Holoferne* à la Rochelle en 1573, & étoit veuve de son premier mari depuis deux ans. L'*Apologie pour Henri IV*, imprimée dans les dernières Editions du Journal de Henri III, lui fut attribuée ; & quoique cette satire ait été regardée par plusieurs personnes comme un Ouvrage de Cayet, M. de Fontette assure qu'elle est incontestablement de Catherine de Parthenay²⁰.

La récolte est donc maigre : espérant que d'autres pourront reprendre la recherche, nous référençons en annexe l'ensemble des documents consultés durant cette enquête.

Quelques conclusions

Les circonstances d'Holoferne : le siège de La Rochelle ?

- 13 Si les commentateurs modernes situent la représentation de la pièce dans le cadre du siège de La Rochelle, aucun récit de siège consulté ne mentionne *Holoferne* : comment comprendre ce silence ?
- 14 Première hypothèse : la représentation a eu lieu mais n'a pas intéressé les chroniqueurs. D'abord, puisque de nombreux chroniqueurs ne se cantonnent pas aux faits militaires mais rapportent les fêtes du 1^{er} mai²¹, ou d'autres éléments de la vie quotidienne (un loup qui entre dans La Rochelle et qui est perçu comme un présage²²), il aurait été possible d'évoquer cet événement culturel. De même, tous les récits de siège insistent sur les actions héroïques féminines²³, que relève également Brantôme dans « Des Dames²⁴ ». Certes, même lorsque les chroniqueurs précisent que les femmes de la noblesse ont fait preuve de bravoure²⁵, aucun nom n'est jamais donné (alors que l'on trouve pléthore de noms d'hommes), mais les femmes ont une place dans ces textes. Enfin, la tragédie aurait pu être intégrée aux récits pour sa pertinence puisque plusieurs chroniqueurs protestants font de Judith face à Holopherne un comparant de la situation des Rochelais face au tyran²⁶. Ainsi, la pièce aurait bien pu être mentionnée dans ces textes.
- 15 Deuxième hypothèse : cet événement était privé et n'était donc pas connu des chroniqueurs. Le problème en l'occurrence est que La Croix du Maine en parle bien comme d'une représentation publique.
- 16 Troisième hypothèse : cet événement a eu lieu à un autre moment. De fait, la première source, La Croix du Maine, ne parle pas du siège, puisqu'il évoque « l'année 1574 ou environ » et que le siège s'achève en 1573. Rigoley de Juvigny situe la pièce en 1573, mais pour autant, il ne mentionne toujours pas le siège. L'ajout de cette circonstance est donc postérieur (nous ne l'avons trouvée que dans les ouvrages du xx^e siècle, et il provient peut-être d'une confusion avec le rôle attribué à Catherine de Parthenay durant le second siège de La Rochelle) : nous pensons donc qu'il faut ouvrir les recherches et

observer une période allant par exemple de 1572 à 1575, sans nécessairement conserver le contexte du siège.

- 17 Quatrième hypothèse : La Croix du Maine s'est trompé et Catherine de Parthenay n'a pas écrit de pièce²⁷. Certes, nous n'avons pas d'autre exemple de tragédie de femmes à l'époque, ce genre étant, dans une certaine mesure, associé à l'univers scolaire (par le cadre de jeu ou la forme à l'antique), c'est-à-dire à un univers masculin. Cependant, les femmes peuvent participer de différentes façons à la fabrique des tragédies (comme mécènes, dédicataires, commanditaires, actrices²⁸), les pièces tragiques ont pu être un divertissement de cour²⁹, et enfin, il est certain que Catherine de Parthenay maîtrisait les modèles antiques.
- 18 Le choix du sujet ne surprend pas non plus, que l'on accepte ou non le contexte du siège de La Rochelle. Dans le cadre des récits de siège, plusieurs protestants évoquent la figure de Judith comme celle d'un salut possible, par exemple ici dans le *Reveille-matin des François* :

Envoie ton Ange Seigneur, l'Ange que tu envoyas contre ce Sennacherib, ou suscite une Judith contre cest Holoferne, pour la delivrance de ta Bethulie³⁰.

Nous retrouvons cette évocation chez Simon Goulart :

Judith reprend à bon droit ceux de Bethulie, qui avoient limité le temps du secours de Dieu, promettans de rendre la ville, s'ils n'estoient secourus dedans cinq jours³¹.

En outre, la *Judith* de Du Bartas écrite à la demande de Jeanne d'Albret est imprimée en 1574³² tandis que la tragédie *Holopherne* du catholique Adrien d'Amboise l'est en 1580³³ : ce sujet est perçu comme pertinent en contexte de troubles religieux et circule parmi les contemporains de Catherine de Parthenay.

- 19 Enfin, il serait difficile d'être surpris du fait que Catherine de Parthenay écrive : plusieurs témoignages de l'époque insistent sur le fait qu'elle était une femme de lettres, tout comme sa fille Anne³⁴. Plusieurs textes d'elle ont été conservés, dont une abondante correspondance privée, ainsi que de rares textes imprimés : l'*Apologie pour Henri IV* et trois ballets.

- 20 Ainsi, même s'il existe à ce jour un seul témoignage d'époque concernant *Holoferne* de Catherine de Parthenay, son existence reste crédible.

Catherine de Parthenay écrivaine et dramaturge

- 21 Dès lors, nous pouvons observer les textes qui nous restent de Catherine de Parthenay pour dégager quelques traits de son écriture.
- 22 Dans *L'Apologie pour Henri IV*, publiée dans le *Registre-journal* de Pierre de L'Estoile, Catherine feint de défendre l'attitude du souverain, estimée trop favorable aux catholiques, en faisant l'éloge paradoxal de traits excessifs (par exemple, elle loue le prince tempérant qui maîtrise tellement ses passions qu'il ne montre aucune affection pour ses proches protestants). Ce texte incisif démontre un talent d'écriture indéniable, et une aptitude certaine pour l'ironie. Sur le plan politique, il révèle à quel point Catherine de Parthenay soutient Catherine de Bourbon, sœur de Henri IV, puisqu'elle plaide ici pour le mariage de la dame³⁵.
- 23 Trois ballets ont encore été attribués à Catherine de Parthenay au ^{xx}^e siècle³⁶. Ces ballets, représentés en 1592-1593 à Pau et à Tours, mêlent événements et personnages réels avec des allégories (Raison, Amour) et personnages mythologiques (Médée, Diane, Apollon), et révèlent l'aptitude de Catherine de Parthenay à employer différents types de mètres, ou encore sa connaissance des courants poétiques et philosophiques contemporains comme le néoplatonisme³⁷.
- 24 Aucun de ces textes ne semble avoir été imprimé à l'initiative de Catherine de Parthenay : les ballets sont imprimés anonymement chez Jamet Métayer, qui est aussi l'imprimeur de François Viète : le nom de notre autrice y apparaît par l'intermédiaire de celui de ses filles, qui jouent des rôles dans les ballets, et parce que le troisième ballet s'intitule « Ballet de M^{me} de Rohan ».
- 25 Ces quatre textes signalent encore à quel point l'écriture de Catherine de Parthenay est politique, et même libre et provocatrice. Son *Apologie pour Henri IV* est une critique franche du roi ; quant aux ballets, si ce genre est toujours politique³⁸, « ces trois ballets se distinguent [...] par des allusions critiques précises aux

événements politiques contemporains³⁹ », ce qui conduit Paul Bourcier à les qualifier de « leçons dansées de politique⁴⁰ ». On imagine alors assez bien comment Charles IX et/ou le duc d'Anjou futur Henri III (qui assiège La Rochelle) pouvaient être représentés en *Holopherne*.

- 26 Enfin, les ballets confirment l'attrait de Catherine de Parthenay pour le théâtre. On sait qu'ils furent représentés, et que les filles de M^{me} de Rohan y jouèrent les Nymphes (ou Amour). Les textes présentent plusieurs longues didascalies, supposent des combats, des chants et bien sûr des danses. En outre, d'après la critique, la forme des ballets écrits par M^{me} de Rohan est intéressante en termes d'histoire du genre : pour Marcel Paquot, nous serions déjà proches des « comédies-ballets » développées plus tard par Molière⁴¹. Margaret McGowan considère quant à elle, à la suite de Henri Prunières, que là où Beaujoyeux invente un modèle de ballet qui fusionne les arts, ceux de Catherine de Parthenay mettent l'accent sur la poésie, érigeant le ballet en un « genre littéraire⁴² ». Elle s'insère donc dans ce genre récent en le mettant au service d'un objectif politique et en démontrant une inventivité formelle certaine, ce qui peut nous faire regretter d'autant plus la perte de son *Holopherne*.

- 27 Comme le rappelle William Marx, « il y a plus d'œuvres perdues que d'existantes », et si l'on ne peut nier que « la canonisation crée le passé, [...] parfois le caché, le perdu, nous aidera à mieux comprendre l'existant⁴³ ». Il ne faut donc sûrement pas renoncer à partir à la recherche de ces œuvres perdues, parce que celles qui n'existent plus ont sûrement autant à nous apprendre que celles dont nous disposons encore. Pour ce qui nous intéresse ici, cette présence de Catherine de Parthenay et surtout de sa tragédie à l'état de trace, de simple mention dans les recherches bibliographiques de La Croix du Maine, nous dit d'abord quelque chose du statut des femmes dans l'histoire et dans l'histoire littéraire. Elle a encore le mérite de nuancer l'idée selon laquelle la tragédie serait purement masculine à l'époque. Elle confirme enfin la valeur politique que pouvait prendre le théâtre pour les dramaturges de confession protestante, voire, grâce au titre qui reste et aux autres textes de Catherine de

Parthenay, nous permet d'imaginer ce qu'a pu être cette tragédie de femme au xvi^e siècle.

APPENDIX

Textes et documents consultés

Récits de siège

Coté protestant

1. Agrippa d'Aubigné, *Histoire universelle*, vol. 2, liv. 3^e (1560-1568), ch. 6, 7, 8, 10, et 18, éd. Alphonse de Ruble, Paris, Renouard et H. Laurens, 1886-1909. [En ligne] [ark:/12148/bpt6k6549024q](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:70-dtl-0000028716).
2. Simon Goulart, *Mémoires de l'Estat de France sous Charles IX : contenant les choses plus notables, faictes & publiees tant par les Catholiques que par ceux de la Religion, depuis le troisieme edit de pacification faict au mois d'Aoust 1570. jusques au regne de Henry troisieme, & reduits en trois volumes, chacun desquels a un indice des principales matieres y contenues*, t. II, Meidelbourd, Heinrich Wolf, 1578. [En ligne] [ark:/12148/bpt6k54660g](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:70-dtl-0000028716).
3. Eusèbe Philadelphie, *Le Reveille-matin des François, et de leurs voisins. Composé par Eusebe Philadelphie Cosmopolite, en forme de Dialogues*, Édimbourg, Jaques James, 1574. [En ligne] [ark:/12148/btv1b8626324d/f7](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:70-dtl-0000028716).
4. Henri de Rohan, *Discours politiques du duc de Rohan, Faits en divers temps sur les affaires qui se passaient. Cy-devant non imprimez*, s. l., s. n., 1646, discours IX « Apologie du Duc de Rohan sur les derniers troubles de la France, à cause de la Religion », p. 90-107. [En ligne, consulté le 06/06/2024] <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:70-dtl-0000028716>.

Côté catholique

1. *Discours et recueil du siege de La Rochelle en l'année 1573*, Lyon, Jean Saugrin, 1573. [En ligne] [ark:/12148/bpt6k79408f](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:70-dtl-0000028716).

2. *Histoire des deux derniers sieges de La Rochelle. Le premier sous le Regne du Roy Charles IX. en l'année 1573. Et le second sous le Roy Louys XIII, à present heureusement regnant, és années 1627 & 1628*, Paris, François Targa, 1630. [En ligne] [ark:/12148/bpt6k6531547p.r](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:sh-ark:/12148/bpt6k6531547p.r).
3. Filippo Cavriana, *Histoire du siège de la Rochelle en 1573*, trad. Léopold Delayant, La Rochelle, A. Siret, 1856. [En ligne] [ark:/12148/bpt6k109827g](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:sh-ark:/12148/bpt6k109827g).
4. Jean de la Gessée, *La Rochelléide, contenant un nouveau discours sur la ville de la Rochelle, suivant les choses plus memorables avenues en icelle, & au Camp du Roi, depuis le commencement du siege jusqu'à la fin du mois de Mars dernier : avec une louange des Princes, grands Seigneurs, & Chefs de l'armée [...]*, Paris, G. Blaise, 1573. [En ligne] [ark:/12148/bpt6k6288848z](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:sh-ark:/12148/bpt6k6288848z).

Histoires de France et de La Rochelle

1. Amos Barbot, *Histoire de La Rochelle* [1613-1625], éd. Denys d'Aussy, Paris, A. Picard / Saintes, Z. Mortreuil, t. III : [1199-1575], 1890. [En ligne] <https://books.google.tt/books?id=TFVKAAAAYAAJ&pg=PP7>.
2. Louis-Étienne Arcère, *Histoire de la ville de La Rochelle et du pays d'Aulnis, composée d'après les auteurs & les Titres originaux, & enrichie de divers Plans*, 2 vol., La Rochelle, René-Jacob Desbordes / Paris, Durand, vol. 1, 1756. [En ligne] <https://books.google.fr/books?id=DTgVAAAAQAAJ&pg=PP7>.
3. Pierre de L'Estoile, *Apologie pour le Roy Henry quatre [...]*, dans *Recueil de diverses pieces servant à l'histoire de Henry III, roy de France et de Pologne*, Cologne [i. e. Amsterdam ?], Pierre du Marteau, 1666, p. 275-290. [En ligne] https://hdl.handle.net/2027/uc1.31822035_074863.
4. Pierre de L'Estoile, *Registre-journal du règne de Henri III*, éd. Madeleine Lazard et Gilbert Schrenck, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1992-2003, 6 vol, en particulier le t. I : *1574-1575*, 1992.
5. Pierre de L'Estoile, *Journal du règne de Henri IV*, éd. critique sous la dir. de Gilbert Schrenck, éd. Marie Houlemare, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 2016, t. III : *1595-1598*, p. 19-20.
6. Antoine-Eugène Genoude, *Voyage dans la Vendée et dans le midi de la France suivi d'un voyage pittoresque en Suisse*, Paris, Henri Nicolle, 1821, p. 62. [En ligne] [ark:/12148/bpt6k1035076](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:sh-ark:/12148/bpt6k1035076).

7. Eugène et Émile Haag, *La France protestante ou Vies des protestants français qui se sont fait un nom dans l'histoire [...]*, 10 vol., 1846-1859, t. VI : Huber-Lesage, Paris/Genève, Joël Cherbuliez, 1856, p. 342-346. [En ligne] [ark:/12148/bpt6k58521008](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:hb-12148-bpt6k58521008).
8. Jean-Baptiste-Ernest Jourdan, *Éphémérides historiques de La Rochelle avec un plan de cette ville en 1685 et une gravure sur bois représentant le sceau primitif de son ancienne commune*, La Rochelle, A. Siret, 1861, p. 36-37. [En ligne] [ark:/12148/bpt6k65690656](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:hb-12148-bpt6k65690656).
9. Constant Merland, « Catherine de Parthenay », *Annales de la Société académique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure*, vol. 7, 5^e série, 1877, p. 354-428. [En ligne] [ark:/12148/bpt6k207393g](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:hb-12148-bpt6k207393g).
10. Étienne Pasquier, *Les Recherches de la France*, éd. Marie-Madeleine Fragonard et François Roudaut, Paris, Champion, 1996, 3 vol.
11. Lancelot Voisin de La Popelinière, *L'Histoire de France Enrichie des plus notables occurrences survenues ez Provinces de l'Europe & pays voisins, soit en Paix soit en Guerre : tant pour le fait Séculier qu'Eclesiastic : Depuis l'an 1550 jusques a ces temps*, t. II, La Rochelle, Abraham H. [i. e. Pierre Haultin], 1581, livrets 31-35. [En ligne] [ark:/12148/bpt6k1159043](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:hb-12148-bpt6k1159043) ; [ark:/12148/bpt6k8726160b](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:hb-12148-bpt6k8726160b).

Histoires littéraires

1. François Grudé La Croix du Maine, *Premier volume de la Bibliothèque du sieur de La Croix du Maine, qui est un catalogue general de toutes sortes d'Auteurs qui ont escrit en François depuis cinq cents ans & plus jusques à ce jourd'huy : avec un Discours des vies des plus illustres & renommez entre les trois mille qui sont compris en cet œuvre, ensemble un récit de leurs compositions, tant imprimees qu'autrement, dédié et présenté au roy [...]*, Paris, Abel L'Angelier, 1584, p. 478. [En ligne] [ark:/12148/bpt6k125590p](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:hb-12148-bpt6k125590p).
2. *Les Bibliothèques françoises de La Croix du Maine et de Du Verdier sieur de Vauprivas*, t. I, éd. Rigoley de Juvigny, Paris, Saillant et Nyon//Michel Lambert, 1772-1773, p. 100. [En ligne] [ark:/12148/bpt6k57445260](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:hb-12148-bpt6k57445260).
3. Diane Barbier-Mueller, *Inventaire de la bibliothèque poétique d'auteurs français du xvi^e siècle de Jean Paul Barbier Mueller (1549-1630)*, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et Renaissance », 2017.
4. Perry Gethner, Melinda J. Gough, « The advent of women players and playwrights in early modern France », *Renaissance drama*, vol. 44, n° 2,

- fall 2016, p. 217-232. DOI restreint [10.1086/688689](https://doi.org/10.1086/688689).
5. Gustave Lanson, « Études sur les origines de la tragédie classique en France. Comment s'est opérée la substitution de la tragédie aux mystères et moralités », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 10^e année, n° 2, 1903, p. 177-231. [Accès restreint] <https://www.jstor.org/stable/40519343>.
 6. Paul Marchegay, « Recherches sur les poésies de Mesdemoiselles de Rohan-Soubise », *Annuaire de la Société d'émulation de la Vendée*, Les Roches-Baritaud, La Roche-sur-Yon, 2^e série, vol. 3, 1873, 20^e année, p. 115-148. [En ligne] [ark:/12148/bpt6k208828s/f202](https://www.jstor.org/stable/12148/bpt6k208828s/f202).
 7. Catharine Randall, « Shouting down Abraham : How Sixteenth Century Huguenot Women Found Their Voice », *Renaissance quarterly*, vol. 50, n° 2, summer, 1997, p. 411-442. DOI restreint [10.2307/3039185](https://doi.org/10.2307/3039185) ; <https://www.jstor.org/stable/3039185>.

Éléments de correspondance

1. « Quatre lettres de Henri de Rohan à sa mère Catherine de Parthenay. (1630-1631) », *Bulletin historique et littéraire (Société de l'histoire du protestantisme français)*, vol. 28, n° 6, 1879, p. 255-260. [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/24283135>
2. « Lettre inédite de Catherine de Parthenay. 159. (?) », *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français (1852-1865)*, vol. 13, n°s 10/12, 1864, p. 313-314. [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/24281976>.
3. Agrippa d'Aubigné, *Œuvres*, t. IV : *Correspondance*, éd. Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Classiques Garnier, « Textes de la Renaissance », 2016, p. 546-547.
4. Charlotte Du Plessis-Mornay et Philippe de Mornay, *Mémoires et correspondance : pour servir à l'histoire de la réformation et des guerres civiles et religieuses en France sous les règnes de Charles IX, de Henri III, de Henri IV et de Louis XIII, depuis l'an 1571 jusqu'en 1623 [1824-1825]*, éd. Armand-Désiré de La Fontenelle de Vaudoré et Pierre-René Auguis, Genève, Slatkine, 1969, t. VII [en ligne] [ark:/12148/bpt6k4737g/f3](https://www.jstor.org/stable/12148/bpt6k4737g/f3), t. XI [en ligne] [ark:/12148/bpt6k4741w/f3](https://www.jstor.org/stable/12148/bpt6k4741w/f3) et t. XII [éd. Treutel et Würtz, 1825 en ligne] <https://books.google.fr/books?id=XbJDAAAACAAJ&pg=PP7>.
5. Hugues Imbert, *Lettres de Catherine de Parthenay, dame de Rohan-Soubise, et de ses deux filles Henriette et Anne, à Charlotte-Brabantine*

de Nassau, duchesse de la Trémoille, L. Clouzot, 1874.

Pièces liminaires et poétiques adressées à Catherine de Parthenay

1. « A treshaute trespuissante et tres-vertueuse Dame Catherine de Parthenay, dame de Rohan », dans *Le Paradis de ceux qui aiment Dieu : faict par stances Chrestiennes divisees en quatre Chants par I. B. Q. Seconde Edition reveuë : à laquelle ont esté jointes quelques autres pieces, mentionnees en la page suivante*, Genève, Pierre Aubert, 1610, fol. A2 r^o. Des folios A5 v^o à A6 v^o, on trouve encore trois pièces adressées à Catherine. [En ligne] DOI [10.3931/e-rara-60024](https://doi.org/10.3931/e-rara-60024).
2. Claude Billard de Courgenay, « A Mesdemoiselles de Rohan », [dédi-cace de] *Genevre tragecomédie*, dans *Tragedies de Claude Billard sieur de Courgenay, Bourbonnois. Dediees a tres-grandes et tres-generouse princesse la Reine Regente en France*, Paris, François Huby, 1612, fol. 163. [En ligne] [ark:/12148/bd6t57502355/f430](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:bd6t57502355/f430).
3. Jean de La Taille, « Cartel pour damoiselle Catherine de Parthenay. A tous Chevaliers Errants » et « Sonnet à damoiselle Catherine de Parthenay », dans *La Famine, ou les Gabéonites, tragédie prise de la Bible [...]*, Paris, Frédéric Morel, 1573, fol. 47 v^o et 62 v^o. [En ligne] [ark:/12148/bpt6k57368731/f96.item](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:bpt6k57368731/f96.item) et [ark:/12148/bpt6k57368731/f126](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:bpt6k57368731/f126).
4. Jean Pasquier « A tres haute, trespuissante & vertueuse dame Catherine de Parthenay, dame de Rohan », dans Roland de Lassus, *Mellange d'Orlande de Lassus. Contenant plusieurs chansons, à Quatre parties. Desquelles la lettre profane a este changée en spirituelle*, La Rochelle, Pierre Haultin, 1575, n. p. [la pièce est datée du 20 octobre 1575 à La Rochelle]. [En ligne] [ark:/12148/bd6t51018869p/f6](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:bd6t51018869p/f6).
5. François Viète, « À la très-illustre princesse Mélusinide Catherine de Parthenay, Mère très-pieuse des seigneurs de Rohan. François Viète De Fontenay offre honneur et respect. », dans *Introduction à l'art analytique* [1591], éd. et trad. F. Ritter, Rome, Imprimerie des sciences mathématiques et physiques, 1868, p. 5-8. [En ligne] <https://books.google.fr/books?id=atM8AAAAcAAJ&pg=PA5>.

Autres pièces potentiellement liées à la représentation

1. Adrien d'Amboise, *Holoferne*, éd. Gabriela Cultrera, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III [1580]*. Deuxième série, vol. 2 : 1579-1582, Florence, Leo S. Olschki / Paris, Puf, 2000, « Théâtre français de la Renaissance », p. 191-267.
2. Guillaume [de Saluste] Du Bartas, *La Judit* [1574], éd. Steeve Taïlamé, Paris, Classiques Garnier, « Textes de la Renaissance », 2020.
3. Anne de Rohan-Soubise, *Poésies [...] et lettres d'Éléonore de Rohan-Montbazon, abesse de Caen et de Malnoue à divers membres de la société précieuse [...]*, éd. Georges Pellisson, Paris, Auguste Aubry, 1862. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k719124>.
4. Anne de Rohan, *Un poème inédit. La patience, par Anne de Rohan, publiée d'après le manuscrit de la Bibliothèque royale de La Haye*, éd. Paul Marchegay, préface de Jules Bonnet, Paris, Bibliothèque du protestantisme français, 1886. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1267284v>.
5. Anne de Rohan, *Plaintes de Tres-Illustre Princesse mademoiselle Anne de Rohan, sur le trespas de Madame de Rohan sa Mere (Prière, Plaintes (en vers), Ode)*, Genève, Pierre Aubert, 1636. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k999594>.

NOTES

- 1 Pour un point biographique sur ces deux femmes, voir Nicole Vray, *Catherine de Parthenay. Duchesse de Rohan. Protestante insoumise. 1554-1631*, Paris, Ampelos, 2013, et Marie-Hélène Grintchenko, *Catherine de Bourbon (1559-1604) : influence politique, religieuse et culturelle d'une princesse calviniste*, Paris, Champion, « Vie des Huguenots », 2009.
- 2 Raymond Lebègue, *Études sur le théâtre français*, t. I : Moyen-Âge, Renaissance, Baroque, Paris, A.-G. Nizet, 1977, p. 196.
- 3 *Ibid.*, p. 199.
- 4 Voir encore du même auteur : Raymond Lebègue, *La tragédie religieuse en France : les débuts (1514-1573)*, Paris, Les Belles Lettres, 1929, p. 292, et *La*

tragédie française de la Renaissance, Bruxelles, Office de publicité, 1944, p. 31, n. 1.

5 Darwin Smith, Gabriella Parussa, Olivier Halévy (dir.), *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, L'avant-scène théâtre, « Anthologie de l'avant-scène théâtre », 2014, p. 63.

6 Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn, « Introduction » au *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, éd. A. Évain, P. Gethner et H. Goldwyn, t. I : *xvi^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du *xvii^e siècle* », 2014, p. 21.

7 Jean Balsamo, « Tragédie sainte, tragédie héroïque à sujet sacré : un genre pour les dames ? », dans Michele Mastroianni (dir.), *La tragédie sainte en France (1550-1610) : problématiques d'un genre*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2018, p. 106.

8 N. Vray, *Catherine de Parthenay*, op. cit., chap. « Épouse et mère », p. 46-47.

9 François Viète, « À la très illustre princesse Mélusinide Catherine de Parthenay... », dans *Introduction à l'art analytique* [1591], éd. et trad. F. Ritter, Rome, Imprimerie des sciences mathématiques et physiques, 1868, p. 5-8. Voir la réf. n° 36 de l'annexe. Dorénavant, tout renvoi à l'annexe sera indiqué par A suivi du numéro de la référence dans l'annexe.

10 Louis-Étienne Arcère, *Histoire de la ville de La Rochelle et du pays d'Aulnis*, La Rochelle, René-Jacob Desbordes / Paris, Durand, vol. 1, 1756, A10, p. 568.

11 Jean-Baptiste-Ernest Jourdan, *Éphémérides historiques de La Rochelle*, La Rochelle, A. Siret, 1861, A16, p. 36-37.

12 Constant Merland, « Catherine de Parthenay », *Annales de la Société académique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure*, vol. 7, 5^e série, 1877, A17, p. 354-428, ici p. 359. Voir également Eugène et Émile Haag, *La France protestante* [...], Paris/Genève, Joël Cherbuliez, 1856, t. VI : Huber-Lesage, 1856, A15, p. 342-346.

13 Antoine-Eugène Genoude, *Voyage dans la Vendée et dans le midi de la France* [...], Paris, Henri Nicolle, 1821, A14, p. 62.

14 Nous remercions avant tout M^{me} Françoise de Chabot d'Arcy, actuelle propriétaire du Parc Soubise, qui s'est particulièrement investie dans cette enquête. Nous remercions également : M. de Rohan ; M. Didier Poton, président de l'association des Amis du musée Rochelais d'histoire

protestante ; M. Pascal Even de l'académie des belles-lettres, sciences et arts de La Rochelle ; M. Pascal Rambeaud, historien et éditeur de La Popelinière : toutes ces personnes ont pris le temps de répondre à nos questions voire d'effectuer de nouvelles recherches. Nous remercions encore les archives départementales de Vendée, les archives municipales de La Rochelle, les archives départementales de Charente-Maritime. Outre ces prises de contacts, nous avons parcouru les archives manuscrites de la BNF et interrogé le site de la bibliothèque de la Société de l'histoire du protestantisme, sans succès.

15 Pierre de L'Estoile, *Registre-journal du règne de Henri III*, t. I : 1574-1575, éd. Madeleine Lazard et Gilbert Schrenck, Genève, Droz, 1992, A12. Sur La Rochelle : p. 96-97, p. 153, 195-196 et p. 211-213. Pour les citations, *ibid.*, p. 17, 1 et *Journal du règne de Henri IV*, t. III : 1595-1598, éd. critique sous la dir. de Gilbert Schrenck, éd. Marie Houllemaire, Genève, Droz, 2016, A13, p. 19-20.

16 Pierre de L'Estoile, *Apologie pour le Roy Henry quatre [...]*, dans *Recueil de diverses pieces servant à l'histoire de Henry III*, Cologne [i. e. Amsterdam ?], Pierre du Marteau, 1666, A11, p. 275-290.

17 Agrippa d'Aubigné, « Lettres d'affaires personnelles », lettre xcii, « À Madame de Rohan », dans *Œuvres*, t. IV : *Correspondance*, éd. Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Classiques Garnier, 2016, A29, p. 546-547. Comme le note l'éditrice, D'Aubigné reprend cette formule dans la lettre cxxiv mais l'attribue cette fois à un poème héroïque dont il serait l'auteur.

18 Je remercie vivement mon collègue et ami Michel Jourde de m'avoir indiqué cette référence.

19 François Grudé La Croix du Maine, *Premier volume de la bibliothèque [...]*, Paris, Abel L'Angelier, 1584, A20, p. 478.

20 *Les Bibliothèques françoises de La Croix du Maine et de Du Verdier*, t. I, éd. Rigoley de Juvigny, Paris, Saillant et Nyon/Michel Lambert, 1772-1773, A21, p. 100.

21 *Discours et recueil du siege de La Rochelle*, Lyon, Jean Saufrin, 1573, A5, p. 8.

22 Lancelot Voisin de La Popelinière, *L'Histoire de France, Enrichie des plus notables occurances survenues ez Provinces de l'Europe [...]*, t. II, La Rochelle, Pierre Haultin, 1581, A19, liv. 31, fol. 112 r^o.

- 23 Amos Barbot écrit par exemple : « un des sexes ne surpassoit point l'autre en courage et volonté, les femmes qui prenoient les armes des hommes las ou blessés en soustenant les derniers combats », *Histoire de La Rochelle*, éd. Denys d'Aussy, Paris, A. Picard / Saintes, Z. Mortreuil, t. III, A9, p. 140 ; voir également Filippo Cavriana, *Histoire du siège de La Rochelle en 1573*, La Rochelle, A. Siret, 1856, A7, p. 93, p. 105-107, p. 115 ou p. 131 ; voir encore L. de La Popelinière, *L'Histoire de France*, op. cit., A19, liv. 32, fol. 125 v^o et liv. 33, fol. 134 v^o.
- 24 Brantôme, « Cinquième Discours. Sur ce que les belles et honnestes dames aiment les vaillans hommes et les braves hommes aiment les dames courageuses », dans *Les Dames galantes*, éd. Maurice Rat, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 262-263.
- 25 Simon Goulart : « ils faisoient travailler les femmes, de quelque qualité qu'elles fussent », *Mémoires de l'Estat de France sous Charles IX [...]*, t. II, Meidelboud, H. Wolf, 1578, A2, fol. 284 v^o.
- 26 Voir *infra*, notes 29 et 30.
- 27 Cette hypothèse renvoie également à la fiabilité du bibliographe, maintes fois interrogée. Voir sur ce point Bruna Conconi, « Les fantômes de la Bibliothèque : livres “non imprimés” ou “non encore imprimés” dans les répertoires de La Croix du Maine et de Du Verdier », dans Frank Lestringant et Olivier Millet (dir.), *Le manuscrit littéraire à la Renaissance*, Paris, SUP, « Cahiers V. L. Saulnier », 2021, p. 285-305.
- 28 Sur ce point, voir notamment Aurore Évain, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2001 et « Les reines et princesses de France, mécènes, patronnes et protectrices du théâtre au xvi^e siècle », dans K. Wilson-Chevalier (dir.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2007, p. 59-99 ; Nina Hugot, « D'une voix et plaintive et hardie ». *La tragédie française et le féminin entre 1537 et 1583*, Genève, Droz, 2021, p. 31-46.
- 29 L'exemple le plus célèbre est la représentation de *Sophonisbe* de Mellin de Saint-Gelais à Blois, sur laquelle on pourra consulter Luigia Zilli, « Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia *Sophonisba* », *Studi di letteratura francese*, vol. 17, 1^{er} janvier 1991 ; Raymond Lebègue, « La représentation d'une tragédie à la cour des Valois », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 90/1, 1946, p. 138-144, DOI [10.3406/crai.1946.77955](https://doi.org/10.3406/crai.1946.77955) et id., « Les

représentations dramatiques à la cour des Valois », dans Jean Jacquot (dir.), *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, Éd. du CNRS, 1956, p. 85-91.

30 Eusèbe Philadelphie, *Le Reveille-matin des François, et de leurs voisins [...]*, *Dialogue I*, Édimbourg, Jaques James, 1574, A3, p. 88-89.

31 S. Goulart, *Mémoires de l'Estat de France sous Charles IX*, op. cit., A2, t. II, fol. 169 r^o.

32 Guillaume de Saluste Du Bartas, *La Judit*, éd. Steeve Taïlamé, Paris, Classiques Garnier, 2020, A38.

33 Adrien d'Amboise, *Holoferne*, éd. Gabriela Cultrera, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III [1580]*. Deuxième série, vol. 2 : 1579-1582, Florence, Leo S. Olschki / Paris, PUF, 2000, A37, p. 191-267.

34 Voir sur les filles de Catherine de Parthenay : Paul Marchegay, « *Recherches sur les poésies de Mesdemoiselles de Rohan-Soubise* », *Annuaire de la Société d'émulation de la Vendée*, 2^e série, vol. 3, 1873, A25, p. 115-148.

35 Pour une analyse de ce texte, voir M.-H. Grintchenko, *Catherine de Bourbon*, op. cit., p. 864-874.

36 La première attribution des ballets à Catherine de Parthenay est due à Raymond Ritter dans son édition (*Ballets allégoriques en vers*, 1592-1593, Paris, Édouard Champion, 1927). Il se fonde notamment sur le titre du troisième ballet « Au ballet de M^{me} de Rohan » ainsi que sur le masquage de ce titre, recouvert par un feuillet avec la mention « Autre ballet ». Peu après, Marcel Paquot reprend le dossier et conteste l'analyse de Ritter : il montre que cet effacement du titre est propre à un seul exemplaire ; par ailleurs, le nom présent dans le titre indique en général moins l'auctorialité que la personne devant qui on représente le ballet. Pourtant, en analysant le contenu politique de ces ballets, il parvient aux mêmes conclusions que Ritter. Voir Marcel Paquot, « *Madame de Rohan, auteur de comédies-ballets ?* [Analyse de trois textes du xvi^e siècle] », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 8, fasc. 3, 1929, p. 801-829, DOI [10.3406/rbph.1929.6629](https://doi.org/10.3406/rbph.1929.6629) ; du même auteur, « *Comédies-Ballets représentées en l'honneur de Madame, sœur du roi Henri IV* », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 10, fasc. 4, 1931, p. 965-995, DOI [10.3406/rbph.1931.6816](https://doi.org/10.3406/rbph.1931.6816), où il propose une transcription du texte.

37 Sur ces textes, voir Cindy Pédelaborde, *Itinéraires musicaux à la cour de France sous les premiers Bourbons. Musique, musicologie et arts de la scène*, thèse soutenue à l'université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2012, NNT :

[2012BOR30058](#), [en ligne sur HAL] [tel-01552182](#). Voir notamment p. 121-122 et le chap. iv-2 : « Les ballets de Catherine de Parthenay, messagers des astres », p. 538-562. On consultera encore avec profit M.-H. Grintchenko, *Catherine de Bourbon*, op. cit., notamment p. 507-509 et surtout 815-853.

38 « La politique va s'affirmer de plus en plus comme l'argument principal de plusieurs ballets », C. Pédelaborde, *Itinéraires musicaux à la cour de France*, op. cit., p. 539.

39 *Ibid.*, p. 541.

40 Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Seuil, 1978, voir « Trois leçons dansées de politique » du chap. 4, p. 89-93, DOI restreint [10.3917/lb.bourc.1978.01](#).

41 M. Paquot, « *Madame de Rohan, auteur de comédies-ballets ?* », art. cité, n. 1, p. 828.

42 Margaret M. McGowan, *L'art du ballet de cour en France : 1581-1643* [1963], Paris, Éd. du CNRS, « Le chœur des muses », 1978, chap. 3 : « Le ballet de cour en France de 1581 à 1610 », p. 54-61. Voir également Henri Prunières, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully* [1914], Paris, Éd. d'Aujourd'hui, « Les Introuvables », 1982, p. 95-96 : dans cet ouvrage, publié avant l'édition de Ritter, les trois ballets sont présentés sans nom d'auteur. C'est aussi le cas de l'anthologie de Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, t. I, Genève, J. Gay et fils, 1868-1870, où les trois ballets, p. 89-134, restent anonymes. Dès lors, dans certains travaux récents sur le ballet de cour fondé sur l'anthologie de Lacroix, les ballets restent sans attribution. Voir par exemple Marianne Closson, « Scénographies nocturnes du baroque. L'exemple du ballet français (1581-1653) », dans Dominique Bertrand (dir.), *Penser la nuit (xv^e-xvii^e siècles)*, actes du colloque international du CERHAC à Clermont-Ferrand (22-24 juin 2000), Paris, Champion, 2003, p. 425-448.

43 William Marx, « À la recherche des œuvres perdues (1) : *Pourquoi y a-t-il des œuvres plutôt que rien ?* », cours dispensé au collège de France le 4 janvier 2022. Disponible en ligne sur la chaîne Youtube du Collège de France, [en ligne, consulté le 06/06/2024] <https://www.youtube.com/watch?v=CZHGG2cKwW4>.

ABSTRACTS

Français

Cet article fait le point sur l'état des connaissances concernant la tragédie *Holoferne* qui aurait été écrite par Catherine de Parthenay et représentée à La Rochelle en 1573-1574, en observant les témoignages écrits qui l'évoquent, ainsi que d'autres éléments plus circonstanciels (les portraits littéraires de Catherine de Parthenay, les autres textes qui restent d'elle), pour réfléchir à ce qu'aurait pu être cette tragédie de femme du XVI^e siècle, la seule (?) dont l'histoire littéraire ait gardé trace.

English

This paper focuses on the tragedy *Holoferne* which was supposedly written and staged by Catherine de Parthenay in La Rochelle in 1573-1574, by observing the written testimonies which evoke it, as well as other more circumstantial elements (the literary portraits of Catherine de Parthenay, the other texts that remain of her), to reflect on what this 16th century women's tragedy could have been, the only one (?) which literary history has kept a trace of.

INDEX

Mots-clés

guerres de religion, La Rochelle, protestant, tragédie, XVI^e siècle

Keywords

wars of religion, La Rochelle, protestant, tragedy, 16th century

AUTHOR

Nina Hugot

Université de Lorraine – Écritures UR 3943

IDREF : <https://www.idref.fr/232937850>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/nina-hugot>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000480223852>

Une poésie guerrière ? Saint-Balmon et ses *Jumeaux martyrs* (1650) au prisme de l'historiographie féministe

Juliette Cherbuliez

DOI : 10.35562/pfl.810

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

Personnage singulier, archives singulières : la redécouverte sporadique d'une célébrité

La naissance d'une légende vivante : la biographie de Saint-Balmon

Invisibilisation misogynne ou volonté de discrétion ?

Les Jumeaux martyrs : tragédie sans archives

TEXT

1 Dans l'histoire du théâtre français, *Les Jumeaux martyrs*, tragédie chrétienne d'Alberte-Barbe d'Ernecourt, dame de Saint-Balmon¹ (1607-1660), publiée en 1650 à Paris par Augustin Courbé, occupe une place à part. Cette particularité tient autant au fait qu'il s'agit de l'unique pièce de son œuvre aujourd'hui conservée, qu'à la vie remarquable de son autrice. Qualifiée de « femme forte » ou d'« Amazone », Saint-Balmon prit les armes pendant le conflit qui agita la Lorraine dans les années 1640, s'attirant une réputation qui franchit les frontières de sa province et gagna jusqu'à la cour de Louis XIII². Sa bravoure, conjuguée à une piété constante, lui valut une renommée de son vivant, consolidée par l'élaboration d'un projet biographique amorcé l'année même de sa mort³.

2 Si la trajectoire de Saint-Balmon est exceptionnelle, son œuvre dramatique s'inscrit dans la veine de la tragédie néo-stoïcienne alors en vogue à la veille de la Fronde. La pièce relate le dernier jour des frères Marc et Marcellin, emprisonnés et mis à mort lors de la Grande Persécution sous Dioclétien. L'intrigue met en scène l'angoisse de

leurs proches – épouses, amis, parents – confrontés à leur exécution imminente. Entre crainte, lamentations et tentatives désespérées pour sauver les deux frères, le drame atteint son paroxysme dans un dénouement poignant, marqué par la conversion des protagonistes et leur martyre.

- 3 Fidèle aux codes du genre, la tragédie a cependant acquis une reconnaissance particulière dans l'histoire du théâtre, largement due au destin remarquable de son autrice. C'est cette articulation entre œuvre et biographie qui a permis à l'historiographie de faire de Saint-Balmon une figure à la fois insolite et emblématique – une « poétesse guerrière », selon la formule aujourd'hui consacrée⁴. Cette désignation, ainsi que la place qui lui est accordée dans l'histoire théâtrale, résultent d'un travail d'historiographie féministe engagé depuis les années 1980, qui s'attache à faire émerger, par recoupements biographiques et lectures critiques, des figures longtemps marginalisées dans un récit patriarcal de la littérature. La question de l'auctorialité y tient une place centrale, offrant un double point d'ancrage aux chercheurs et chercheuses : l'identification des traces laissées par les femmes dans les archives, et la reconnaissance de leur agentivité à travers l'acte de création littéraire.
- 4 C'est précisément à l'examen de la construction historiographique de l'auctorialité féminine de Saint-Balmon que nous nous consacrerons ici. Il s'agira d'interroger ce qu'elle a permis de révéler, mais aussi ce qu'elle a pu occulter ou sacrifier. Nous faisons l'hypothèse que l'institutionnalisation de la « fonction autrice » – pour reprendre le concept de Foucault – soulève autant de défis que d'opportunités, notamment dans le cadre d'un projet collectif visant à retracer l'histoire de la dramaturgie féminine. Dès lors, il devient nécessaire d'envisager de nouvelles méthodologies pour renouveler cette exploration critique.

Personnage singulier, archives singulières : la redécouverte sporadique d'une célébrité

- 5 Saint-Balmon est connue aujourd'hui grâce à l'élan de la « récupération des voix féminines »⁵ qui a marqué les dernières décennies du xx^e siècle. Les années 1991-1992 ont vu paraître deux ouvrages décisifs ayant contribué à son inscription dans un canon féministe en construction : *La dernière des Amazones*, de Micheline Cuénin, et *Tender geographies*, de Joan DeJean⁶. C'est à cette dernière que l'on doit le surnom de « poétesse guerrière » désormais attaché à l'autrice. L'épithète condense en une formule deux figures traditionnellement perçues non seulement comme distinctes, mais comme profondément masculines. Elle opère ainsi une forme de brouillage symbolique qui permet de constituer une nouvelle catégorie d'actrice sociale féminine, définie par sa force, sa créativité et son indépendance. En ce sens, la « poétesse guerrière » incarne un féminisme de la « vague zéro »⁷, tout en répondant également aux aspirations de la troisième vague.
- 6 Pour les historiennes de la littérature des années 1990, l'exemple de Saint-Balmon semblait d'autant plus pertinent que sa « récupération » reposait sur un paradoxe documentaire : sa vie est relativement bien connue, tandis que son œuvre théâtrale – en l'occurrence *Les Jumeaux martyrs* – demeure singulièrement peu commentée. Cette dissymétrie a nourri une tendance interprétative durable : lire la pièce exclusivement à la lumière de la biographie de son autrice, comme un simple prolongement littéraire d'une vie exemplaire.
- 7 Nous examinerons comment cette opération de relecture, fondée sur un faisceau d'anecdotes emblématiques, a façonné une figure d'« Amazone » idéalement pieuse, dont la vie défie les représentations traditionnelles de la femme au xvii^e siècle. Ce portrait, aussi fascinant soit-il, a fini par figer la perception de l'autrice et de son œuvre. Il a conduit à une sorte de fossilisation du récit biographique, qui a restreint d'autant le champ interprétatif possible pour *Les Jumeaux martyrs*.

La naissance d'une légende vivante : la biographie de Saint-Balmon

- 8 *L'Amazone chrétienne ou les Aventures de madame de Saint Balmon* (1678) pourrait constituer l'un des rares exemples, au XVII^e siècle, d'une biographie consacrée à une femme contemporaine qui n'est ni reine ni régente⁸. Son auteur, le père Jean-Marie de Vernon, entreprend son travail dès la mort de Saint-Balmon en 1660, s'appuyant sur des témoignages de première main, des sources écrites de son vivant et des sources manuscrites en partie rédigées par la protagoniste elle-même. Il propose un texte riche en anecdotes car son objectif semble avoir été de préparer la voie à la canonisation de cette « servante de dieu⁹ ». Cette intention organise la composition du texte, qui ne suit pas un déroulement strictement chronologique, mais se divise en deux grandes parties : la première met en avant sa piété et ses pratiques dévotes ; la seconde retrace son engagement dans pas moins de vingt-quatre combats armés, ainsi que d'autres actions marquées par le courage et la vertu. Les derniers chapitres sont également émaillés de témoignages et d'allusions à ses actes de miséricorde, de charité et de fidélité au service du roi.
- 9 Porté par le dessein apologétique de son auteur, le récit est d'une grande précision. On apprend notamment que cette « Amazone chrétienne » a pris les armes dès le mois de mai 1636, lors du conflit en Lorraine, et qu'elle a exercé un commandement militaire pendant plus de six ans sur ses terres de Neuville, jouant un rôle déterminant dans la protection des habitants et la sauvegarde des lieux sacrés de la région. Le remarquable travail d'archives mené par Micheline Cuénin permet de mieux comprendre les conditions exceptionnelles qui ont rendu possible un tel engagement : la qualité de son éducation, son esprit d'indépendance, ainsi que les liens décisifs qu'elle entretient avec sa tante, son père, son mari, ses conseillers, son confesseur et ses voisins¹⁰.
- 10 Bien que l'ouvrage du père Vernon vise à construire le portrait d'une personne « vénérable », il ne relève en rien d'un véritable travail de « récupération », dans la mesure où rien n'avait été oublié ni perdu.

Dès le vivant de Saint-Balmon, la quasi-totalité des éléments qui fonderont sa renommée postérieure circulaient déjà – et ce, dès 1643 au moins. En témoigne une dépêche envoyée de Bar-le-Duc le 29 novembre de cette année, publiée dans la *Gazette de Renaudot* :

L'antiquité ne se peut pas vanter toute seule d'avoir eu des Amazones, et la France n'a que faire de les aller chercher hors de chez soi. La dame de Saint Balmon lui en a déjà fourni plusieurs fois d'exemples : Mêmes ces jours passés, cette Dame s'étant retirée dans l'une de ses terres nommée Neuville, frontière de la Lorraine, pour la conserver des courses des ennemis : elle apprit que vingt-cinq Croates avaient fait prisonnier un habitant de cette ville, qui leur avait déjà promis trois cents pistoles pour sa rançon, et duquel ils en espéraient davantage. Sur cet avis elle monte aussitôt à cheval en habit d'homme, et à la tête de douze ou quinze de ses domestiques, poursuit ces Croates [...]. Elle ajoute à cette valeur une si grande charité que tous les soldats français qui passent sur ses terres y reçoivent le secours et l'assistance dont ils ont besoin. Ce qui est d'autant plus à estimer que l'affection de la France lui a fait quitter le parti de son mari, qui est avec les ennemis¹¹.

Cette dépêche renferme presque tous les traits constitutifs du portrait de Saint-Balmon. Elle l'inscrit d'emblée dans la lignée mythologique des Amazones, tout en exaltant son caractère et sa fidélité à la France. Ce double ancrage fait d'elle une incarnation exemplaire de la force tempérée : en défendant ses terres, elle se montre guerrière sans pour autant être belliqueuse. Son autorité morale transparaît à la fois dans l'obéissance de ses domestiques et dans sa charité comme dans sa piété. Deux caractéristiques marquantes, appelées à devenir emblématiques dans les récits ultérieurs – le port d'habits masculins et son indépendance à l'égard de son mari – y sont également présentes, sans susciter pour autant de commentaire misogyne. Ces éléments seront repris par l'abbé Arnaud dans ses mémoires, où il esquisse le portrait sacralisé d'une légende vivante qu'il affirme avoir rencontrée en 1638 :

Ce fut cette année, si je ne me trompe, que j'eus l'honneur de connaître cette amazone de nos jours, madame la Comtesse de Saint-Balmon, dont la vie a été un vrai prodige de valeur et de vertu, ayant rassemblé en sa personne toute la fierté d'un soldat déterminé

et toute la modestie d'une femme véritablement chrétienne... [C]ette vie si éloignée de celle d'une femme, et qui dans d'autres qui s'en sont mêlées, a presque toujours été accompagnée de libertinage, n'avait rien d'approchant celle-ci¹².

Une exemplarité aussi éclatante – celle d'un « vrai prodige de valeur et de vertu » – a sans doute contribué à susciter un engouement iconographique, donnant lieu à la circulation de plusieurs gravures, dont celle parue dans le *Mercur françois* de 1645 (fig. 1).

Fig. 1. Portrait de « Alberte Barbe Dernecourt, Dame de Saint Balmont, de Neuville, de Gibaumey de Vaux le Grand et le Petit, etc., Agée de 36 ans. 1645 », en buste de 3/4 dirigé à droite dans une bordure ovale [estampe]



Légende : « Dédie à Madame de Haraucour, sa fille unique, par son trèshumble serviteur B. Moncornet avec privilegio du Roy ».

Source/crédit : Gallica.bnf.fr/BnF, département Estampes et photographie, cote RESERVE FOL-QB-201 (38)

- 11 Ce portrait comprend plusieurs détails soulignant la vertu militaire de Saint-Balmon : son costume de cavalière, avec notamment les plumes ornant son chapeau ; la vignette en arrière-plan la représentant à la tête d'une troupe nombreuse (et invraisemblable) ; ou encore les armoiries, signes de sa fidélité à ses terres et à Notre-Dame de Benoistevaux, un lieu de culte important dans sa biographie¹³. Si le tirage et la diffusion de ces gravures restent difficiles à évaluer avec certitude, leur rareté actuelle laisse supposer une postérité limitée. Comme l'a souligné Meg Wise, bien que Saint-Balmon figure dans la première édition de la *Galerie des femmes fortes* de Pierre Le Moyne (1647), elle disparaît des éditions suivantes¹⁴. De même, la biographie du père Vernon semble avoir connu une faible diffusion : très peu d'exemplaires sont conservés et aucun de ses contemporains n'y fait allusion. Si son travail n'a pas entièrement sombré dans l'oubli, c'est en partie grâce aux citations qu'en ont faites, au XVIII^e siècle, le père Des Billons, puis au XIX^e siècle, la notice consacrée à Saint-Balmon parue dans *L'Austrasie : revue du Nord-Est de la France* (1838)¹⁵. Enfin, en 1873, René Muffat republie intégralement le texte de 1678. Ces relais tardifs, en reprenant le portrait d'une « pieuse belliqueuse », réaffirment sa portée symbolique en tant qu'incarnation d'une France catholique. Ainsi, Muffat, dans un contexte marqué par l'anticléricalisme, s'emploie à réfuter vigoureusement les critiques antérieurs. À ses yeux, ceux-ci trahissent une volonté d'ignorer, voire d'effacer, les éléments biographiques de Saint-Balmon porteurs d'un nationalisme précoce et d'une profonde sensibilité catholique¹⁶.
- 12 Cet aperçu de la réception biographique de Saint-Balmon révèle une notoriété instable, voire fragile. De son vivant, elle bénéficie d'une certaine renommée, qui s'éclipse toutefois rapidement. La tentative de mémorialisation entreprise par son biographe après sa mort ne parvient ni à susciter l'intérêt de l'Église ni à rencontrer un lectorat averti. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, quelques rééditions de sa biographie témoignent d'un regain ponctuel d'attention, avant que sa figure ne retombe à nouveau dans l'oubli. Sa célébrité apparaît ainsi comme cyclique et éphémère.

Invisibilisation misogyne ou volonté de discrétion ?

- 13 Si la merveille que représenta Saint-Balmon de son vivant semble s'être estompée dans la mémoire posthume, certaines lectures féministes pourraient y voir les signes d'un effacement délibéré. Il est vrai que la figure de la « femme forte » du ^{xvii}^e siècle disparaît progressivement de l'horizon culturel dans la seconde moitié du siècle, victime d'un ordre monarchique de plus en plus phallocrate¹⁷. Pourtant, le cas de Saint-Balmon s'avère plus complexe : sa biographie n'a jamais été mobilisée pour exalter une virilisation de son héroïsme ni pour illustrer une vertu proto-féministe, mais avant tout pour souligner son exemplarité spirituelle et, dans une certaine mesure, pour en faire une figure d'identification à visée nationaliste.
- 14 Il est donc surprenant que l'œuvre poétique et dramatique de Saint-Balmon soit restée presque totalement absente des entreprises biographiques et des récits à portée catholique ou nationale des siècles suivants. Ce silence équivaut à une mise à l'écart significative, d'autant que ses pièces étaient connues de son vivant. En témoignent les *Mémoires* de Michel de Marolles, qui mentionne « Madame de S. Balmon de Lorraine » dans son inventaire des poètes dont les œuvres ont été imprimées, jouées ou lues à Paris. Bien qu'il ne précise pas les titres ni les sujets, il lui attribue deux pièces¹⁸. Vernon, pour sa part, ne les évoque que brièvement :

Les Tragédies en Vers qu'elle a composées sur la Mort de Jésus-Christ, sur le martyre des saints Marc et Marcellin, et sur celui de sainte Godelaine, sont des pièces fort estimées¹⁹.

- 15 Une autre hypothèse semble, à première vue, tout à fait plausible : celle d'une discrétion féminine à l'égard de la publication, et plus encore du théâtre, Saint-Balmon ayant pu souhaiter se tenir à l'écart de sa propre production littéraire, par retenue ou par souci de conformité aux normes de genre de son temps. Une telle réserve va à l'encontre de l'acte même de publication des *Jumeaux martyrs*. Dès lors, de quelle forme d'agentivité ces gestes de création et de diffusion témoignent-ils ? Comment la critique peut-elle prendre en

compte ces initiatives littéraires au sein d'une trajectoire dominée, d'un côté, par le succès martial, et de l'autre, par une profonde piété associée à une certaine retenue ? Comment, enfin, interpréter *Les Jumeaux martyrs* à la lumière de ce parcours singulier ?

Les Jumeaux martyrs : tragédie sans archives

16 La tragédie des *Jumeaux martyrs* est une pièce aussi singulière que son autrice, mais pour des raisons historiographiques inverses. D'une part, il s'agit de la seule production dramatique de Saint-Balmon qui nous soit parvenue, parmi les trois tragédies mentionnées par Vernon²⁰. D'autre part, aucun élément ne permet d'attester une quelconque mise en scène de la pièce, que ce soit avant ou après sa publication, ni même d'en documenter la réception imprimée. Face à cette zone d'ombre, la critique avance plusieurs hypothèses sur ses éventuelles conditions de représentation, souvent énoncées comme des certitudes. René Muffat mentionne ainsi un détail intrigant : « Cette pièce fut jouée, je le sais, dans un couvent, en 1650²¹ », mais sans fournir de preuve. De leur côté, Abbott et Fournier suggèrent que des pièces comme *Les Jumeaux martyrs* auraient pu être jouées « par des personnes instruites et nobles de son entourage, peut-être à l'occasion de fêtes religieuses²² ». Cette hypothèse, bien que jugée plausible par Edwige Keller-Rahbé, n'est pas non plus confirmée²³.

17 En tout cas, la chronologie reste incertaine. On sait que Saint-Balmon a pris les armes en 1636 et les a rendues vers 1649, non sans périodes d'interruption. On sait en outre que des représentations théâtrales ont eu lieu à son domicile, notamment autour de 1629²⁴. Mais s'agissait-il de ses propres pièces ? Il est possible qu'elle les ait écrites avant son engagement militaire, ou encore pendant ses campagnes, bien que cette seconde hypothèse soit moins plausible. Ce qui paraît en revanche hautement improbable, c'est qu'elle les ait écrites après les événements²⁵ : en 1644, elle perd son mari et son fils, et en 1645, elle prononce un vœu de chasteté devant son directeur de conscience, avant de se retirer de la vie publique.

18 Il reste que la tragédie des *Jumeaux martyrs* marque le seuil d'une nouvelle phase de création théâtrale au féminin, faisant le lien entre

les dramaturges héritières de la Renaissance, telles Catherine Des Roches, et l'émergence, dans les années 1650, d'une nouvelle génération d'autrices dramatiques²⁶. Avec *Les Chastes martyrs* de Marthe Cosnard²⁷, cette pièce marque en effet un premier moment de visibilité pour les femmes dramaturges au XVII^e siècle. Toutefois, cette visibilité se construit aussi sur un manque : les deux tragédies ne prennent valeur de jalon historique qu'en raison de la rareté des œuvres dramatiques féminines connues à cette période. Il est donc frappant de constater que, tandis que la renommée de Saint-Balmon s'appuie sur une tradition continue de récits relatant sa vie exceptionnelle, la notoriété de sa tragédie tient en partie à la nature lacunaire des archives.

- 19 Par la force d'un positivisme épistémologique, cette confluence entre une vie bien documentée et une pièce méconnue a conduit certains chercheurs à évaluer *Les Jumeaux martyrs* à travers le prisme des qualités extraordinaires de la vie de Saint-Balmon. Pourquoi une guerrière serait-elle devenue poétesse ? Ou, inversement, ne faudrait-il pas plutôt s'interroger sur la possibilité qu'une poétesse ait pu se transformer en guerrière ? Quel lien peut-on réellement établir entre deux activités aussi disparates que la création dramatique et la prise des armes ? Faute d'informations sur la composition, la réception ou la mise en scène de la pièce, le texte imprimé des *Jumeaux martyrs* reste la seule source disponible. C'est sans doute pourquoi la critique tend à interpréter cette tragédie comme une mise en scène de l'éthos de Saint-Balmon, un miroir de ses valeurs personnelles et de sa vie exceptionnelle.
- 20 Le choix du sujet est révélateur, car il s'inspire de la légende de saint Sébastien, l'un des patrons de la ville de Nancy et protecteur des compagnies d'archers²⁸. Le moment clé de la pièce est l'arrivée soudaine, à la manière d'un *deus ex machina*, de l'illustre capitaine Sébastien, venu réconforter les frères dans leur foi vacillante. Ce personnage prononce un long discours profondément philosophique, affirmant l'existence de Dieu – un type de raisonnement que « M^{me} de Saint-Balmon dut souvent pratiquer à Neuville²⁹ ». Ce discours ne se limite pas à raffermir la foi des frères : il provoque aussi la conversion de toute leur famille, qui finira par subir le martyre à la fin de la pièce.

- 21 Dans cette lutte mêlant foi et géopolitique, on perçoit une analogie entre le conflit en Lorraine et celui de la Rome antique, comme l'ont souligné Abbott et Fournier. La famille des jumeaux y « occupe une place en quelque sorte analogue à celle de la famille étendue, communautaire et peu hiérarchisée³⁰ » formée par Saint-Balmon à Neuville. Selon cette hypothèse, les habitants y auraient fait preuve d'un courage stoïque similaire face à la guerre, à la famine et à la misère généralisée provoquées par le conflit armé.
- 22 Bien que la critique s'efforce de relever une concordance de valeurs entre la pièce et la vie de Saint-Balmon, il faut également souligner les divergences. Dans cette histoire de constance néo-stoïcienne et de bravoure guerrière, les personnages féminins sont très peu agissants. Dès la première scène, les épouses Silénie et Camille s'abandonnent à une forme d'inaction, rongées par un deuil anticipé, leur sort étant dès l'abord scellé à celui de leur mari. Quant à leur belle-mère, Marcie, elle ne pose qu'un seul acte décisif : rendre visite à un vieux juge, ami de la famille, pour le supplier de soutenir ses fils. Cette démarche souligne toutefois son impuissance à intervenir plus directement : « Je confesse mon faible et mon peu de vigueur, / Qui sans cesse me fait plaindre de leur rigueur » (II, 3, p. 617-618). Katherine Ibbett a même théorisé cette passivité, y discernant un rôle paradoxalement valorisé pour les femmes, en tant qu'incarnations d'une nouvelle politique de la patience³¹. Cette représentation contraste toutefois avec l'image que l'on retient de Saint-Balmon elle-même, figure d'action par excellence. *Les Jumeaux martyrs* serait-elle une pièce qui, tout en affirmant la singularité de son autrice, reconduirait un modèle féminin conventionnel, voire opposé à celui qu'elle incarne dans sa vie ?
- 23 Le seul personnage de la pièce qui semble à la hauteur de son autrice est le commandant Sébastien, crypto-chrétien qui incarne « l'idéal » de Saint-Balmon, voire son porte-parole, selon son biographe du XIX^e siècle³². La pièce reste globalement fidèle à l'hagiographie de saint Sébastien, à un détail près : dans la légende, après que Sébastien a prononcé son discours, un ange apparaît pour confirmer la vérité de ses paroles. Ce miracle n'est cependant accordé qu'à un seul témoin : Zoé, l'épouse du magistrat chargé de garder les frères jumeaux. Muette depuis des années, Zoé parvient à témoigner par gestes de ce qu'elle a vu ; son témoignage est reconnu, et, par la

prière de Sébastien, elle recouvre miraculeusement la parole – événement qui conduit à sa conversion, puis à son martyre aux côtés des frères et de leur famille. Ce personnage, pendant féminin de Sébastien, représente dans la légende un contrepoint essentiel, incarnant non la passivité, mais le courage de témoigner et d'agir. En lieu et place, Saint-Balmon introduit Thrason, un enseigne du régiment de Sébastien. S'il demeure loyal jusqu'à la mort, il se montre réticent aux leçons de patience et d'amour que son capitaine oppose à la violence du pouvoir romain. Cette substitution est d'autant plus problématique qu'elle accentue l'effacement des personnages féminins : non seulement ceux-ci sont cantonnés à des rôles de témoins endeuillés, mais encore Saint-Balmon écarte délibérément la seule femme véritablement active du récit originel, celle dont les gestes sont porteurs de foi et de transformation.

- 24 La tragédie des *Jumeaux martyrs* est une œuvre où la dramaturge, à la fois chef de guerre et figure d'autorité locale, choisit de minimiser les actions des femmes, allant même jusqu'à supprimer le seul protagoniste féminin majeur de la légende originelle. Les parallèles entre la pièce et la vie de Saint-Balmon ne paraissent convaincants que dans la mesure où ils traduisent ses convictions religieuses et son attachement au territoire, bien plus que ses propres expériences militaires. Dès lors, l'idée d'un proto-féminisme actif, qui s'exprimerait à la fois sur le champ de bataille et dans l'écriture dramatique, ne saurait être retenue dans son cas.
- 25 L'existence des *Jumeaux martyrs* repose sur une autre forme d'action, celle de la publication par l'imprimé. Or, cela n'a rien d'évident. À l'époque, la circulation manuscrite demeure un mode de diffusion fréquent, et il est probable que l'impression de la tragédie, en 1650, n'ait pas suivi immédiatement sa rédaction. La publication relève donc d'une décision mûrement réfléchie. Que peut-on en déduire quant aux intentions de son autrice ? Une seule pièce à conviction subsiste, mais elle se révèle particulièrement éclairante : l'avis de « L'Imprimeur au lecteur ». Ce court texte constitue sans doute, pour la première et unique fois avant le ^{xx}e siècle, un point de rencontre explicite entre les deux visages de Saint-Balmon – l'autrice et la guerrière – réunis en une seule figure :

Cette Pièce ne peut être mieux louée que par le Nom de celle qui l'a faite : et il suffit de dire, qu'elle est de Madame de Saint Balmon, pour lui gagner l'approbation publique. Il est vrai que c'est contre son gré que je vous la donne ; mais on dit, qu'elle ne fait point de bien, dont elle ne fasse un secret, et il ne fallait pas attendre d'elle l'impression de ses Vers, après la suppression de toutes ses bonnes œuvres. Celle-ci serait plus achevée et en meilleur ordre, si elle eût voulu prendre la peine de la revoir. Mais une Femme qui est toujours à cheval pour la défense de ses Sujets et a tous les jours des Croates ou des Allemands à combattre, n'a pas le loisir de mesurer des rimes et de conter des syllabes et ceux qui sauraient que, ce n'est ici que le jeu de quinze jours de relâche, y trouveront plus de sujet d'admiration que de censure³³.

Dans cet avis, Augustin Courbé mobilise plusieurs *topoi* rhétoriques traditionnellement associés à l'écriture féminine : modestie de l'autrice, grandeur d'âme et dévotion généreuse. Ces vertus, d'autant plus mises en valeur qu'elles accompagnent une publication, s'organisent autour du lieu commun de la réticence des femmes de qualité face à l'impression de leurs œuvres. Leur association à la réputation militaire exceptionnelle de Saint-Balmon crée une tension saisissante. On peut se demander si l'imprimeur n'a pas consciemment tiré parti de cette renommée martiale pour prémunir l'œuvre – et son autrice – contre d'éventuelles critiques. Car dans ce texte liminaire, la notion de gloire, invoquée dès les premières lignes et à la clôture, semble fixer d'avance les cadres de réception de la tragédie.

- 26 Si l'image de la poétesse guerrière s'est bien forgée à partir de cet avis, il convient de rappeler que ce lien repose davantage sur une construction rétrospective que sur une réalité historique établie. En 1650, date de la publication, Saint-Balmon s'était déjà retirée des combats ; ses seules interventions militaires après 1644 se limitent à l'escorte de quelques convois dans sa région. L'affirmation selon laquelle elle n'aurait pu relire ni corriger sa pièce, absorbée qu'elle était par ses campagnes, ressort davantage du registre légendaire que du constat factuel. La renommée militaire de Saint-Balmon y est convoquée avant tout comme un ressort d'autorité, destiné à asseoir son prestige et à légitimer la publication de son œuvre.

- 27 Il apparaît que la réputation de Saint-Balmon a été mobilisée comme levier publicitaire pour promouvoir *Les Jumeaux martyrs*. On assiste ainsi à la construction de la célébrité même de l'autrice, dans une perspective où l'enjeu n'est pas tant d'établir un lien personnel entre l'œuvre et sa créatrice, ni de garantir la qualité littéraire de la pièce, que d'exploiter une notoriété à la fois préexistante et en partie fabriquée. Cette stratégie pourrait viser à soutenir l'essor d'une nouvelle mode de tragédies sacrées dites « féminines » ou, plus spécifiquement, à mettre en valeur la tragédie de Marthe Cosnard, *Les Chastes martyrs*, imprimée et diffusée la même année par le même libraire. Point de départ d'une campagne de promotion croisée, la renommée construite dans « L'Imprimeur au lecteur » des *Jumeaux martyrs* trouve un écho dans le « Au Lecteur » des *Chastes martyrs*, où Cosnard prend la parole en son propre nom pour défendre sa réputation et justifier certains choix dramaturgiques. À la lumière de ce paratexte plus direct, celui des *Jumeaux martyrs* peut être lu comme son contrepoint inversé, dans la mesure où il remplace la voix de l'autrice tout en justifiant son silence. De plus, ces deux tragédies partagent des caractéristiques thématiques et formelles – amplification des enjeux religieux par un personnage porte-parole de l'Église, intrigue centrée sur un espace carcéral, présence d'un chœur³⁴ – qui renforcent l'hypothèse d'une stratégie éditoriale de mise en réseau des œuvres, visant à les inscrire dans un mouvement concerté de création dramatique féminine et sacrée.
- 28 Dans l'effort, légitime, des historiennes et historiens pour restituer la réputation et l'auctorialité dramatique de Saint-Balmon, il est possible qu'une cohérence et une agentivité qui ne lui appartiennent pas pleinement aient été projetées sur sa vie. Rendre à sa biographie ses incohérences, ses zones d'ombre et ses parallèles sans lien causal direct, ouvre en revanche la voie à un autre type de démarche historique : ce qu'Annalisa Nicholson appelle un « *responsible engagement with speculative history* »³⁵. Selon elle, dans les biographies de femmes de la première modernité – dont les correspondances ont été détruites, où la discrétion, la modestie ou la honte ont limité les autographes et autres traces de première main, et où les récits ont souvent été écrits par des hommes selon leurs propres intérêts – il est méthodologiquement nécessaire d'envisager

des conclusions spéculatives. Ancrées dans les connaissances disponibles, celles-ci prennent en compte l'inévitable incomplétude de notre documentation. Un tel engagement, à la fois responsable et féministe, envers une histoire provisoire ou conjecturale permettrait d'alléger la charge de preuve habituellement exigée pour formuler des hypothèses, tout en élargissant nos approches et nos objets. Il s'agirait ainsi de créer un espace dans lequel les interprétations puissent être amendées ou approfondies par les recherches futures, en contribuant à affiner progressivement notre savoir.

- 29 Cette enquête a soulevé plusieurs questions qui appellent des réponses nécessairement spéculatives, formulées dans le but précis d'ouvrir de nouvelles pistes de recherche sur Alberte-Barbe d'Ernecourt de Saint-Balmon. Faut-il voir en elle une guerrière poétesse ou une poétesse guerrière ? En définitive, il nous est impossible de trancher quant au lien causal, temporel ou thématique entre ses activités dramatiques et ses expériences militaires. Pour les historiennes et historiens contemporains, la tentative de conjuguer ces deux pratiques tend davantage à occulter leurs singularités qu'à les éclairer. Forcer ce lien produit une causalité réductrice qui restreint notre champ de recherche et offre un portrait de Saint-Balmon trop lisse, trop uniforme, et donc artificiel.
- 30 En outre, l'insistance portée sur l'exceptionnalité de son œuvre dramatique a eu pour effet de sous-estimer ses compétences dans un domaine plus vaste : celui des lettres. Sa biographie le confirme :

Outre qu'elle avait l'âme toute Martiale, et que sa grande passion était la chasse, l'usage des armes ; outre qu'elle aimait naturellement les emplois de force, elle avait des principes de piété qui ne s'accordaient pas avec une vie molle et voluptueuse : elle évitait les galanteries et les parties de plaisir ; elle avait pareillement une puissante inclination pour les Lettres³⁶.

Si Vernon ne mentionne qu'en passant les pièces « fort estimées » de Saint-Balmon, il accorde en revanche une attention particulière à sa correspondance :

Semblablement les copies de toutes ses Lettres, qui sont entre les mains de sa fille. Peut-être que la Providence de Dieu les tirera un jour de son cabinet, pour les mettre en lumière³⁷.

Cette renommée se trouve amplifiée par Jacquette Guillaume qui, dans sa volonté de montrer que l'approbation dont bénéficiait Madeleine de Scudéry n'était pas un cas isolé, cite la correspondance de Saint-Balmon parmi celles « de la Baronne de Changy et Mesdemoiselles d'Orsagues et d'Armoises », comme témoignage de l'estime portée aux femmes de lettres dans la société parisienne de l'époque³⁸. Loin d'être une exception, Saint-Balmon aurait pu être exemplaire d'un phénomène plus large, celui de femmes instruites et actives dans leur milieu. Ses ouvrages dramatiques ne seraient pas tant des exceptions remarquables qu'un indice d'une participation féminine plus vaste et diversifiée au discours savant et mondain de son temps.

- 31 En conclusion, une telle hypothèse, qui privilégie l'exemplarité ordinaire de Saint-Balmon plutôt que sa singularité exceptionnelle, invite à formuler plusieurs questions subsidiaires :
- Pourquoi Saint-Balmon a-t-elle écrit une pièce où les figures féminines sont reléguées au second plan ? S'agit-il d'une véritable minoration des femmes, ou d'un choix pragmatique, adapté à un contexte spécifique ? Peut-être cette œuvre visait-elle à occuper ses soldats durant les temps morts de la guerre, ou à servir d'outil de galvanisation spirituelle, destiné à raffermir la foi d'hommes qu'elle espérait aussi dévoués qu'elle. La virilité marquée de cette pièce, renforcée par l'effacement des personnages féminins, semble en effet pensée pour une scène masculine. Ce choix n'apparaît paradoxal que si l'on s'en tient à une lecture biographique qui ferait de l'identité de l'autrice la source première de son inspiration. Or, cela contredit ce que nous savons de Saint-Balmon : une femme dont la dévotion rigoureuse allait de pair avec une modestie imposée, sinon revendiquée.
 - Pourquoi, dès lors, une femme si pieuse aurait-elle publié une pièce de théâtre ? Il semble clair que Saint-Balmon n'a pas elle-même autorisé cette publication. Une autre hypothèse permet d'éclairer cette énigme : la parution des *Jumeaux martyrs* aurait répondu à une stratégie éditoriale délibérée, orchestrée par Augustin Courbé, visant à promouvoir un nouveau marché autour d'un genre alors émergent, celui de la tragédie chrétienne féminine. Si pareille stratégie a, semble-t-il, échoué, elle a

néanmoins permis la conservation d'une pièce qui, sans cette tentative éditoriale singulière, serait sans doute tombée dans l'oubli.

- Où se trouvent aujourd'hui les autres pièces de Saint-Balmon, sa correspondance, ou d'éventuelles tragédies féminines contemporaines ? Je l'ignore, mais je suis convaincue que les archives n'ont pas encore livré tout leur contenu et que d'autres sources pourraient émerger. Si Saint-Balmon était, aux dires de tous, une femme remarquable, il paraît peu vraisemblable qu'elle ait été la seule dramaturge active dans les années 1630-1640.

- 32 Il appartient désormais à la recherche de poursuivre l'exploration des lacunes qui marquent l'histoire théâtrale féminine. Ces manques, loin de constituer des limites, peuvent devenir les points de départ de spéculations à la fois *responsables* – pour reprendre le terme d'A. Nicholson – et fructueuses.

NOTES

1 Nommée ici suivant le référentiel de la BnF. La base de données IdRef préfère la forme Alberte-Barbe de Saint-Baslemont. Il est possible aussi de voir son nom écrit Balmont (comme le portrait de la fig. 1).

2 Carmeta Abbott et Hannah Fournier, « Introduction », dans Alberte-Barbe d'Ernecourt de Saint-Balmon, *Les Jumeaux martyrs*, éd. C. Abbott et H. Fournier, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1995, p. 10.

3 Jean-Marie de Vernon, *L'Amazone chrestienne, ou les aventures de Madame de S. Balmon. Qui a conjoint heureusement, durant nos jours, une admirable devotion, & la pratique de toutes les vertus, avec l'exercice des armes, & de la guerre*, Paris, Gaspar Meturas, 1678.

4 Joan E. DeJean, *Tender geographies : women and the origins of the novel in France*. New York, Columbia University Press, 1991, p. 24.

5 L'expression renvoie à une tendance caractéristique des critiques et historiennes littéraires, apparue dès les années 1970, consistant à remettre en lumière des écrivaines oubliées. Pour un aperçu de cette démarche appliquée au ^{xvii}^e siècle, voir Faith E. Beasley, « Changing the conversation : re-positioning the French seventeenth-century salon », *L'Esprit créateur*, vol. 60, n° 1, 2020, p. 34-46.

- 6 Micheline Cuénin, *La dernière des Amazones : M^{me} de Saint-Baslemont*, Nancy, PUN, 1992, *passim* ; J. E. DeJean, *Tender geographies*, *op. cit.*, p. 24-28.
- 7 Andrea Valentini, « Du paternalisme courtois au féminisme de la vague zéro : antécédents de la “Querelle du Roman de la Rose” et originalité de Christine de Pizan », dans Patrizia Caraffi (dir.), *Christine de Pizan. La scrittrice e la città* (actes du colloque international, 22-26 septembre 2009 à Bologne), Florence, Alinea, « Carrefours. Testi & Ricerca / Textes & Recherche », 2013, p. 407-415.
- 8 Adrienne Zuerner, « Narrating the life of a scandalous woman : madame de Saint-Balmon », *Cahiers du dix-septième*, vol. IX, n° 1, 2004, p. 119-133, p. 122. Sur l'importante vague d'hagiographies féminines au xvii^e siècle, voir Marion de Lencquesaing, *Crises et renouveaux du geste hagiographique : les vies de Jeanne de Chantal, xvii^e et xx^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le xvii^e siècle », 2021.
- 9 Nous citerons l'édition du xix^e siècle de René Muffat : Jean-Marie de Vernon, *L'Amazone chrétienne ou les Aventures de madame de Saint-Balmon* : [...] ouvrage du P. Jean-Marie de Vernon ; nouvelle édition conforme au texte de 1678, Paris, E. de Soye, « Saint-Michel », 1873, p. 78.
- 10 M. Cuénin, *La dernière des Amazones*, *op. cit.*, p. 27-53.
- 11 Théophraste Renaudot, *Recueil des Gazettes et nouvelles, tant ordinaires que extraordinaires et autres relations des choses avenues toute l'annee mil six cens quarante-trois [1643]*, Paris, Bureau d'Adresse, 1644, p. 1045-1046. [N.D.L.R. L'orthographe des citations a été modernisée mais les majuscules présentes dans le texte source ont été conservées.]
- 12 Robert Arnauld d'Andilly, *Mémoires*, éd. Régine Pouzet, Paris, Champion, « Bibliothèques des correspondances », 2008, p. 380-381. Voir aussi l'historiette de Tallemant des Réaux sur Saint-Balmon. Bien que sa date de composition reste inconnue, elle confirme la réputation d'une femme qui prend les armes et monte à cheval afin de « conserver ses terres » ; et dont les mœurs « ne s'accordent pas trop bien avec son habit ni avec son humeur guerrière, car elle aime autant à prier Dieu qu'à se battre ; elle est aussi dévote que vaillante », *Historiettes de Tallemant des Réaux*, Paris, J. Techener, 1862, vol. 6, p. 139-141.
- 13 Voir J. -M. de Vernon, *L'Amazone chrestienne*, *op. cit.*, p. 286-294.
- 14 Margaret Wise, « Saint-Balmon, cross-dressing, and the battle of gender representation in seventeenth-century France », *French forum*, vol. 21, n° 3,

1996, p. 299, [accès restreint sur [Jstor](#)].

15 François-Joseph Terrasse Des Billons, *Histoire de la vie chrétienne et des exploits militaires d'Alberte-Barbe d'Ernecourt*, connue sous le nom de *madame de Saint-Balmont* ; Par le Pere des Billons de la C[ompagnie] de Jesus, Liège, J. J. Tutot, 1773 ; « *Notice sur madame de Saint-Balmont* [sic] », *L'Austrasie : revue du Nord-Est de la France*, 1838, vol. 2, p. 328-340.

16 Voir R. Muffat, « Notice bibliographique », dans *L'Amazone chrétienne*, éd. cit., p. xiii. De même, l'on pourrait s'interroger sur ce qui a motivé le père Desbillons, jésuite exilé à Manheim après la dissolution de son ordre en 1773, à reprendre la biographie de Saint-Balmon à une époque si tumultueuse pour la Compagnie de Jésus.

17 Joan E. DeJean, « *Violent women and violence against women : representing the "strong" woman in early modern France* », *Signs : Journal of women in culture and society*, 29, n° 1, septembre 2003, p. 117-147, DOI [10.1086/375709](#). Voir aussi Sophie Vergnes, *Les Frondeuses : une révolte au féminin (1643-1661)*, Seyssel, Champ Vallon, 2013.

18 Michel de Marolles, *Memoires de Michel de Marolles, abbé de Villeloin. Avec des Notes historiques et critiques* [1656], Claude-Pierre Goujet (éd.), Amsterdam, 1755, vol. 2, p. 226.

19 J.-M. de Vernon, *L'Amazone chrestienne*, op. cit., p. 59.

20 Une attribution tardive, d'une quatrième pièce, a été démentie. Voir Alain Cullière, « *La fille généreuse*, tragi-comédie en quête d'auteur », *Dix-septième siècle*, n° 212 : *Les entrées royales*, 2001/3, p. 535-544, DOI [10.3917/dss.013.0535](#).

21 R. Muffat, « Notice biographique », dans *L'Amazone chrétienne*, éd. cit., p. xxvii.

22 C. Abbott et H. Fournier, « Introduction », dans *Les Jumeaux martyrs*, éd. cit., p. 37.

23 Edwige Keller-Rahbé, « Dramaturges du dix-septième siècle », dans Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature : une histoire culturelle*, t. I : *Moyen Âge-xviii^e siècle*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2020, p. 694.

24 M. Cuénin, *La dernière des Amazones*, op. cit., p. 46.

25 C'est la conclusion de M. Cuénin, *ibid.*, p. 143.

26 Aurore Évain, Perry Gethner, Henriette Goldwyn, « Introduction », dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. II : *xvii^e siècle*, éd. A. Évain,

P. Gethner, Juliette Cherbuliez, H. Goldwyn, Paul Scott et Deborah Steinberger, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XVII^e siècle », 2015, p. 9.

27 Marthe Cosnard, *Les Chastes martirs. Tragedie chrestienne*, Paris, Augustin Courbé, 1650.

28 Alain Cullière, « Madame de Saint-Balmon et les jésuites au théâtre, sur le thème des “Jumeaux martyrs” (1650) », dans Roger Marchal (dir.), *Grandeur et servitude au siècle de Louis XIV : journée d'étude à la mémoire de Marie-Thérèse Hipp* (27 novembre 1997, université Nancy 2), Nancy, PUN, « Publications du Centre d'étude des milieux littéraires », 1999, p. 25.

29 C. Abbott et H. Fournier, « Introduction », dans *Les Jumeaux martyrs*, éd. cit., p. 33.

30 *Ibid.*, p. 27.

31 Katherine Ibbett, « *From martyr to mourner* : the politics of the un-extraordinary », *Seventeenth-century French studies*, juin 2002, vol. 24, n° 1, p. 165-178.

32 R. Muffat, « Notice biographique », dans *L'Amazone chrétienne*, éd. cit., p. xxxiii.

33 Augustin Courbé, « L'imprimeur au lecteur », dans A.-B. de Saint-Balmon, *Les Jumeaux martirs. Tragedie. Par madame de S. Balmon*, Paris, Augustin Courbé, 1650, p. 3.

34 Sur le chœur dans ces tragédies, voir André Blanc, « Les chœurs dans la tragédie religieuse de la première moitié du XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, n° 248, 2010/3, p. 515-530, DOI [10.3917/dss.103.0515](https://doi.org/10.3917/dss.103.0515).

35 Annalisa Nicholson, « Like mother, like daughter : Hortense Mancini, duchesse de Mazarin, and Marie-Charlotte de La Porte-Mazarin, marquise de Richelieu », *Early modern women : an interdisciplinary journal*, vol. 16, n° 1, fall 2021, p. 19.

36 J.-M. de Vernon, *L'Amazone chrestienne*, op. cit., p. 18.

37 *Ibid.*, p. 59.

38 Jacqueline Guillaume, *Les Dames illustres ou Par bonnes & fortes raisons, il se prouve, que le Sexe Féminin surpasse en toute sorte de genres le Sexe Masculin*, Paris, Thomas Jolly, 1665.

ABSTRACTS

Français

Les Jumeaux martyrs (1650) demeure la seule pièce connue de la plume d'Alberte-Barbe d'Ernecourt, dame de Saint-Balmon. Bien qu'elle s'inscrive, par sa forme et son sujet, dans la tradition néo-stoïcienne de son époque, cette œuvre, tout comme son autrice, se distingue par une singularité marquée. C'est précisément à partir de cette exceptionnalité que l'histoire théâtrale féministe a façonné une figure à la fois insolite et emblématique : celle de la « poétesse guerrière ». Cette désignation et son influence dans l'histoire du théâtre résultent d'une construction historiographique qui appelle une analyse approfondie. Je me propose d'examiner le processus par lequel s'est instauré le récit de son auctorialité féminine, lequel a été amorcé de son vivant et prolongé jusqu'aux années 1990. J'émetts l'hypothèse que la « fonction autrice », pour reprendre le concept de Michel Foucault, soulève autant de défis qu'elle offre de potentialités pour écrire l'histoire des femmes dramaturges. Il pourrait désormais être opportun d'adopter de nouvelles approches méthodologiques. À cet égard, je m'appuie sur la proposition d'Annalisa Nicholson en faveur d'une historiographie spéculative et responsable.

English

Les Jumeaux martyrs (1650) remains the only surviving play attributed to Alberte-Barbe d'Ernecourt, dame de Saint-Balmon. While its form and subject are typical of the neo-stoic trend characteristic of the period, the play itself as well as its author are rightly considered to be singular. It is because of this singularity that feminist theatre history has made of Saint-Balmon a figure at once iconic and exceptional, known today as a “poetess warrior”. This title and its role in theatre history are derived from a specific historiographical operation worthy of close analysis. I herein trace the establishment of this play's authorship narrative, which began during its author's lifetime and continued through the 1990s. I advance the hypothesis that the “authoress function”, to borrow a concept from Foucault, offers us as many difficulties as it does possibilities in the construction of a history of women playwrights, and therefore that it might be time to adopt new approaches and methodologies. I conclude by proposing a methodology borrowed from Annalisa Nicholson, that of a « responsible speculative » feminist historiography.

INDEX

Mots-clés

archives, auctorialité, fonction autrice, historiographie féministe, tragédie chrétienne

Keywords

archives, authorship, authoress function, feminist historiography, Christian tragedy

AUTHOR

Juliette Cherbuliez

Université du Minnesota (États-Unis)

IDREF : <https://www.idref.fr/190851112>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000055226032>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15088623>

Françoise Pascal, « fille lyonnaise », et son *Agathonphile martyr, tragi-comédie* (1655)

Theresa Varney Kennedy

DOI : 10.35562/pfl.778

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

Françoise Pascal « fille lyonnaise » et la « société précieuse » de Lyon
Agathonphile martyr, tragi-comédie (1655)

TEXT

- 1 Bien que peu de femmes aient tenté d'écrire pour le théâtre au XVII^e siècle, le drame religieux était une forme d'expression qui leur a permis de trouver leur voix. En 1650, deux tragédies ont été publiées par des femmes dramaturges : *Les Jumeaux martyrs* d'Alberte-Barbe d'Ernecourt, dame de Saint-Baslemont, ou Saint-Balmont, et *La Tragédie des chastes martyrs* de Marthe Cosnard¹. En 1655, Françoise Pascal a fait publier la pièce *Agathonphile martyr, tragi-comédie*², inspirée d'un roman de Jean-Pierre Camus³. En 1663, une religieuse du nom de La Chapelle publie *L'Illustre Philosophe, ou l'Histoire de sainte Catherine d'Alexandrie, tragédie*⁴.
- 2 Françoise Pascal se démarque cependant de ses contemporaines par le fait qu'elle s'écarte des conventions. Avec *Agathonphile martyr* (probablement lue ou jouée devant la société lettrée de Lyon en 1655) Françoise Pascal offre une pièce irrégulière – une tragi-comédie à fin tragique – caractérisée par le mélange des tons ainsi que par la juxtaposition de la rhétorique chrétienne et de la rhétorique galante⁵. Cette étude vise à montrer comment Françoise Pascal, en articulant des formes de discours contrastées, construit un genre mixte capable de toucher un public lettré aussi divers que la société lyonnaise. Dans un deuxième temps, cette étude explorera comment Françoise Pascal modifie les conventions de la tragédie chrétienne pour donner un

nouveau rôle à la femme martyre et suggèrera que cette mutation théâtrale permet à l'autrice de réaliser une critique du système patriarcal. La Triphine de Françoise Pascal, qui refuse un mariage arrangé et jure l'amour éternel à un homme que son père n'approuve pas, s'écarte de la norme et de la bienséance. Elle s'écarte aussi de la façon dont ses contemporains masculins représentaient la femme martyre au théâtre : en mettant en scène des personnages dont les passions cèdent pour finir la place au zèle religieux⁶. Là où la Théodore de Corneille, par exemple, « n'a aucune passion qui l'agite⁷ », Triphine, elle, obéit à son cœur plus qu'à son père. L'amour de Triphine pour Agathon justifie ses actions et lui vaut le titre de martyre. La galanterie d'*Agathonphile martyr* s'oppose alors à la tradition de la tragédie chrétienne. En s'efforçant de plaire à son public – la société lettrée de Lyon, plus précisément –, Françoise Pascal réinvente le genre sacré.

Françoise Pascal « fille lyonnaise » et la « société précieuse » de Lyon

- 3 Peintre, poète et dramaturge, Françoise Pascal est née en 1632 à Lyon, près de la Croix-Rousse. Le cercle cultivé auquel elle appartenait, qualifié de « société précieuse⁸ » a été décrit dans des sources aujourd'hui reconnues pour leur biais misogyne – notamment *Le Grand Dictionnaire des précieuses* d'Antoine Baudeau de Somaize⁹, ainsi que l'article de Fernand Baldensperger, déjà cité en tête de cette section, qui s'appuie sur cette clef satirique. Comme l'ont montré Myriam Dufour Maître et Delphine Denis¹⁰, ces textes ne peuvent être pris comme points de référence neutres. Pourtant, leur valeur documentaire reste notable : Françoise Pascal elle-même figure dans la clef de Somaize, qui constitue l'une des rares sources à évoquer la dramaturge, et l'un des rares témoignages à faire allusion aux figures historiques du cercle lettré lyonnais auquel elle appartenait. C'est dans cette perspective critique que je m'y référerai plus loin, afin de montrer que le milieu lyonnais auquel elle appartenait rassemblait non seulement des lettrés et des figures reconnues, mais aussi des religieuses – révélant la diversité de son milieu.

- 4 L'acte de baptême de la dramaturge lyonnaise indique que son père, Séraphin Pascal, était commis pour la douane, puis employé comme garde du gouverneur de la région pour le maréchal de Villeroy. Comme son père, la future dramaturge a aussi travaillé au service de la puissante famille Villeroy. Dans la clef du *Grand Dictionnaire des précieuses*, Antoine de Somaize nous révèle que Françoise Pascal était domestique dans cette maison¹¹. D'après Deborah Steinberger, il est possible que Françoise Pascal ait exercé la fonction de gouvernante grâce à son éducation exceptionnelle¹².

- 5 C'est à Lyon que Françoise Pascal fait ses débuts dans le monde du théâtre. Les liens étroits qu'elle entretenait avec la famille Villeroy et avec la société précieuse de Lyon ont sans doute servi sa carrière théâtrale. Le nombre – tout comme la diversité – de ses ouvrages dramatiques est impressionnant. De 1655 à 1661, elle a écrit et publié trois tragi-comédies complètes : *Agathonphile martyr* (1655), *Endymion* (1657) et *Sésostris* (1661). Elle a également fait paraître trois courtes comédies en un acte : *L'Amoureux extravagant*, *L'Amoureuse vaine et ridicule* (publiées dans *Diverses Poésies* [Lyon, Simon Matheret] en 1657) et *Le Vieillard amoureux* (1664).

- 6 Selon Perry Gethner, Françoise Pascal a été la première femme dramaturge française à faire jouer ses pièces par des professionnels¹³. *Sésostris*, publiée en 1661, est sa dernière tragi-comédie. Inspirée de l'histoire du *Grand Cyrus* de Madeleine de Scudéry, elle a été jouée devant un large public. Dans l'avis au lecteur de *Sésostris*, Françoise Pascal fait mention de « l'applaudissement universel que cette pièce a reçu dans la représentation publique¹⁴ ». La pièce *Le Vieillard amoureux* a pour sa part été présentée à Lyon en 1662, et aussi au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne à Paris en 1663¹⁵.

- 7 La préface d'un ouvrage ultérieur de Françoise Pascal suggère que la pièce *Agathonphile martyr* a été soit présentée, soit lue en public : l'autrice y note que même si beaucoup l'ont appréciée, ils doutaient qu'une femme ait pu l'écrire¹⁶. Pourtant « Palimène » (de son pseudonyme précieux) était reconnue : « Palimène est une vieille précieuse, elle fait fort bien des vers, & l'on a représenté aux jeux du Cirque une Piece qu'elle a composée, & qui a esté trouvée fort belle », écrit Somaize dans son *Grand Dictionnaire des précieuses* (1661),

probablement en référence à la pièce *Sésostris*¹⁷. Selon l'historien Fernand Baldensperger, les « jeux du Cirque », soit le théâtre, selon le code inspiré de l'Antiquité utilisé par le satiriste dans son ouvrage, ont été fréquentés par la bonne société de Lyon et se tenaient entre autres dans un théâtre privé construit par la noble famille Villeroy¹⁸. La duchesse de Montpensier décrit le même théâtre dans ses *Mémoires* : « Nous étions tous dans une tribune où l'on entroit par chez M. le maréchal de Villeroy [...]. On dansa sur un grand théâtre fort bien éclairé¹⁹ ». Cette salle, située dans l'Hôtel du Gouvernement (ou l'Hôtel du Gouverneur) dans le vieux Lyon est attestée dans les archives jusqu'à la fin du règne de Louis XIV. Il n'y a pas de documentation sur les acteurs non plus, mais Baldensperger nous rappelle que Lyon était « presque le domicile professionnel » de Molière entre 1653 et 1657, et il suggère même que Molière et l'illustre Théâtre ont pu jouer une des pièces de Françoise Pascal²⁰.

- 8 On ne sait que très peu de choses sur cette représentation aux « jeux du Cirque ». On sait cependant que parmi les membres de la société lettrée de Lyon qui y ont sans doute assisté, se trouvaient le maréchal de Villeroy lui-même, mais aussi de ses amis, dont certains étaient proches de la dynastie politique Villeroy, comme Françoise Pascal elle-même. Cette proximité avec la société mondaine de Lyon a sans doute servi sa carrière théâtrale. Le cercle que décrit Somaize s'inscrit dans une tradition littéraire riche, héritée du ^{xvi}^e siècle, lorsque Lyon, ville d'industrie de la soie et de mixité sociale, était une capitale intellectuelle. L'arrivée de François I^{er} et de sa sœur Marguerite achève de transformer Lyon qui, attirant philosophes et écrivains, devient l'épicentre littéraire et culturel de l'époque. Inspirées par la *cortigiana* romaine, les femmes intellectuelles et artistes, comme les poétesses Louise Labé et Pernette Du Guillet, y sont encouragées à dévoiler et à développer leurs talents. C'est ce contexte qui voit naître Françoise Pascal : une cité à la tradition littéraire riche, où bourgeois et femmes peuvent jouer un rôle important. L'élite lyonnaise est ainsi décrite comme un groupe « ouvert » jusqu'au ^{xvii}^e siècle²¹.
- 9 Les liens que Françoise Pascal entretenait avec la maison de Villeroy semblent l'avoir naturellement intégrée au cercle lettré que Fernand Baldensperger désigne sous le nom de « société précieuse » lyonnaise. À partir des dédicaces de Pascal et de certains

témoignages contemporains, Baldensperger suggère qu'elle faisait partie de ce réseau, au moins de manière périphérique²². Ce groupe rassemblait des proches, clients et alliés du gouverneur de Lyon, souvent issus de milieux ecclésiastiques ou aristocratiques, comme Claude Basset, secrétaire de l'archevêché. Nous y retrouvons également le personnage de Ciroïs (M^{lle} Chevry), « grande-prieure de l'abbaye royale de Saint-Pierre de Lyon²³ », et Delianide (M^{me} Desbugné), qui, selon Somaize, est connue pour ses liens influents et son zèle convertisseur²⁴.

- 10 Ce milieu, à la fois mondain, spirituel et lettré, offre un contexte éclairant sur le public auquel elle destinait ses écrits. Dans un tel cadre, où les questions religieuses occupaient une place non négligeable, il n'est pas surprenant que Françoise Pascal ait débuté par la création d'une pièce mettant en scène des saints comme personnages principaux. Après que le Parlement de Paris eut interdit aux Confrères de la Passion de jouer les mystères sacrés en 1548, le théâtre religieux a resurgi, du moins en province et sur les scènes privées, au fil des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles. Ce regain d'intérêt se manifeste notamment par le grand nombre de pièces consacrées aux saints, composées et représentées en dehors de Paris, comme en témoigne l'anthologie dirigée par Bénédicte Louvat et Pierre Pasquier, qui réunit plusieurs œuvres de ce type²⁵. Ce contexte de renouveau théâtral religieux prend tout son sens si l'on considère, comme le rappelle l'historien André Steyert, qu'en 1650 plusieurs familles protestantes ou des veuves résistaient encore à l'influence catholique²⁶. Parmi les membres de la société lettrée à Lyon, il y en avait au moins deux ; M^{lle} Manlich, dont la mère était « sans doute protestante », et M^{lle} Seignoret, fille de Jacques Seignoret, marchand à Lyon²⁷.
- 11 Cette perméabilité entre sphère spirituelle et sociabilité mondaine permet aussi de mieux comprendre la singularité du théâtre de Françoise Pascal, dont la première pièce marie de façon inattendue ferveur religieuse et tonalité galante. On se doute que Françoise Pascal a été influencée par la poésie galante, car on retrouve dans les monologues et les discours amoureux des personnages une rhétorique où s'entremêlent figures d'inspiration pétrarquiste et de rhétorique chrétienne. Or, cette pièce irrégulière où la galanterie côtoie si étrangement le sacré pose un problème dès qu'elle quitte

son réseau cultivé pour faire un pas dans le monde du théâtre classique. Nous savons que les critiques ont été très dures avec Françoise Pascal. La préface d'*Endymion* (1657) est révélatrice à cet égard : « Mon cher Lecteur », écrit la dramaturge, « puisque mon *Agathonphile* s'était autant acquis de censeurs, que d'incrédules, je ne sais ce que je dois attendre d'*Endymion* ²⁸ ».

- 12 Alors que la préface d'*Endymion* fait une vague allusion aux erreurs qui ont suscité les critiques, la préface de *Sésostris* (1661), elle, confirme que celles-ci ont porté sur son utilisation des provincialismes et son observation peu rigoureuse des règles grammaticales établies par l'Académie française. Dans la préface de *Sésostris*, Françoise Pascal prétend que sa licence poétique se justifie par son manque d'éducation formelle :

[...] en effet je connais bien qu'il y a dans ma poésie des dictions provinciales, et des expressions qui ne sont pas bien dans la pureté de la langue. Mais comme c'est un péché d'origine dont je ne suis coupable que parce que je suis lyonnaise, et que la bienséance de mon sexe ne m'a {pas} permis de voir l'Académie que sur quelques livres dont les règles nous instruisent bien moins par les yeux que par les oreilles [...] ²⁹.

- 13 Cependant, écrire pour un public choisi hors de Paris (et si loin de l'Académie française) lui a sans doute aussi permis une plus grande liberté artistique. Comme le rappellent Bénédicte Louvat et Pierre Pasquier, les dramaturges provinciaux se montrent souvent peu soucieux de suivre les prescriptions des théoriciens parisiens, préférant un certain pragmatisme dramaturgique à l'application rigide des règles classiques ³⁰. Par ailleurs, dans le même esprit que Montaigne qui défend l'usage de son propre dialecte malgré ses imperfections, Françoise Pascal, « fille lyonnaise », se montre également, dans cette même préface, fière de sa langue lyonnaise. Pour elle, ses « dictions » font partie intégrante de son identité culturelle et ne doivent pas être considérées comme un « défaut » de sa poésie ³¹. On trouve des exemples de « dictions provinciales » tout au long de la pièce, comme le terme « barquot » (désignant un petit bateau), qu'elle utilise dans le troisième acte ³².

- 14 De plus, il est clair que Françoise Pascal n'a pas imité les pratiques des « Apollons » de son temps pour écrire sa première pièce³³. Dans la préface d'*Agathonphile martyr*, elle justifie ses transgressions par son sexe et son inexpérience :

[...] je ne te donne pas cette Piece, comme une chose rare, & où toutes les regles de la Poësie de ce temps soient observées : Mon sexe, le peu d'expérience que j'ay dans cet Art, & la bassesse de mon esprit, ne me permettent pas d'avoir des pensées si hautes, & si relevées que ces Apollons, qui y réussissent si bien tous les jours, se composant avec leurs merveilleux ouvrages des Couronnes d'immortalité³⁴.

Ici, Françoise Pascal affecte sans doute la modestie, mais son mépris des règles de la poésie est frappant. Je soutiens que cette fausse modestie dissimule un orgueil déguisé, révélant non seulement un désir d'être flattée, mais surtout une volonté de revendiquer la maternité artistique de son œuvre. Or, c'est précisément l'irrégularité de sa pièce – et l'assurance avec laquelle elle l'assume – qui permet à Françoise Pascal de dire « ceci est à moi » et d'affirmer ainsi sa place d'autrice dans son premier ouvrage.

- 15 La versification d'*Agathonphile martyr* présente de nombreuses irrégularités qui révèlent une méconnaissance des conventions classiques. Comme l'a souligné Olivier Bettens, historien de la déclamation, que j'ai rencontré à Lyon, lors du colloque-festival *Théâtre de femmes du XVI^e au XVIII^e siècle : archive, édition, dramaturgie*, l'œuvre est traversée par une série d'anomalies prosodiques. Parmi celles-ci, l'usage fréquent de la césure épique avec élision du e à la sixième syllabe, proscrite dans la poésie régulière, est particulièrement révélateur. On en trouve un exemple dès la dédicace : « *Souffre auprès de ta Lune qu'ils fassent un Soleil* », où le e final de *Souffre* est élidé à la césure, en violation des principes de l'alexandrin classique³⁵.
- 16 Sa première œuvre théâtrale se caractérise donc par de nombreuses irrégularités de versification et des « dictions provinciales », qu'elle revendique ouvertement. Ces écarts de forme et de langue participent d'une démarche plus large : le mélange des registres et des genres va délibérément à contre-courant des pratiques théâtrales

de l'époque. Ce n'est pas étonnant qu'*Agathonphile martyr* ait été si mal reçue à la veille de la querelle antithéâtrale des années soixante. Pierre Nicole, dans son *Traité de la comédie* (1667), insiste sur l'incompatibilité du christianisme et du théâtre³⁶. Dans cette optique, et à une époque où les genres mixtes n'ont plus la faveur ni de la critique ni du public, la tragi-comédie de Françoise Pascal viole les bienséances : sur la scène du théâtre lyonnais, le sacré et la galanterie se confondent. Françoise Pascal improvise ainsi une forme théâtrale singulière, qui lui est propre, échappant aux catégories établies.

Agathonphile martyr, tragi-comédie (1655)

- 17 À la lecture d'*Agathonphile martyr, tragi-comédie*, on ne peut que constater les efforts déployés par Françoise Pascal pour créer une pièce de martyre pouvant divertir. Il n'est pas rare de trouver certains éléments comiques dans les tragédies chrétiennes du XVII^e siècle³⁷, mais ce qui est original dans *Agathonphile martyr*, c'est la tentative de l'autrice d'intégrer un sujet religieux dans une tragi-comédie romanesque. Sa pièce n'est d'ailleurs pas sans rappeler les tragi-comédies des années trente, avec naufrages, faux suicides, et amoureux contrariés.
- 18 Avant d'analyser la pièce, en voici un résumé. À l'exception de l'acte V, toute l'action se déroule à Rome. À l'acte I, Agathon échappe aux avances de sa belle-mère Irenée, qui, par vengeance, l'accuse de viol. Il trouve refuge chez un ami. À l'acte II, Triphine, fille d'un sénateur romain, révèle son amour pour Agathon et son désir de se convertir au christianisme. À l'acte III, elle lui déclare son amour et lui propose le mariage, mais son père veut la marier à Cévère, favori de l'Empereur. Elle convainc Agathon de fuir avec elle. Pendant qu'il cherche un guide, elle écrit à son père pour l'informer de sa fuite et menace de se jeter dans le Tibre. Leur bateau fait naufrage, mais ils se retrouvent dans une forêt. Leur bonheur est de courte durée : ils sont découverts par leurs familles. Le père de Triphine lui promet la vie sauve seulement si elle se marie avec Cévère. Naturellement, elle refuse, prétextant ses vœux faits à Agathon et sa conversion au christianisme. Touchés par son exemple, les autres se convertissent.

Finalement, le père de Triphine et Cévère, les seuls qui ne se convertissent pas, sont obligés de les livrer au bourreau.

- 19 Comme l'intrigue, la rhétorique dont se servent les personnages relève du style galant. *Agathonphile martyr* est une illustration brillante du discours de la galanterie qui règne dans la littérature du ^{xvii}^e siècle. Des métaphores qui expriment le mal d'amour sont utilisées par les personnages pour décrire leurs passions violentes et susciter des émotions chez les spectateurs. Dès le début de la pièce apparaissent des pétrarquismes caractéristiques du roman pastoral et de la poésie galante de l'époque, symbolisant « la toute puissante emprise de l'amour sur l'âme³⁸ ». Dans la première scène de la pièce, Irenée exprime son inclination clandestine pour son beau-fils :

Que ma flamme est contrainte, & qu'il m'est mal-aisé
De cacher les ardeurs de mon cœur embrasé :
Ce divin Agathon qui cause mon martyre
A si bien dans mon ame établey son Empyre.
Que je brûle pour luy depuis le premier jour
Que je consideray ce prodige d'Amour :
Je n'ay jamais osé luy découvrir ma flâme,
J'ay gardé si long-temps ce brasier dans mon ame,
Que je me vois contrainte à le faire esclater. (v. 14-21)

- 20 Polydore, rival d'Agathon, utilise les mêmes métaphores pour décrire son amour pour Triphine (II, 2) :

Jamais je n'ay tant veu de beauté, ny de charmes,
Ny l'amour n'a jamais allumé tant de flâmes
Dans le cœur d'un Amant, comme il a dans le mien :
Mais ne pourrois-je pas trouver quelque moyen
D'aborder cette Belle, Amoureux Polydore,
Quand découvriras-tu le feu qui te devore ? (v. 701-706)

- 21 Plus loin, Triphine révèle sa passion pour Agathon en se servant des mêmes images (II, 4) :

Un certain feu nouveau commence à m'emflâmer,
Avec tant de douceur, qu'il me fait presumer,
Que mon cœur est atteint d'une flamme amoureuse. (v. 876-878)

- 22 Agathon brûle aussi. Dans un monologue il exprime son incapacité à résister aux charmes de Triphine (II, 5) :

Les moindres de ses traits peuvent brusler les ames
Insensibles à l'amour, & luy rendre les armes :
Un seul de ses regards enchaîne tous les cœurs ;
De ses admirateurs, ces aymables vainqueurs,
Lançant de si beaux feux, que j'ay beau m'en deffendre,
Il faut que malgré moy mon cœur s'y laisse prendre. (v. 930-935)

- 23 En même temps, on voit que ces lieux communs associés au discours galant sont utilisés pour communiquer un message spirituel, soulignant la coexistence de deux thèmes contradictoires : la passion amoureuse et l'amour de Dieu³⁹. Par exemple, dans sa prière à l'acte V, Agathon décrit la passion de Triphine pour Dieu comme « une sainte flâme » (v. 2686). Dans ce cas, la métaphore « flamme » s'utilise pour décrire la passion spirituelle de Triphine, mais ailleurs, on peut l'interpréter de deux façons opposées. Furetière, dans le *Dictionnaire universel*, souligne l'ambivalence de cette métaphore, car elle est à la fois utilisée pour décrire la passion amoureuse (la flamme de l'amour) et pour décrire l'amour divin (la flamme céleste) : « Seigneur, que je brûle de vos flammes⁴⁰ ». Cette contradiction est perceptible dès la dédicace de la pièce où Françoise Pascal présente les deux protagonistes :

Escoutez donc, Messieurs, ces Amants trop heureux,
Et souffrez qu'ils vous disent les desseins amoureux
Qui ont bruslé leurs cœurs d'une flamme divine⁴¹.

Ici, la juxtaposition de l'adjectif « divine » au mot « flamme » prête à confusion. Est-ce que l'autrice fait allusion à leur passion pour Dieu ou à leur passion amoureuse ? Le mot « divin », qui s'emploie dans la poésie galante pour décrire une femme qui est extrêmement belle, se retrouve souvent dans la pièce. Par exemple, dans la dernière scène, Agathon appelle Triphine sa « divine beauté » (v. 3037). Celui-ci qualifie également ses mains de « divines » au moment où elle lui donne l'anneau dans l'acte III. Furetière nous donne deux définitions différentes de l'adjectif « divine » : « qui est, ou qui vient de Dieu » ou bien « tout ce qui est excellent, extraordinaire, et qui semble être au-

dessus de la force de la nature, ou de la capacité des hommes [...] Une beauté divine⁴² ».

- 24 Selon ces définitions, il y a deux interprétations possibles pour « flamme divine » : soit leurs cœurs brûlent d'une passion qui vient de Dieu, soit leurs cœurs brûlent d'une passion extraordinaire et au-dessus de tout. De ce point de vue, comment pouvons-nous interpréter le dénouement de la pièce et le martyre d'Agathon et Triphine ? S'agit-il d'un vœu d'amour éternel ou d'un témoignage de leur foi ? La dernière scène de la pièce, ainsi que les derniers mots de Triphine, sont très révélateurs à cet égard et nous permettent d'éliminer tout doute.
- 25 Dans la scène finale (V, 2), Triphine dévoile à son père qu'elle s'est fiancée en prenant toute la responsabilité de ses actions :

TRIPHINE.

— Je ne demande rien qu'un moment d'audience,
Pour vous dire, Seigneur, que j'ay donné ma foy
A ce cher Agathon, & vous dis que c'est moy,
Qui suis cause de tout, ce fut par ma priere,
Qu'il m'osta de ces lieux, & c'est moy la premiere,
Qui descouvrit mes feux, luy disant, que jamais
Je n'aymeroie que luy.

TRIPHON.

— Voila donc les effets,
Mais en fin, dites donc

TRIPHINE.

Qu'outre que je suis sienne,
Et qu'il est tout à moy, je suis encor Chrestienne. (v. 2973-2988)

Triphine défie à plusieurs reprises l'autorité de son père : elle l'interrompt, lui révèle sa conversion au christianisme – qu'elle ne juge pas suffisante pour être livrée au jugement impérial – et rejette le mariage arrangé avec Cévère, favori de l'empereur. Là où la tragédie chrétienne traditionnelle dénonce la tyrannie politique, *Agathonphile martyr* remet en question l'autorité patriarcale⁴³. En refusant d'obéir à la volonté paternelle, Triphine viole la loi romaine de la *patria potestas* et place ses désirs au-dessus de l'honneur

familial. En se fiançant à un chrétien de rang inférieur, elle compromet sa réputation fondée sur la chasteté et la soumission. Triphon tente de sauver l'honneur familial en lui proposant le mariage avec Cévère ; elle lui oppose un refus catégorique, jurant que même la mort la plus cruelle ne fera fléchir sa constance :

Que je sois exposée
Aux plus cruels tourments qu'on pourroit m'inventer,
Les supplices & les morts que l'on peut m'apprester
N'auront jamais pourvoir d'esbranler ma constance. (v. 3026-3029)

D'après Furetière, le mot « constance » a deux significations. D'abord, il peut être une expression de la foi chrétienne : « La *constance* des Martyrs est ce qui a augmenté la Religion Chrétienne ». Mais en même temps, la constance exprime « la plus belle qualité qu'on demande à un amant »⁴⁴. Il est clair que dans cette occurrence, Triphine fait allusion à la constance de son amour pour Agathon. Ses mots font écho à sa déclaration d'amour dans la première scène de l'acte III, lorsqu'elle lui déclarait l'avoir choisi comme futur mari et qu'elle n'épouserait jamais personne d'autre tant qu'elle vivrait :

Ne me proposez point d'autre amour que le vostre,
Je vous aime, mon frère, & n'en ayme point d'autre,
Croyez que je vous ayme, & d'un amour si fort,
Qu'il ne pourra jamais finir que par ma mort :
Enfin, soyez certain que Triphine vous ayme,
Et qu'éternellement elle sera la mesme ;
Je fais vœux de n'aymer jamais autre que vous,
Non, je n'auray jamais qu'Agathon pour Espoux. (v. 1093-1101)

Son vœu d'amour est un contrat irrévocable et rien ne contraindra jamais Triphine à revenir sur sa parole (III, 6) :

Que cét amour si pur que je vous ay juré
Ne finira jamais, il est trop véritable,
Sçachez qu'à mes serments je suis inviolable,
Et qu'avant que Triphine ayme un autre que vous
La nature viendra à renverser sur nous,
Et le Tybre plustost montera vers sa source,
Ou plustost le Soleil arrestera sa source (v. 1948-1953)

L'amour constant de Triphine défie le modèle de société qui conditionne les femmes à la soumission afin d'assurer la perpétuation de l'ordre patriarcal. Dans un acte de résistance, elle préfère la mort à la contrainte d'un mariage sans amour. C'est alors son refus d'un mariage arrangé, plus encore que sa conversion au christianisme, qui lui vaudra d'être exécutée à la fin de la pièce⁴⁵. En louant l'amour constant, la Triphine de Françoise Pascal s'inscrit dans un mouvement esthétique et social qui valorise la sincérité des sentiments et la transcendance du désir et de la volonté, en rupture avec les mariages arrangés dictés par des normes sociales ou politiques.

- 26 Dans cette étude, nous avons d'abord examiné comment la fusion des genres, mêlant habilement discours chrétien et galanterie à travers des métaphores à double sens, singularise la rhétorique de cette tragi-comédie. Françoise Pascal démontre que le langage galant peut également décrire une connexion spirituelle entre deux personnes. Et si la galanterie « n'est autre chose qu'un commerce d'esprit, où le cœur et les sens ne doivent prendre aucune part⁴⁶ », Triphine et Agathon ont refusé d'obéir au système, ayant découvert un amour sincère qui s'enracine dans la spiritualité. Le monde d'*Agathonphile* s'accorde à la pratique de l'élite urbaine cultivée qui « ayans entierement renoncé à la Coquetterie, ne cro[it] pas neantmoins qu'il leur soit defendu de faire possession de la Galanterie, pourvu qu'elle soit moins corporelle que spirituelle⁴⁷ ». Dans ce sens-là, la mort des êtres vierges amoureux, Agathon et Triphine, qui sacrifient toute possibilité de consommer leur passion, symbolise une ascèse spirituelle⁴⁸. Incapables de vivre un amour si pur dans le monde, ils ne l'accomplissent que dans la mort – une idée qui annonce déjà le romantisme.
- 27 Dans un deuxième temps, on constate que les traits anticonformistes de l'héroïne reflètent l'ambition de Françoise Pascal, femme dramaturge évoluant dans un univers théâtral dominé par les hommes. La réponse de l'autrice aux « incrédules » qui ont attaqué sa pièce fournit une perspective éclairante sur l'artiste féminine et sur sa lutte pour réclamer la maternité artistique de son ouvrage. On voit

à quel point les lieux et les scènes « non parisiennes » – à commencer par la scène théâtrale lyonnaise – ont offert un espace de liberté indispensable et propice à la création féminine. En revendiquant les écarts de sa pièce par rapport aux normes esthétiques dominantes, Pascal ne cherche pas seulement à s'affirmer en tant qu'autrice, mais aussi à inventer un espace d'autorité au féminin – un théâtre à elle.

NOTES

1 Marthe Cosnard, *La Tragédie des chastes martyrs* [Paris, Augustin Courbé, 1650], éd. Léon de La Sicotière, Rouen, Espérance Cagniard, 1888 et Alberte Barbe d'Ernecourt, *Les Jumeaux martyrs* [Paris, Augustin Courbé, 1650], éd. Carmeta Abbot et Hannah Fournier, Genève, Droz, 1995.

2 Je renvoie ici à mon édition critique : Theresa Varney Kennedy, *Françoise Pascal's "Agathonphile martyr, tragi-comédie" : an annotated critical edition*, Tübingen, Gunter Narr, « Biblio 17 », 2008, dans laquelle une première analyse de ces éléments a été proposée. La présente étude reprend et approfondit ces réflexions à la lumière de la problématique développée dans le cadre du présent volume collectif. Dorénavant abrégé *FPA*.

3 Jean-Pierre Camus, *Agathonphile, ou les Martyrs siciliens, Agathon, Philargyrippe, Triphyre, & leurs associez [...]*, Paris, Claude Chappelet, 1621.

4 Pour une analyse de cette pièce, voir Paul Scott, « Saint Catherine Seventeenth-Century French Tragedy », dans Jennifer Britnell et Ann Moss (dir.), *Female saints and sinners : saintes et mondaines (France 1450-1650)*, Durham Modern Language Series, 2002, p. 39-58.

5 Pour une première formulation de cette analyse, voir T. V. Kennedy, *FPA*, p. 15.

6 *Ibid.*, p. 105-123.

7 Pierre Corneille, *Théodore vierge et martyr*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1984, p. 271.

8 Fernand Baldensperger, « *La société précieuse de Lyon* au milieu du XVII^e siècle », *Revue d'histoire de Lyon*, t. 5, 1906, p. 241-270.

9 Antoine Baudeau de Somaize, *Le Grand Dictionnaire des pretieuses*, I-III [suivi de : *La Clef du Grand Dictionnaire historique des pretieuses*], [Paris, Jean

Ribou, 1661], Genève, Slatkine Reprints, 1972.

- 10 Voir Delphine Denis, « Ce que parler “prétieux” veut dire : les enseignements d’une fiction linguistique au ^{xvii}^e siècle », *L’Information grammaticale*, n° 78, 1998, p. 53-58, DOI [10.3406/igram.1998.2860](https://doi.org/10.3406/igram.1998.2860) et Myriam Dufour-Maître, *Les précieuses : naissance des femmes de lettres en France au ^{xvii}^e siècle*, Paris, Champion, 2008.
- 11 A. de Somaize, *Le Grand Dictionnaire*, III, op. cit., p. 41.
- 12 Voir Françoise Pascal, *Le commerce du Parnasse*, éd. Deborah Steinberger, University of Exeter Press, 2001, p. v.
- 13 Perry Gethner, « Notice. L’auteur [de *L’Amoureux extravagant*] », dans *Femmes dramaturges en France (1650-1750) : pièces choisies*, éd. P. Gethner, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French seventeenth century literature, « Biblio 17 » n° 79, t. I, 1993, p. 25.
- 14 Françoise Pascal, « Avis au lecteur », *Sésostris*, éd. Perry Gethner et Deborah Steinberger, dans Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn (dir.), *Théâtre de femmes de l’Ancien Régime*, t. II : ^{xvii}^e siècle, Publications de l’université de Saint-Étienne, « La cité des dames », 2008, p. 92.
- 15 Voir Sophie Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre de l’Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1968-1970, vol. II : Le théâtre de la troupe royale, 1635-1680, p. 109-110.
- 16 F. Pascal, « Avis au lecteur », *Endymion*, dans *Femmes dramaturges en France*, Tübingen, Gunter Narr, « Biblio 17 » n° 136, t. II, 2002, p. 29.
- 17 A. de Somaize, *Le Grand Dictionnaire*, II, op. cit., p. 272-273.
- 18 F. Baldensperger, « *La société précieuse de Lyon* », art. cité, p. 266.
- 19 Voir Anne-Marie-Louise d’Orleans duchesse de Montpensier, *Mémoires de M^{lle} de Montpensier, petite-fille de Henri IV, collationnés sur le manuscrit autographe avec notes biographiques et historiques*, éd. A. Chéruef, 4 vol., Paris, Charpentier, 1858-1859, t. III, p. 328, 317.
- 20 Fernand Baldensperger, « Françoise Pascal, fille lyonnaise », *Études d’histoire littéraire* [Paris, Droz, 1939], 4 t. en 2 vol., Genève, Slatkine Reprints, 1973, t. III (3^e série), p. 8.
- 21 Arthur Kleinclausz (dir.), *Histoire de Lyon* [Lyon, Masson, 1948] t. II : De 1595 à 1814, Marseille, Laffitte Reprints, 1978, p. 110.

- 22 F. Baldensperger, « La société précieuse de Lyon », art. cité, p. 248.
- 23 *Ibid.*, p. 262.
- 24 « Divers Canariens & Islandois luy ont sacrifié leur liberté ; mais elle a tousjours si bien sçeu ménager le pouvoir qu'elle avoit sur eux, qu'elle a eu assez de credit pour faire changer de religion à un Gentil-hōme Canarien, nommé Vilianus [M. le comte de Villeneuve] » (A. de Somaize, *Le Grand Dictionnaire*, II, op. cit., p. 246 ; voir l'entrée « Delianide » dans *La Clef du Grand Dictionnaire*, III, p. 39.
- 25 Voir Bénédicte Louvat et Pierre Pasquier (dir.), *Théâtre des provinces au XVII^e siècle : une anthologie*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XVII^e siècle », 2024.
- 26 André Steyert, *Nouvelle histoire de Lyon et des provinces de Lyonnais, Forez, Beaujolais, Franc-Lyonnais et Dombes*, t. 3 : *Époque moderne, depuis la Renaissance jusqu'aux Cent-Jours*, Lyon, Bernoux et Cumin, 1899, p. 306.
- 27 F. Baldensperger, « La société précieuse de Lyon », art. cité, p. 257-258.
- 28 F. Pascal, « Avis au lecteur, *Endymion*, dans *Femmes dramaturges en France*, t. II, éd. cit., p. 29.
- 29 F. Pascal, « Avis au lecteur », Sésostriis, dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, XVII^e siècle, éd. cit, p. 92.
- 30 Voir la présentation dans Bénédicte Louvat et Pierre Pasquier (dir.), *Le « Théâtre provincial » en France (XVI^e-XVIII^e siècle)*, *Littératures classiques*, n° 97, 2018/3, p. 13, [en ligne sur Cairn].
- 31 Selon Furetière, une « DICTION » est un « mot d'une Langue », et qu'une diction « qui n'est pas François, est barbare ». Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye/Rotterdam, A. et R. Leers, 1690, t. 1, n. p. [p. 643], [en ligne sur Gallica] [ark:/12148/bpt6k50614b/f643](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f643).
- 32 René Cottet, *Mots et histoires de Lyon*, Lyon, Jean Honoré, 1996, p. 26.
- 33 Les « Apollons » auxquels François Pascal fait allusion pourraient inclure Isaac de Benserade (1612-1691), poète et membre de l'Académie française, avec qui elle échangeait des vers. Voir T. V. Kennedy, *FPA*, p. 23-24.
- 34 *Ibid.*, p. 146. (Toutes les citations sont tirées de cette édition.)
- 35 *Ibid.*, p. 143.

- 36 « Une des grandes marques de la corruption de ce siècle est le soin que l'on a pris de justifier la Comédie, et de la faire passer pour un divertissement qui se pouvait allier avec la dévotion ». Voir Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, éd. Chiara Mainardi, Paris, Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL, 2014, p. 452, [en ligne] <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/nicole-traite-de-la-comedie-1667>, consulté le 16 sept. 2023.
- 37 Voir par exemple *Le Véritable St Genest, tragédie de Mr de Rotrou*, de Jean de Rotrou, qui imite la comédie au château dans le premier acte avec le mariage de la princesse et le divertissement théâtral.
- 38 Jean Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675) : essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 81.
- 39 Une première version de cette analyse figure dans mon édition critique : voir T. V. Kennedy, *Françoise Pascal's "Agathonphile martyr, tragi-comédie"*, op. cit., p. 102-104.
- 40 A. Furetière, « FLAMME », *Dictionnaire universel*, op. cit., t. 2, n. p. [p. 870], [en ligne sur Gallica], <ark:/12148/bpt6k50614b/f870>.
- 41 T. V. Kennedy, *FPA*, p. 144.
- 42 A. Furetière, « DIVINE », *Dictionnaire universel*, op. cit., t. 1, n. p. [p. 658], [en ligne sur Gallica], <ark:/12148/bpt6k50614b/f658>.
- 43 Sur ce point, voir déjà mon édition critique : T. V. Kennedy, *FPA*, p. 48.
- 44 A. Furetière, « CONSTANCE », *Dictionnaire universel*, op. cit., t. 1, n. p. [p. 478], [en ligne sur Gallica], <ark:/12148/bpt6k50614b/f478>.
- 45 Pour une variation sur cet argument, voir T. V. Kennedy, *FPA*, p. 123.
- 46 Joachim de La Chétardie, *Instructions pour une jeune princesse, ou l'Idée d'une honneste femme*, Paris, Théodore Girard, 1684, p. 101-102.
- 47 Charles Sorel, *Œuvres diverses, ou Discours Meslez [...]*, Paris, Compagnie des libraires, au Palais, 1663, p. 59.
- 48 J'ai développé un premier aperçu de cette idée dans T. V. Kennedy, *FPA*, p. 104.

ABSTRACTS

Français

Avec *Agathonphile martyr*, *tragi-comédie* (1655), Françoise Pascal « fille lyonnaise » offre une pièce irrégulière caractérisée par la juxtaposition de la rhétorique chrétienne et de la rhétorique galante. Cette étude a pour objectif de montrer comment, à travers des formes de discours divergentes, la femme dramaturge a réussi à créer un genre mixte pour plaire à l'élite urbaine cultivée de Lyon. Dans un deuxième temps, cet article explorera comment Françoise Pascal modifie les conventions de la tragédie chrétienne pour donner un nouveau rôle à la femme martyre. Cette mutation théâtrale lui fournit un instrument de critique sociale du système patriarcal. La Triphine de Françoise Pascal, qui refuse un mariage arrangé et jure l'amour éternel à un homme que son père n'approuve pas, s'écarte de la norme et de la façon dont les contemporains masculins de l'autrice représentaient la femme martyre au théâtre.

English

With *Agathonphile martyr*, *tragicomedy* (1655), Françoise Pascal, “fille lyonnaise”, offers an irregular play characterized by the juxtaposition of Christian rhetoric and gallant rhetoric. This study aims to show how through divergent forms of discourse, the playwright succeeded in creating a mixed genre to appeal to the cultured urban elite in Lyon. Secondly, this work will explore how Françoise Pascal modifies the conventions of Christian tragedy to give a new role to the female martyr. This theatrical mutation gives her a vehicle through which she can criticize the patriarchal system. Françoise Pascal's Triphine, who refuses an arranged marriage and swears eternal love to a man her father does not approve of deviates from the norm, and from the way the writer's male contemporaries represented the female martyr in the theatre.

INDEX

Mots-clés

femme martyre, mariage arrangé, précieuse, société de salon, tragédie chrétienne

Keywords

female martyr, arranged marriage, précieuse, salon society, Christian tragedy

AUTHOR

Theresa Varney Kennedy

Université Baylor (États-Unis, Texas)

IDREF : <https://www.idref.fr/127095802>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000072526133>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15754972>

Trois reines légendaires dans des tragédies de femmes au XVIII^e siècle, ou le genre renversé

Dario Maria Nicolosi

DOI : 10.35562/pfl.790

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

Les preuves externes du respect de la norme

Les écarts : l'*ethos* tragique remis en cause

Les écarts : la tragédie (évitée) de l'identité féminine

Les écarts : l'héritage des Amazones

TEXT

- 1 Un questionnement revient souvent dans les réflexions sur la production théâtrale féminine au XVIII^e siècle¹. La dramaturgie des autrices a-t-elle des spécificités qui la distinguent du reste de la production de la période ? Est-il possible de cerner dans leurs tragédies des traits communs, le genre des écrivaines influençant leur écriture en se superposant aux contraintes imposées par l'esthétique classiciste ? La réponse n'est pas et ne peut pas être univoque.
- 2 D'un côté, ce type d'enquête s'avère souvent problématique. Chaque autrice a un parcours biographique et auctorial singulier qui rend difficile toute généralisation : du choix des genres littéraires auxquels s'essayer à l'affirmation plus ou moins explicite de positions féministes, des stratégies éditoriales aux réseaux de dédicataires, les études critiques récentes ont mis en lumière la diversité des expériences artistiques des dramaturges du XVIII^e siècle². De même, si les préjugés de l'époque qui reléguaient les femmes à des genres et des styles littéraires spécifiques (comme le roman psychologique et intimiste) sont aujourd'hui dépassés, il serait également discutable de

supposer que toute autrice sous l'Ancien Régime a dû, parce qu'elle était femme, prendre dans ses textes une position unique, programmatique et explicite à propos du modèle patriarcal. Pour les femmes des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, le fait d'écrire est en soi une provocation à l'égard des paradigmes culturels de l'époque – d'autant plus lorsqu'elles s'essayaient au genre tragique, réputé le plus élevé dans la hiérarchie des genres. En somme, évaluer leurs œuvres en fonction de la nature et de la force de leurs revendications féministes ne doit pas faire oublier la portée subversive de l'acte d'écriture lui-même³.

- 3 D'un autre côté, plusieurs études ont mis au jour des constantes dans la production féminine de l'époque, et ont repéré des similarités structurelles et thématiques. En ce qui concerne la tragédie, les critiques ont par exemple souligné la centralité des protagonistes féminines⁴, plus importante que dans le canon tragique du Grand Siècle⁵. Selon le type traditionnel de la *femme forte*, dans les tragédies composées par des écrivaines, les protagonistes remettent au contraire en cause de manière implicite plusieurs préjugés sur le genre féminin, apparaissant comme des héroïnes autonomes et libres même quand elles sont sujettes à des passions indomptables. Que cela passe par la mise en avant du thème de l'amitié sororale, « invraisemblable » selon les idées de l'époque⁶, ou par la reprise de caractères attribués régulièrement aux personnages masculins, tels que l'intelligence politique ou l'ambition⁷, ces tragédies promeuvent toutes un élargissement des espaces d'agentivité pour les femmes, célébrant leurs personnalités, légitimant leurs passions, les montrant indépendantes et conscientes de leurs responsabilités. Le modèle dramaturgique commun, même lorsqu'il n'est pas explicité, est celui de Corneille, l'ennoblissement tragique des héroïnes se passant du pathétisme féminin d'inspiration racinienne pour engendrer au contraire un sentiment d'admiration envers leur exceptionnalité et leur grandeur.
- 4 Mais la construction d'un personnage ne dépend pas uniquement de la volonté d'une autrice de mettre en avant les « gloires de [son] sexe⁸ ». Les nécessités dictées par le genre tragique (un certain respect des données historiques, des personnages déchirés et ambivalents etc.) imposent des figures féminines dont la moralité est nécessairement ambiguë, et les comportements, complexes⁹. Il ne

faut pas sous-estimer non plus l'importance des horizons d'attente définis par les règles de la tragédie classique, horizons d'attente qui sont d'ailleurs infléchis par le genre de l'autrice. Pour tenter de dépasser les approches purement thématiques des héroïnes de tragédie, et de proposer de nouveaux éléments sur la dramaturgie féminine au XVIII^e siècle, nous nous concentrerons sur la tragédie en tant qu'ensemble de codes et d'attentes à respecter.

- 5 En effet, il est possible que l'exposition des écrivaines à un discours culturel¹⁰, qui affirme leur incapacité statutaire à la création littéraire noble et sérieuse, puisse avoir déterminé des attitudes communes devant le genre tragique. À défaut d'une reconnaissance de leurs capacités artistiques – les autrices étant souvent privées de la « maternité » de leurs œuvres attribuées à des hommes¹¹ – les écrivaines occupent un espace liminaire et illégitime à l'intérieur du champ littéraire de l'époque ; ces obstacles pratiques et idéologiques existent dans le champ de la littérature classique, et ont pu déterminer des postures comparables. En mobilisant une catégorie critique déjà appliquée au théâtre des femmes au XVIII^e siècle¹², on pourrait dire que les autrices de l'époque ont fait l'expérience d'une certaine « angoisse de l'auctorialité¹³ » qui se serait reflétée dans leur production. Ce concept, formulé en réaction à la notion androcentrique¹⁴ d'« angoisse de l'influence » proposée par Harold Bloom¹⁵, présuppose qu'une autrice, à la recherche de modèles féminins pour légitimer sa propre entreprise littéraire, ne développe pas à leur encontre le même sentiment agonistique et œdipien qui caractérise le rapport dialectique entre écrivains. Alors qu'un auteur serait porté à vouloir surpasser ses ancêtres littéraires, tourmenté par le « sentiment de retard » (*belatedness*) qu'il éprouve devant un canon écrasant, les écrivaines instaureraient avec leurs rares devancières un rapport de connivence, en s'appuyant sur leurs voix pour réclamer leurs droits à l'existence dans un panorama littéraire dominé par les hommes.
- 6 Or le concept d'« angoisse de l'auctorialité » a été parfois remis en cause dans ses applications ponctuelles. Lorsqu'une écrivaine se confronte avec une tradition littéraire séculaire dans laquelle le nombre de devancières importantes est bas mais reste significatif, comme cela peut être le cas pour une autrice du XVIII^e siècle français devant les écrivaines des siècles précédents, la présence

« encombrante » de ces prédécesseuses a pu déterminer des réécritures « antagonistes » de thèmes et d'histoires¹⁶. Il ne faut pas oublier non plus que la période se caractérise par un sentiment plus général d'insuffisance devant la production tragique du Grand Siècle, les modèles de Corneille et Racine se posant pour tout auteur ou autrice comme des sommets inatteignables avec lesquels se confronter : le « sentiment de retard » est généralisé à l'époque, dépassant toute dichotomie de genre. Mais, si l'on intègre à ce modèle interprétatif essentiellement vertical et diachronique – où le sujet produit son acte d'écriture en réponse à ce qui le précède – une dimension horizontale et synchronique – dans laquelle le sujet écrivant doit trouver sa place à l'intérieur du réseau d'autorités, réelles et symboliques, qui l'entoure –, la notion d'« angoisse d'auctorialité » semble pertinente pour décrire les effets du rejet des femmes hors du champ littéraire sérieux. En plus du passé, le regard des autrices se tourne en effet vers le présent de leur geste (provocateur) d'écriture : toute écrivaine de tragédie devant faire valoir son droit à la pratique d'un genre noble, sa tentative de se démarquer en tant que voix autonome et originale s'opère aussi et surtout par rapport aux styles, aux goûts, aux codes qui priment au moment de son activité littéraire.

- 7 D'un côté, si elle souhaite voir sa pièce jouée, une autrice doit montrer qu'elle maîtrise parfaitement les formules tragiques, le respect rigoureux des règles poétiques l'obligeant à dialoguer avec les modèles canoniques ; de l'autre, en raison de cette fidélité nécessaire et presque affichée, tout écart devient susceptible de témoigner d'une voix auctoriale singulière, en réaction aux contraintes imposées par les horizons culturels communs. Le rapport controversé avec les codes dramaturgiques, entre respect et défi individualisant, demeure comparable à celui d'émulation et de dénégation qui préside à l'« angoisse de l'auctorialité / de l'influence » : les stylèmes tragiques sont à la fois observés et violés, affichés et détournés, dans une sorte d'écriture « réactive » qui constitue peut-être un autre caractère commun de la production tragique féminine du XVIII^e siècle, non plus thématique, mais poétique.
- 8 Pour tenter de confirmer cette hypothèse, il est possible de comparer trois tragédies qui, malgré leurs similarités (notamment, une *femme forte* légendaire pour protagoniste), relèvent cependant de

trois « styles » tragiques différents, leur composition étant effectuée pendant des périodes où les succès théâtraux suivent des recettes formelles spécifiques. *Tomyris* (1706) de Marie-Anne Barbier est une tragédie qui assume pleinement les codes et les structures hérités du xvii^e siècle tout en les forçant ; *Sémiramis* (1716) de Madeleine-Angélique de Gomez détourne le modèle de la tragédie romanesque pour le plier à la valorisation de l'héroïne et de la gloire féminine ; enfin *Les Amazones* (1749) d'Anne-Marie Du Bocage problématise le rapport entre « nature » et société, question typique de la tragédie des Lumières ici mise au service d'une réflexion sur les rapports de force entre les deux genres.

Les preuves externes du respect de la norme

- 9 Pour qu'une écrivaine tragique soit légitime, il faut que son activité littéraire soit au-dessus de tout soupçon d'irrégularité, qu'elle suive les usages que le seul fait d'écrire bouleverse déjà. Ce processus d'habilitation « publique » peut s'accomplir de plusieurs manières. Gomez est la première écrivaine tragique qui publie des *Œuvres complètes*, se donnant un statut auctorial plein et inscrivant l'intégralité de sa production, surtout romanesque mais également théâtrale, dans un parcours artistique cohérent¹⁷. En publiant ses *Amazones*, Du Bocage n'hésite pas à recourir à un appareil paratextuel classique, son *Épître dédicatoire* ayant l'effet de la « draper dans sa position d'auteur¹⁸ » et de normaliser ce qui demeure une entreprise littéraire audacieuse. Dans leur production théorique, les dramaturges se signalent par leur pertinence et leur rigueur : dans sa *Lettre de Madame *** à une de ses amies sur les spectacles et principalement sur l'opéra-comique* (1745), Du Bocage adhère fidèlement aux codes esthétiques en vigueur au milieu du siècle, en ce qui concerne la moralité du théâtre ou le refus de l'omniprésence des épisodes amoureux. Les pages critiques de Barbier dans ses *Saisons littéraires* n'ont, quant à elles, rien à envier à l'intransigeance d'un Fréron en ce qui concerne la maîtrise des règles classiques et les critiques stylistiques¹⁹. Cette « normalisation » dépasse d'ailleurs la simple adhésion aux normes aristotéliennes de la poétique classique : si Barbier enrichit ses œuvres d'un réseau intertextuel

imposant, son écriture s'autorisant des renvois constants à Corneille et Racine²⁰, la plupart des modifications ajoutées par Du Bocage dans la version imprimée des *Amazones*²¹ par rapport au manuscrit du souffleur conservé dans les archives de la Comédie-Française²² s'avèrent des clichés stylistiques, tels que les comparaisons mythologiques pompeuses²³. Les écrivaines semblent donc attentives à suivre fidèlement les usages codifiés, aspirant avec leurs connaissances poétiques et leurs stratégies de publication à contrebalancer la défiance inévitable du public, pour se garantir une condition d'existence légitime. En ce qui concerne plus spécifiquement la matière littéraire, cette connaissance profonde des codes tragiques permet aux autrices d'en jouer, de se faire une voix véritablement originale dans le panorama littéraire de l'époque. La maîtrise de ces stylèmes peut également conduire à les exploiter d'une manière qui nous apparaît aujourd'hui comme critique : l'accentuation ou le renversement de certains traits génériques semble promouvoir des discours sur l'identité et la condition féminine qui désavouent ceux, stigmatisants, de l'époque.

Les écarts : l'ethos tragique remis en cause

- 10 L'intrigue de *Tomyris* est simple et canonique. Reine des Massagètes en guerre contre les Persanes, Tomyris emprisonne Mandane, princesse aimée par Cyrus, et ce dernier, dont elle tombe à son tour amoureuse ; Aryante, frère de Tomyris dans la légende mais son fils dans la pièce de Barbier, est à la tête de l'armée mais s'éprend de Mandane. Selon une configuration quadrangulaire typique en tragédie, la pièce avance en accord avec les oscillations sentimentales des personnages et de leurs rapports de force réciproques ; ces changements sont cependant tous orchestrés par Tomyris, qui exploite sa position dominante pour conduire les échanges entre Cyrus, Mandane et Aryante afin de satisfaire ses désirs d'amour et de vengeance. Ses plans échouent pourtant, et la pièce se termine par la mort de tous les personnages et le récit du meurtre de Cyrus par Tomyris, qui lui plonge la tête dans un vase rempli de sang.
- 11 Le personnage de Tomyris est donc construit à la fois selon les caractères de la *femme forte* et de l'« héroïne irrationnelle²⁴ », et la

relation que la pièce entretient avec la tradition qui la précède est patente : Barbier s'inspire du *Grand Cyrus* de Madeleine de Scudéry mais renverse les traits passifs et romanesques de la reine en créant une héroïne énergique et désireuse de s'affirmer et de poursuivre sa gloire personnelle²⁵. Ce travail de réécriture est cependant accompagné par des modifications plus subtiles, qui relèvent d'une maîtrise profonde des codes tragiques. La pièce est en effet pleinement inscrite dans l'horizon de la tragédie d'inspiration cornélienne, avec ses personnages « monstrueux » qui naissent de l'incompatibilité entre leur *ethos* (à savoir les traits qui, selon la vraisemblance, appartiennent à un personnage conformément à son genre, à son âge, à son rang) et leur *pathos*, leurs passions étant souvent immodérées et inconvenantes. Le public peut alors admirer dans ces personnages leur capacité à sublimer leurs penchants impudents dans des gestes vertueux, ou leur orgueil dans la réalisation souvent autodestructive de leurs ambitions. Même en désavouant Scudéry, la Tomyris de Barbier semble donc tout à fait conforme aux stylèmes tragiques : *femme forte* à l'agentivité « totalisante », son inflexibilité la conduit inmanquablement à la catastrophe du dénouement. Et pourtant, dans sa construction de l'*ethos* de la reine, Barbier introduit de manière programmatique des écarts significatifs qui mettent à distance les habitudes tragiques à propos des personnages féminins.

- 12 D'abord, l'ambiguïté typique en tragédie des volontés royales, entre amour et devoir, est infléchie par la tendance de la reine à corroborer systématiquement ses décisions d'une justification politique efficace. Dans une pièce où tous les personnages se conduisent selon les modèles galants, les revirements de l'objet aimé orientant toute interprétation et toute résolution²⁶, Tomyris se démarque par sa capacité à rendre son discours amoureux compatible avec la raison d'État : les renvois fréquents à la liberté des Massagètes, qu'elle lie indissolublement à la sienne²⁷ ; les justifications machiavéliques qu'elle donne à ses changements stratégiques²⁸ ; de manière plus générale, le cynisme²⁹, la *realpolitik*, la fureur³⁰ qui la guident, sont des éléments que Barbier met incessamment en avant pour complexifier une figure incompatible avec le stéréotype de la reine amoureuse et inconstante.

- 13 De même, l'autre valeur typiquement « féminine » qui pourrait apparaître comme une alternative, celle du dévouement maternel qui semble transparaître lors du dénouement, conformément au récit légendaire, s'est vue niée de manière diffuse tout au long de la pièce. Si dans la légende Tomyris souhaite venger son fils Sparagapise, la transformation d'Aryante en fils de la reine permet non seulement de problématiser les lois saliques de descendance³¹, mais aussi et surtout de nier explicitement tout penchant maternel chez l'héroïne : Tomyris est à maintes reprises prête à sacrifier Aryante lorsqu'il refuse de participer à ses desseins³², et son sentiment maternel n'est que rarement pris en compte³³ ; tous les échanges avec son fils répètent et soulignent à quel point les comportements de la reine sont étrangers à ceux que l'on attend d'une mère.
- 14 L'entorse faite à la légende permet donc d'exploiter les potentialités dramaturgiques du schéma tragique du « carré » amoureux tout en le pliant à la création d'un personnage qui s'affranchit de tout souci de vraisemblance³⁴, la pièce remettant incessamment en cause les traits qui devraient caractériser Tomyris en tant que femme, reine et mère. Il n'est donc pas surprenant que le véritable mobile de la reine n'apparaisse qu'au dénouement, à la faveur d'une utile inversion des clichés tragiques. Dans le dernier échange entre Tomyris et Gélonide, la confidente oppose aux revendications de la reine le souvenir de son amour pour Cyrus.

GÉLONIDE.

Qu'avez-vous ordonné ?

TOMYRIS.

Ce que ma gloire ordonne.

GÉLONIDE.

Quoi ? Les Persans vainqueurs n'ont rien qui vous étonne ?

Ah ! revoquez de grace un si funeste arrêt.

J'implore vos bontez ; & pour votre intérêt,

Si vous comptez pour rien de vous perdre vous-même

Songez quelle est l'horreur de perdre ce qu'on aime.

Ecoutez votre amour.

TOMYRIS.

Que j'écoute une ardeur

Que je dois comme un monstre étouffer dans mon cœur³⁵ !

- 15 Si d'habitude les mots du confident ont pour fonction d'effectuer un « rappel à l'ordre » à l'encontre des fureurs sentimentales, ils ne sont ici prononcés que pour être rejetés, interdisant toute interprétation galante des gestes de la reine et dévoilant leur raison la plus profonde : la recherche d'une gloire personnelle et absolue qui, en dehors de tout modèle éthique prédéterminé, relève de la seule affirmation d'une volonté autonome de puissance. Moins mère ou rivale que force qui souhaite s'autodéterminer, Tomyris se présente comme un sujet réellement libre : le déchirement du sujet entre désir et devoir n'ayant plus de pertinence, l'héroïne découvre une agentivité pure et sans contraintes que le dénouement horrible célèbre paradoxalement. La volonté de Tomyris ne laisse rien derrière elle, et c'est sa dimension absolue qui en fait la grandeur : tous les personnages meurent au dénouement, et toute autre perspective, politique ou militaire, s'éteint avec eux.

Les écarts : la tragédie (évitée) de l'identité féminine

- 16 Tandis que Barbier dialogue avec le modèle cornélien, dans *Sémiramis*, Gomez semble questionner surtout le sous-genre de la tragédie romanesque. La tragédie de Gomez en reprend en effet tous les caractères traditionnels, les intrigues chaotiques et enchevêtrées, ainsi que les déguisements et les dévoilements d'identité des protagonistes.
- 17 En raison de la complexité de l'intrigue, nous nous limitons à en esquisser les axes fondamentaux. Sémiramis, promise en mariage dès sa naissance à Ninus roi d'Assyrie, est enlevée encore enfant par Menon, qui veut se venger du père de la jeune femme, Simma roi d'Arabie ; elle sera élevée sous le nom de Nitocris. Lorsque Menon veut l'impliquer dans une conjuration contre Ninus, elle refuse d'y prendre part, déclenchant le parcours de découverte de sa véritable identité – chemin qui la mène à reconnaître son frère Aretas, qui a

grandi sous le faux nom d'Arius. La pièce se termine de manière canonique par le mariage heureux de Sémiramis avec Ninus, les plans de Menon ayant échoué et le vrai nom de sa fille prétendue ayant été révélé.

18 Il est intéressant de remarquer que dans une pièce si complexe, où la personnalité, les objectifs et les désirs de tous les protagonistes masculins sont constamment bouleversés par les fluctuations de l'intrigue qui imposent d'assumer et de jouer des rôles toujours différents, Gomez présente son héroïne comme un personnage intègre et conscient d'elle-même, entièrement dévoué à préserver sa « gloire » au-dessus de tout³⁶. Tandis que Simma et Aretas s'abaissent à se faire passer pour ambassadeur et pour commandant au service de Ninus ; tandis que ce dernier, roi absolu, hésite à se démarquer des ordres et du poids symbolique de son père défunt³⁷ ; tandis que les travestissements de Menon, en tant que faux père et conspirateur, échouent, Sémiramis résiste à toute pression « externe » en y opposant la nécessité de défendre orgueilleusement son auto-détermination et sa liberté³⁸.

19 Le paradigme romanesque en tragédie apparaît alors totalement renversé. D'habitude, dans ces tragédies, le drame identitaire du protagoniste permet d'établir le bien-fondé ou la nature aléatoire de ses idées et de ses valeurs : résistant ou changeant une fois la vérité dévoilée, les horizons des personnages se trouvent confirmés ou invalidés par les nouvelles perspectives qui se présentent au sujet. La fidélité de Sémiramis à elle-même et à ses valeurs devient alors la vraie raison de sa « gloire » : ses principes s'avèrent au-dessus de toute épreuve, et les contours de sa figure, inattaquables. De plus, Gomez n'hésite pas à rejeter le cliché omniprésent dans toute tragédie « de l'identité », la « voix du sang » – c'est-à-dire le penchant inconscient du sujet envers sa famille, sa véritable « nature » se manifestant spontanément. Bien que ce *topos* soit exploité et au fondement de l'*agnition* entre Simma et son fils Aretas à l'acte III – à plusieurs reprises les deux personnages se disent pris par un « trouble » dont ils ignorent la cause jusqu'au moment de la reconnaissance mutuelle³⁹ –, le refus de Sémiramis de se soumettre à Menon⁴⁰ n'entraîne pas l'adhésion à un contre-modèle idéologico-familial : son rapport avec Simma n'est jamais thématiqué, l'héroïne continuant son processus d'auto-analyse qui la pousse à s'autoriser

toute indépendance. La distance de Sémiramis par rapport à Menon et ses « valeurs » n'est pas due à l'émergence d'une alternative que l'impulsion naturelle rendrait manifeste, mais à la prise de conscience réitérée d'une incompatibilité qui renforce le sentiment de soi de la princesse⁴¹. La voix du sang est finalement muette : alors qu'au dénouement de la pièce, le mariage avec Ninus n'est l'objet d'aucun commentaire, les derniers mots ambigus de Sémiramis annoncent la reine meurtrière de la légende, l'affirmation du nouveau nom impliquant principalement l'accord de sa personnalité avec la grandeur de sa renommée future.

MENON.

[...]

Mais de l'ingrate ici, découvrant la naissance,
J'assurerai bien mieux l'effet de ma vengeance,
En prévoyant enfin son destin plein d'horreur,
Je la vois destinée à servir ma fureur ;
Et le Ciel par sa main, vengera ma famille.
Voilà Semiramis !
[...]

SÉMIRAMIS.

J'en crois bien moins Menon, que je n'en crois mon cœur⁴².

- 20 L'emprunt fait par Gomez aux stylèmes de la tragédie « de l'identité » témoigne donc avant tout de leur trahison. Alors que la découverte identitaire permet d'habitude de vérifier la validité de valeurs dont on mesure l'ambivalence, Sémiramis n'attend son nom que pour rendre cohérente et solide la grandeur de ses aspirations.

Les écarts : l'héritage des Amazones

- 21 L'ambiguïté des philosophes devant la question féminine est connue : bien que la condition des femmes soit l'objet de réflexions théoriques qui envisagent de leur accorder une pleine égalité avec les hommes, dans les faits la révolution idéologique des Lumières ne fera que relancer des positions misogynes, « biologisant » les différences de genre et confinant les femmes à la passivité qui les caractérise dans le

modèle familial bourgeois⁴³. Dans les années 1740-1750, les questionnements autour du rôle des femmes dans la société sont pourtant encore à leurs débuts, et trouvent un écho dans la production dramaturgique de la période.

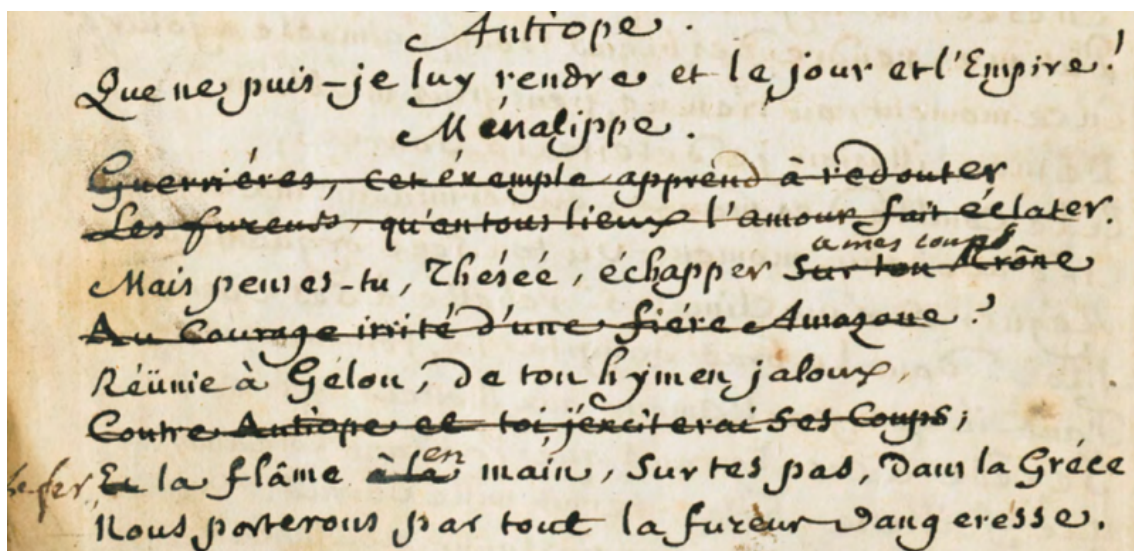
- 22 Exploitant les possibilités critiques de l'art dramaturgique, avec ses échanges dialogiques et ses conflits entre personnages, la tragédie de cette époque se caractérise par des intrigues « simples » où les paradigmes idéologiques de l'Ancien Régime sont souvent problématisés à travers la forme symbolique du conflit infra-familial et/ou générationnel. La lutte entre modèles passés et propositions nouvelles, entre une règle obscure et l'affirmation d'une nouvelle vertu, se réalise grâce à la polarisation des positions des personnages, selon des types dramatiques conventionnels : le « jeune » et ses perspectives vertueuses sont entravés par le « vieux », qu'il s'agisse d'une prophétie oraculaire ou de la figure imposante d'un père ou d'une mère ; quelle que soit l'issue de la pièce, l'antagonisme des deux forces se fait porteur d'une réflexion sur leur légitimité respective.
- 23 *Les Amazones* de Du Bocage relève de cette structure dramaturgique tout en la détournant. La reine Orithie est une femme « irrationnelle⁴⁴ » et amoureuse de son prisonnier Thésée, que les mœurs misandres de son peuple lui imposent de sacrifier : renversant les rapports de force établis et grâce au recours à la dystopie amazonienne⁴⁵, cette ambivalence permet d'interroger la « naturalité » présumée des rapports d'interdépendance entre les genres. Que cette scission interne de la protagoniste ne se résolve pas, la conduisant au plus classique des suicides, demeure secondaire : la seule dialectique des positions s'offre déjà comme une enquête sur les espaces d'agentivité des femmes. Néanmoins, en bouleversant la caractérisation canonique des deux autres voix féminines de la pièce, celles antithétiques de la jeune Antiope et de la vieille Ménalippe, Du Bocage s'éloigne de la structure conventionnelle des tragédies de son époque.
- 24 Dans une pièce où les liens familiaux ne sont pas thématiques, la politique réussit à brouiller l'équilibre qui pourrait subsister entre les positions des deux femmes. À sa mort, Orithie refuse de céder son pouvoir à Antiope, héritière légitime qui incarne pourtant un modèle de femme vertueuse prête à se marier avec Thésée et à se confiner

dans la passivité, et elle le confie plutôt à Ménalippe, la vieille gardienne de l'autonomie féminine qui dénonce constamment les contraintes de la domination masculine⁴⁶. En trahissant les attentes de spectateurs habitués à déduire l'appréciation des revendications idéologiques par les types dramaturgiques qui les prônent, la violation des droits de succession – et donc de la redistribution dramaturgique des mérites entre vieux et jeunes – infléchit l'antithèse que la mort d'Orithie ne résout pas. Dans une première version du texte, que Du Bocage ne réintègre pourtant pas dans son imprimé, Ménalippe accentuait d'ailleurs davantage cette divergence, se déclarant à jamais insoumise aux logiques patriarcales auxquelles Antiope souscrit.

MÉNALIPPE.

[Guerrières, cet exemple apprend à redouter
Les fureurs qu'en tous lieux l'amour fait éclater.]
Esperes-tu [Mais penses-tu] Thésée, échapper à mes coups [sur ton trône] ?
[Au courage irrité d'une fière Amazone ?]
Réunie à Gélou de ton himen jaloux,
[Contre Antiope et toi, j'exciterai ses coups ;]
Le fer [En], la flamme en [à la] main, sur tes pas dans la Grèce ;
Nous porterons par-tout la fureur vengeresse⁴⁷ [...].

Fig. 1. Anne-Marie Du Bocage, *Les Amazones*, manuscrit du souffleur, n. p. [p. 72 de la visionneuse]



- 25 Confiés à un personnage qui devrait représenter le pôle régressif de la pièce, les mots de Ménalippe qui clôturent la pièce⁴⁸ rappellent finalement la présence toujours concrète d'une alternative au modèle marital et à la soumission qu'il implique. Comme si Du Bocage pressentait les évolutions idéologiques à venir, au seuil des années 1750, cet horizon se configure déjà comme au futur antérieur, et c'est à travers le bouleversement de la structure tragique la plus prisée par les Lumières que l'écrivaine réussit à donner forme à cette inquiétude dans laquelle réside la portée subversive de son texte.

- 26 Bien que notre hypothèse soit à vérifier à partir de l'examen d'autres tragédies du XVIII^e siècle, les trois tragédies analysées confirment que l'obligation des autrices d'adhérer strictement aux codes tragiques, condition nécessaire afin d'être reconnues en tant qu'écrivaines, peut constituer à la fois un instrument original de démarcation de leur voix auctoriale, et un moyen puissant de détourner dans une perspective critique les modèles littéraires « masculins » dans leurs structures fondamentales. Ce n'est qu'en maîtrisant parfaitement les catégories de la vraisemblance classique que Barbier peut, dans sa *Tomyris*, construire une héroïne qui refuse toute classification préalable et lui confier des espaces d'agentivité inouïs ; ce n'est qu'en transgressant les implications logiques de la tragédie de « l'identité » que Gomez peut présenter un personnage imperméable, dans son altérité, aux paradigmes masculins ; enfin ce n'est qu'en réorientant la distribution typique des valeurs morales d'une pièce des Lumières que Du Bocage peut proposer une perturbation des équilibres de genre qui commencent à se définir dans la société éclairée. Finalement, à la recherche d'une légitimité symbolique et exclues du champ littéraire sérieux, les autrices ne semblent y rentrer qu'en faisant basculer les modèles des genres féminin et tragique.

NOTES

1 Projet de recherche financé par l'Union européenne (ERC ModERN, Consolidator Grant 101043369). Les points de vue et opinions exprimés sont toutefois ceux des auteurs et ne reflètent pas nécessairement ceux de

l'Union européenne ou de l'Agence exécutive du Conseil européen de la recherche. Ni l'Union européenne ni l'autorité subventionnaire ne peuvent en être tenues pour responsables [Research funded by the European Union (ERC ModERN, Consolidator Grant 101043369). Views and opinions expressed are however those of the author(s) only and do not necessarily reflect those of the European Union or the European Research Council Executive Agency. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.]

2 En ce qui concerne les trois autrices étudiées dans cet article, voir Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn (dir.), *Théâtre de femmes de l'Ancien régime*, t. III (Marie-Anne Barbier, éd. A. Évain et Alicia C. Montoya ; Madeleine-Angélique de Gomez, éd. Séverine Genieys-Kirk) et t. IV (Anne-Marie Du Bocage), Paris, Classiques Garnier, 2014-2022 ; Alicia C. Montoya, *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, Paris, Champion, 2007 ; François Bessire et Martine Reid (dir.), *Forma Venus, arte Minerva : sur l'œuvre et la carrière d'Anne-Marie Du Bocage (1710-1802)*, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2017 [N.D.L.R. On trouvera sur HAL, un extrait de l'ouvrage (partie II, p. 169-289) contenant les « Lettres de M^{me} Du Bocage (1745-1796) », [hal-02320767](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02320767)].

3 Voir Perry Gethner, « Telling apart the Works of Male and Female Playwrights : Two 17th-Century Contrasts », dans *Women in French studies*, n° 12, 2004, p. 21-31.

4 Voir spécifiquement Sylvie Chevalley, « Les Femmes auteurs dramatiques et la Comédie-Française », *Europe*, vol. 42, n° 427, 1964, p. 41-47 ; Perry Gethner, *Femmes dramaturges en France (1650-1750)*, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French seventeenth century literature, 1993.

5 Voir Theresa Varney Kennedy, *Women's deliberation : the heroine in early modern French women's theater (1650-1750)*, New York, Routledge, 2018.

6 A. Évain, P. Gethner et H. Goldwyn (dir.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, op. cit., t. III : xvii^e-xviii^e siècles, 2022, p. 11-12.

7 *Ibid.*, p. 9-11.

8 Sur ce refrain commun à plusieurs écrivaines de l'époque, voir Marie-Anne Barbier, *Cornélie, mère des Gracques*, éd. Alicia C. Montoya, Paris, Champion, 2005, p. xxiv-xxv.

9 Voir Alicia C. Montoya, « La femme forte et ses avatars dans les tragédies de Marie-Anne Barbier », dans David Wetsel et Frédéric Canovas (dir.), *Les femmes au Grand Siècle. Le baroque : musique et littérature. Musique et*

liturgie : actes du 33^e congrès annuel de la North American Society for seventeenth-century French literature, t. II, Tübingen, Gunter Narr Verlag, « Biblio 17 » n° 144, 2003, p. 163-173 ; Zoé Schweitzer, « Les figures de Médée et de Cornélie dans les ouvrages de la Querelle : hypothèses sur le rôle de la maternité dans l'élaboration d'une identité féminine », dans Danielle Haase-Dubosc et Marie-Élisabeth Henneau (dir.), *Revisiter la « Querelle des femmes »*. 2 : Discours sur l'égalité-inégalité des sexes, de 1600 à 1750, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2013, p. 179-192.

10 Parmi les nombreux exemples possibles, nous nous limitons à rapporter ce jugement de Voltaire qui tente de décourager sa nièce, Marie-Louise Mignot dite M^{me} Denis, d'écrire des tragédies : « Que vous servirait un succès tel que celui de M^{me} du Boccage ? [...] Beaucoup de femmes ont fait des tragédies médiocres qui ont eu beaucoup de représentations, les Barbier, les Bernard, les Gomez, ont été applaudies, mais quel cas fait-on d'elles ? », Voltaire, *Lettre à Marie Louise Denis*, 29 septembre [1749], dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Theodore Besterman, Genève, Institut et musée Voltaire, 1968-2022, t. 95, 1970, p. 170, (lettre D4028).

11 Voir Severine Genieys-Kirk, « “J’ai beau prendre la plus éclatante de mes voix, les hommes ne veulent pas” : Madeleine-Angélique de Gomez, une militante oubliée », dans D. Haase-Dubosc et M.-É. Henneau (dir.), *Revisiter la « Querelle des femmes »*, vol. 2, op. cit., p. 139-149.

12 Voir A. C. Montoya, *Marie-Anne Barbier*, op. cit., p. 387-391 ; Theresa Varney Kennedy, « La Folie sur scène. L'angoisse de l'auctorialité chez les femmes dramaturges », dans Marianne Closson, Nathalie Grande, Claudine Nédelec et Ghislain Tranié (dir.), *Femme et Folie sous l'Ancien Régime*, Paris, Classiques Garnier, « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », 2022, p. 183-195.

13 Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, *The madwoman in the attic : the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven, London, Yale University Press, 1979, p. 45 et seq. [Seconde éd., 2000, <https://archive.org/details/TheMadwomanInTheAttic/page/n3/mode/2up>]

14 Voir Annette Kolodny, « The Influence of Anxiety. Prologomena to a study of the Production of Poetry by Women », dans Marie Harris et Kathleen Aguero, *A gift of tongues: critical challenges in contemporary American poetry*, Athens, University of Georgia Press, 1987, p. 112-141.

15 Harold Bloom, *The anxiety of influence : a theory of poetry*, London, Oxford University Press, 1975.

- 16 Voir l'analyse du rapport de Tomyris et ses sources dans A. C. Montoya, Marie-Anne Barbier, *op. cit.*, p. 385-440.
- 17 Perry Gethner, « Stratégies de publication et notions de carrière chez les femmes dramaturges sous le règne du Roi Soleil », dans Georges Forestier, Edric Caldicott et Claude Bourqui (dir.), *Le Parnasse du théâtre : les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, Paris, PUPS, « Theatrum mundi », 2007, p. 309-323, p. 319-320.
- 18 Martine Reid, « Masculin et féminin dans l'œuvre d'Anne-Marie Du Bocage », dans F. Bessire et M. Reid (dir.), *Forma Venus*, *op. cit.*, p. 139-148, p. 143.
- 19 Voir par exemple la critique à la tragédie *Ino et Mécerte* de François-Joseph de La Grange-Chancel : « Dissertation critique sur la tragedie d'Ino et Melicerte, de M. de La Grange », dans Marie-Anne Barbier, *Saisons littéraires, ou Melanges de poesie, d'histoire et de critique. Premier Recuël*, Paris, François Fournier, 1714, p. 9-83.
- 20 Alicia C. Montoya, « Théorie et pratique des citations de Corneille et Racine chez Marie-Anne Barbier », *Littérature classiques*, n° 52, 2004, p. 61-73, DOI [10.3406/licla.2004.2026](https://doi.org/10.3406/licla.2004.2026).
- 21 Anne-Marie Du Bocage, *Les Amazones, tragedie En cinq Actes [...]* Représentée par les Comédiens Ordinaires du Roy aux mois de Juillet & d'Août 1749, Paris, F. Merigot, 1749.
- 22 Cote Ms 0192, [en ligne] : https://comedie-francaise.bibli.fr/visionneuse.php?explnum_id=23454#, consulté le 20/12/2024.
- 23 À titre d'exemple, cf. *Les Amazones*, acte I, sc. 3 [dorénavant abrégé (I, 3)], p. 13-14 avec Ms 0192, n. p. [p. 16 de la visionneuse] : « ORITHIE : [...] Je le vois terrasser les monstres indom[p]tés, / Des Centaures fougueux venger les cruautés, / Et ravissant le jour au meurtrier parjure, / De Procruste & Sinnis délivrer la nature ; / D'Hercule qu'il imite il passe les exploits ; / Son nom & sa valeur autorisent mon choix : / Au récit de ses faits qui ravissent mon ame [...]. ». Les vers en italique sont absents du manuscrit.
- 24 T. V. Kennedy, *Women's deliberation*, *op. cit.*, p. 26-31 – nous traduisons l'anglais « irrational heroine ».
- 25 Voir A. C. Montoya, Marie-Anne Barbier, *op. cit.*, p. 385-440.
- 26 *L'Andromaque* de Racine, avec les virevoltes réciproques de Pyrrhus-Hermione-Oreste, en est l'un des modèles les plus célèbres.

- 27 M.-A. Barbier, *Tomyris, tragedie*, Paris, Pierre Ribou, 1707, (I, 2), p. 3 ; « TOMYRIS : Si je laissois unir deux Empires si grands, / Bientôt dans mes Voisins je verrois mes Tyrans. / Je suis libre ; & plutôt que me voir asservie, / Je perdray, s'il le faut, & le Trône, & la vie », *ibid.*, (I, 4), p. 7 ; « Je vous l'ai déjà dit, nous fuyons l'esclavage. / Des Voisins trop puissans nous donnent de l'ombrage / Nous regardons l'hymen dont on vous a flatté, / Comme l'écueil fatal de notre liberté », *ibid.*, (II, 4), p. 24.
- 28 *Ibid.*, (II, 2), p. 19-20 et (III, 5), p. 37-40.
- 29 *Ibid.*, (II, 2), p. 21 et (IV, 3), p. 48.
- 30 « Je te l'ai déjà dit ; les transports de mon ame, / Tiennent de la fureur autant que de l'amour, / L'un & l'autre en tyrans y regnent tour à tour ; / Et s'il faut t'avouer lequel des deux l'emporte, / Je sens que la fureur est enfin la plus forte », *ibid.*, (IV, 2), p. 46.
- 31 Voir A. C. Montoya, Marie-Anne Barbier, *op. cit.*, p. 428-433.
- 32 Voir par exemple M.-A. Barbier, *Tomyris*, *op. cit.*, (I, 6), p. 13 ; (IV, 8-10), p. 56-59.
- 33 *Ibid.*, (II, 2), p. 20-21.
- 34 C'est d'ailleurs l'accusation la plus courante proférée contre la pièce de Barbier à l'époque. Voir par exemple Joseph de La Porte, « *Mademoiselle Barbier*. Lettre VII », dans *Histoire littéraire des femmes françoises, ou lettres historiques et critiques [...]*, Paris, Lacombe, 1769, t. IV, p. 84-93.
- 35 M.-A. Barbier, *Tomyris*, *op. cit.*, (V, 7), p. 67-68.
- 36 Ce mot revient de manière obsédante dans les répliques de Sémiramis, dès la première : « Expliquez-moi, de grace un discours si terrible, / À la gloire, Seigneur, mon ame est trop sensible », Madeleine-Angélique de Gomez, *Sémiramis*, dans *Œuvres mêlées de Madame de Gomez contenant Ses Tragedies & differens Ouvrages en Vers & en Prose*, Paris, Guillaume Saugrain, 1724, (II, 2), p. 110. Voir aussi à titre d'exemple *ibid.*, (II, 3), p. 113 et (II, 4), p. 115.
- 37 Voir *ibid.*, (IV, 3), p. 132-135.
- 38 « Non je suis résoluë à rompre le silence, / Et peut-être voyant quelle est ma fermeté, / N'osera-t-il plus loin pousser la dureté. / Quand il s'agit d'avoir la suprême puissance, / On peut bien une fois manquer d'obéissance », *ibid.*, (IV, 1), p. 130.

39 *Ibid.*, (III, 5), p. 123-125.

40 « Mais quoi qu'il soit, Elise [l']auteur de ma naissance, / Et qu'à ses loix je doive entière obéissance, / Je ne sens point pour lui ces tendres sentimens, / Dont la force du sang donne les mouvemens », *ibid.*, (IV, 1), p. 129.

41 « Vous pouvez déclarer ceux de qui je tiens l'être, / On ne me verra point rougir de les connoître ; / La gloire est le seul bien qui peut toucher mon cœur, / Et ma propre vertu, m'assure de la leur », *ibid.*, (IV, 4), p. 137.

42 (V, 7), p. 149-150.

43 Parmi les nombreuses références bibliographiques possibles, nous renvoyons surtout à Éliane Viennot, *La France, les femmes et le pouvoir* (xvii^e-xviii^e siècle[s]), t. II : *Les résistances de la société*, Paris, Perrin, 2008.

44 T. Varney Kennedy, *Women's deliberation*, *op. cit.*, p. 31-35.

45 Voir Perry Gethner, « Le conflit des cultures dans la tragédie du milieu du xviii^e siècle : M^{me} du Bocage et Voltaire », dans F. Bessire et M. Reid (dir.), *Forma Venus*, *op. cit.*, p. 85-93.

46 A.-M. Du Bocage, *Les Amazones*, (V, 5), p. 82.

47 *Ibid.*, p. 83. Les vers et mots entre crochets ont été supprimés dans la version imprimée.

48 « Je briserai le nœud qui vous joint l'un à l'autre, / Invincible à l'amour, prompt à venger nos droits, / Un jour à l'Univers je puis donner des loix », *ibid.*

ABSTRACTS

Français

À la recherche d'une légitimité auctoriale et exclues du champ littéraire sérieux, les autrices de tragédies au xviii^e siècle semblent développer une attitude commune vis-à-vis du genre tragique et mettre en place des stratégies d'écriture comparables, qui dépassent la simple reprise de thèmes similaires ou la cohérence de leurs propositions féministes. À travers l'analyse de *Tomyris* de Marie-Anne Barbier, *Sémiramis* de Madeleine-Angélique de Gomez et *Les Amazones* d'Anne-Marie Du Bocage, cet article se propose de montrer comment la maîtrise des codes de la tragédie, que les autrices atteignent pour compenser leur « angoisse d'auctorialité », leur permet de renverser les stylèmes du genre tragique et

de proposer des textes véritablement capables de défier les paradigmes éthiques et littéraires de leur époque.

English

In search of authorial legitimacy and excluded from the serious literary field, the women playwrights of the 18th century seem to develop a common attitude toward the tragic genre and implement comparable writing strategies, going beyond merely reworking similar themes or maintaining coherence in their feminist approaches. Through the analysis of *Tomyris* by Marie-Anne Barbier, *Semiramis* by Madeleine-Angélique de Gomez, and *Les Amazones* by Anne-Marie Du Bocage, this article aims to show how these playwrights' mastery of the codes of tragedy – achieved to compensate for their “anxiety of authorship” – allows them to subvert the stylistic conventions of the tragic genre and offer texts genuinely capable of challenging the ethical and literary paradigms of their time.

INDEX

Mots-clés

angoisse d'auctorialité, Barbier (Marie-Anne), Bocage (Anne-Marie Du), code tragique, Gomez (Madeleine-Angélique de), Les Amazones, Sémiramis, Tomyris

Keywords

anxiety of authorship, Barbier (Marie-Anne), Bocage (Anne-Marie Du), tragic code, Gomez (Madeleine-Angélique de), Les Amazones, Sémiramis, Tomyris

AUTHOR

Dario Maria Nicolosi

Projet ERC ModERN, Sorbonne Université

IDREF : <https://www.idref.fr/256120641>

Les tragédies de Staël à l'épreuve de la Révolution

Thibaut Julian

DOI : 10.35562/pfl.818

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

Perspective biographique et historique

Perspective dramaturgique et anthropologique

TEXT

- 1 Germaine de Staël fut passionnée de théâtre. *De la littérature* (1800) et *De l'Allemagne* (1810), ses deux grands traités théoriques, révèlent l'importance qu'elle accorde à cet art pour les cultures qu'il illustre et le plaisir qu'il procure. En critique avisée, Staël y confronte le répertoire « classique » avec des pièces contemporaines ou étrangères, en particulier les tragédies des Grecs, de Shakespeare et de Schiller, jugeant que « les belles tragédies doivent rendre l'âme plus forte après l'avoir déchirée ¹. » Dès son adolescence, elle apprenait à déclamer des rôles comme celui de Mélanie de La Harpe ². Sous le Consulat et l'Empire, elle fut encore actrice dans le cercle intime du château de Coppet et à Genève, où elle interpréta à l'hiver 1805-1806 des héroïnes comme Alzire, Zaïre et Mérope de Voltaire, ainsi que Phèdre ³. Durant son exil imposé par Napoléon, Staël écrira à l'acteur Talma : « J'ai été vingt fois tentée de me cacher à Paris seulement pour vous entendre et je ne puis me résoudre à la privation d'un tel plaisir ⁴. » Cette passion du théâtre dans ses dimensions critique, ludique et spectaculaire se traduit aussi très tôt par l'écriture, avec quelques fragments de jeunesse et une première « pièce » en trois actes et en vers, *Sophie ou les Sentiments secrets* (1786). La récente publication de ses *Œuvres dramatiques* au sein des *Œuvres complètes* en cours d'édition chez Champion dévoile une liste de dix-neuf pièces, dont plusieurs sont inédites ou fragmentaires et

aucune ne fut destinée par Staël à une large diffusion. Mais elles n'en constituent pas moins, selon Martine de Rougemont, « une œuvre dramatique originale poursuivie pendant trente-trois ans de la vie de l'auteur⁵ ».

- 2 Quoique hétérogène, le corpus théâtral staëlien établit néanmoins des séries cohérentes : une phase réservée à la tragédie se dégage de la décennie allant de l'ouverture de l'assemblée des Notables au Directoire (1787-1797). Staël ne reviendra à l'écriture et au jeu dramatique qu'après 1802, au temps de l'exil, par la production d'un théâtre de société en prose, entre pièces bibliques du théâtre des familles, proverbes comiques et drames. *Jane Gray*, sa première tragédie composée en 1787 mais publiée en 1790 avec *Sophie*, précède de peu la première publication anonyme et confidentielle de Staël, les *Lettres sur les ouvrages et le caractère de Jean-Jacques Rousseau* (écrites dès 1786 et publiées fin 1788). De la fin de la monarchie à la fin de la république, sa production théâtrale emprunte la voie exclusive de la tragédie en cinq actes et en vers, avec quatre pièces abouties et une trame en prose partiellement versifiée : à *Thamas*, pièce de circonstance embryonnaire qui fonctionne comme une transposition en Perse du contexte de l'été 1789, succède *La Mort de Montmorency* (fin 1790) et *Rosamonde*, écrite en 1791, enfin *Jean de Witt* en 1797. Ces sujets historiques sont majoritairement empruntés à l'époque moderne, puisque quatre intrigues s'ancrent dans les ^{xvi}^e ou ^{xvii}^e siècles (seule *Rosamonde* remonte au règne d'Henri II d'Angleterre, en 1173).
- 3 Le choix de la tragédie ne fait pas que répondre « à un effet de mode⁶ », même si celle-ci conserve son prestige au sommet de la hiérarchie des genres dramatiques. Quoique restreinte à des esquisses secrètes ou à des lectures dans le cercle du salon de la rue du Bac à Paris (ouvert par Staël après son mariage en 1786 avec l'ambassadeur de Suède Erik Magnus de Staël-Holstein), voire dans la retraite de Coppet et alentour⁷, cette production tragique circonstancielle exprime une *quête* et une *enquête* où le tableau des épisodes et des personnages historiques réfléchit et se heurte à l'Histoire, avec les turbulences et les espérances de la Révolution en arrière-plan. Ce corpus de tragédies « de l'ombre » reste donc largement méconnu et fut longtemps exclu du champ critique, du fait de leur « inaccessibilité éditoriale »⁸ : elles ne furent jamais

représentées et *Jane Gray* est la seule qu'Auguste de Staël intégra en 1820-1821 dans les *Œuvres complètes* de sa mère, partant presque la seule tragédie qui ait, jusqu'à ces dernières années, été abordée par la critique⁹. Il est donc possible de défricher ce « nouveau » corpus en croisant les perspectives historique, dramaturgique et anthropologique : cette diversité d'approches permet de faire ressortir plusieurs facettes d'un véritable *travail* de la pensée de Staël dans son théâtre à l'épreuve de la Révolution, tandis que son essai *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, écrit entre 1792 et 1796, constitue une pierre de touche qui fournit des clés pour l'analyse des personnages et des situations.

Fig. 1. Philibert-Louis Debucourt, *Conférence de Madame de Staël*, estampe, s. d. [ca 1800]



Source/crédit : Gallica.bnf.fr/BnF, département Estampes et Photographie, cote RESERVE FOL-QB-201 (144)

Perspective biographique et historique

- 4 Le théâtre est un genre qu'elle pratique dès ses écrits de jeunesse. Staël a 20 ans quand elle s'intéresse au destin de la reine anglaise protestante Jane Grey, exécutée lorsque la catholique Marie Stuart conquiert le pouvoir en 1554, histoire dont elle a trouvé la source dans une pièce de Rowe (1715) déjà adaptée par La Place¹⁰. La « Préface » de 1790 justifie ce sujet historique par « l'admiration [qu'elle a] ressentie pour ce rare mélange de force et de sensibilité, qui fait braver la mort et connaître le prix de la vie¹¹ ». Cette préface matricielle s'ouvre par un plaidoyer en faveur de la tragédie historique, qui sera amplifié dans *De la littérature* et *De l'Allemagne* :

Les sujets historiques me paraissent mériter la préférence sur ceux purement d'imagination ; les noms illustrés par nos souvenirs captivent d'avance l'intérêt ; la vraisemblance est commandée par la vérité, et l'imagination, loin d'égarer à son gré la pensée, renouvelle à nos yeux l'expérience, et rend sensible, à la génération présente, la grande leçon des siècles passés¹².

Selon cette approche héritée des Lumières (et de Voltaire en particulier), le théâtre est un divertissement politique utile, qui mêle des émotions, ici renforcées par la (re)connaissance d'un destin réel, et des enseignements moraux susceptibles d'éclairer le public contemporain. Présenter le tableau d'un couple vertueux d'amants sacrifiés sur l'autel du fanatisme et des passions exacerbées comme l'ambition et la vengeance résonne avec le contexte révolutionnaire, au point que Staël souhaite contrôler le sens de certains vers de la pièce jugés problématiques durant le durcissement politique de l'hiver 1790, après la démission de Necker en septembre. L'héroïne livre un message de prudence contre les excès, qui débouchent sur une révolution au nom de la « liberté » :

Craignez l'accroissement qu'obtient l'autorité,
Quand les rois font aimer leur suprême puissance
Soumis à leurs décrets, comme à la Providence,
Leurs sujets imprudents renoncent à leurs droits ;

L'indolence se plaît à recevoir des lois,
Et le bonheur présent exclut la prévoyance ;
Mais quand le despotisme excite à la vengeance,
Quand un pouvoir cruel est partout détesté,
C'est alors que l'on est près de la liberté¹³.

La correspondance de Staël révèle que l'autrice cherche à contrôler la circulation de sa tragédie, en tenant un registre des personnes auxquelles elle envoie un exemplaire – y compris la comédienne Clairon, future maîtresse d'Erik de Staël, auquel elle écrit :

[...] tu me manderas *avec un peu de détail* ce que disent de cette pièce ceux qui l'ont lue, et que tu diras à M^{lle} Bernault d'écrire avec exactitude les noms des possesseurs et le nombre des exemplaires. Ce n'est pas tout encore, car les auteurs sont bavards. M^{lle} Clairon connaît beaucoup de comédiens : tu lui feras sentir de quelle importance il serait pour moi que mes pièces tombassent en de pareilles mains¹⁴.

Pour Staël, ses tragédies ne doivent pas l'exposer sur une scène ouverte à tous les vents.

- 5 Le rapport de Staël à son œuvre littéraire¹⁵, et à sa production tragique plus encore, révèle comme l'a montré Aline Hodroge une tension dont le nœud est le statut de publicité d'un texte figé, sorti de la performance éphémère de la lecture dans le cercle choisi du salon, à une époque où, par ailleurs, Staël fait face à des attaques misogynes virulentes :

Je crois que l'envie de faire du mal s'est attachée sur moi sans motifs, et qu'avec cette disposition il faudrait que je passe dix ans en Suisse pour calmer la haine. Quant à l'avenir, mon intention est de ne voir absolument que mes amis, et de faire le moins de bruit possible¹⁶,

écrit-elle en décembre 1790. Sentiment cruellement confirmé par la parution en mars 1791 d'un pamphlet dramatique qui la brocarde en « femme laide et ridicule, intrigante, et qui va promettant à chacun ses faveurs¹⁷ ». Staël reviendra sur ce statut précaire des « femmes qui cultivent les lettres » dans un chapitre célèbre de *De la littérature*, qui présente son rapport difficile au jugement critique dans la sphère publique étendue :

L'existence des femmes en société est encore incertaine sous beaucoup de rapports. Le désir de plaire excite leur esprit ; la raison leur conseille l'obscurité ; et tout est arbitraire dans leurs succès comme dans leurs revers. [...] Dans les monarchies, elles ont à craindre le ridicule, et dans les républiques la haine¹⁸.

Adoptant une approche psychanalytique, les récents travaux de Catherine Dubeau et de Stéphanie Genand situent ce tiraillement entre la tentation de l'écriture et un éthos d'humilité formant le nœud du « roman familial¹⁹ » staëlien. Si ses deux modèles, paternel et maternel, se révèlent finalement tous deux hostiles au statut de la « femme-auteur », Staël aspire à dépasser l'assignation au silence²⁰, sans pour autant parvenir à se libérer tout à fait d'un surmoi d'autant plus pesant que la Révolution, qui autorise d'abord une parole féminine, la renferme bientôt dans un modèle républicain patriarcal condamnant la femme au retrait domestique ou à la solitude²¹. Dans tous les cas, Staël autrice de tragédies souhaite, selon ses propres mots, « mettre [sa] dignité d'auteur en sûreté²² ».

- 6 Et pourtant, ses tragédies délivrent des discours politiques qui témoignent d'une vive expérience de pensée au contact des « circonstances actuelles ». *La Mort de Montmorency*, achevée à la fin de l'année 1790 et lue dans les salons en Suisse ou à Paris, constitue un exemple de calque paternel. La figure du duc, défenseur de la liberté contre le despotisme du cardinal-ministre Richelieu, décapité à Toulouse en 1632 pour son soutien à Gaston d'Orléans contre Louis XIII, lui évoque Necker, tant par l'image de la vertu sacrifiée que par les discours de modération *centristes* que tient le héros, lucide sur leur impuissance :

Dans les temps orageux qui, blâmant les excès,
Des partis opposés déteste les forfaits,
D'aucune passion ne secondant la rage,
Se perd dans les efforts de ce double courage²³.

Or c'est bien à une perte de sens et de raison que Staël fait face dans la radicalisation des passions qui caractérise les années 1791-1795, précisément au moment où elle s'attelle à la rédaction de *De l'influence des passions* et passe la plupart de son temps hors de Paris

(qu'elle quitte notamment au début des massacres de septembre 1792). Le déferlement de violence dans une « époque monstrueuse²⁴ » est pour elle incompatible avec l'écriture de tragédies. Dès les lendemains de la fuite à Varennes, alors que l'horizon s'assombrit pour les milieux monarchiens modérés, Staël écrit de Genève à son mari, le 12 juillet 1791 :

À présent je voudrais commencer une tragédie, mais je suis trop triste pour cela. C'est singulier à dire, mais il est pourtant vrai que pour peindre la douleur il faut n'être que mélancolique, et mon âme est profondément affligée du présent et de l'avenir²⁵.

C'est le moment d'où émanera « la triste Rosamonde », amante du roi anglais qui « cache sa passion et ses remords au monde²⁶ », vivant depuis trois ans dans le labyrinthe de Woodstock²⁷... symbole éloquent pouvant faire écho à la situation de Staël, notamment son adultère avec le comte de Narbonne, père de ses fils Auguste (né en 1790) et Albert (qui naîtra en novembre 1792).

- 7 Selon Claire Garry-Boussel, les personnages dans l'ensemble de son œuvre constituent des « projections fantasmatiques du moi » autant que de relations réelles : Staël

croit à une continuité de langage entre la parole du monde et la parole de l'écriture. Elle intègre dans son discours de l'imaginaire toute une réflexion sur les ressorts cachés de l'opinion publique, sur le bien-fondé des codes culturels et sociaux, sur les rapports entre les formes de gouvernement et de société²⁸.

- 8 De fait, les cinq tragédies s'inscrivent dans des contextes de crise politique : la succession conflictuelle d'Édouard VI (*Jane Gray*), la résistance à un premier ministre despotique qui a fait exiler Confucius, son prédécesseur libéral et soucieux du peuple, et pactise avec les Mogols pour conserver le pouvoir à Ispahan contre ses compatriotes dans *Thamas*, le conflit entre Gaston d'Orléans et Louis XIII dans *La Mort de Montmorency* qui aboutit à un renforcement de l'absolutisme, ou encore l'assassinat du Grand-Pensionnaire des États de Hollande à la suite de l'élection de Guillaume d'Orange au stathoudérat, office préalablement aboli, pour contrer l'invasion de la Hollande par la France de Louis XIV dans *Jean*

de Witt, ce qui fait voler en éclat la république des Provinces-Unies au moment même où la république batave est instaurée sous le Directoire... Faut-il y voir le spectre de la mort de la république, à laquelle Staël s'est ralliée par un choix de raison contre la menace des deux extrêmes que constituent les monarchistes réactionnaires et les démagogues néojacobins, tous deux mus par la haine, dans un fanatisme inversé²⁹ ? La voix du héros, défendant un idéal de modération et de fidélité aux lois, s'oppose à toute compromission avec le prince d'Orange, symbole protéiforme de la monarchie et de l'influence grandissante des militaires comme Bonaparte :

C'est du ressort caché des factions contraires
Que naissent, en tout temps, les erreurs populaires.
Si de l'ambition l'on détruit les projets,
Au sein d'un État libre, on voit le peuple en paix.
[...]
Et vaincre les amis du pouvoir despotique,
C'est vaincre aussi l'espoir du tumulte anarchique.
Pardonnez, monseigneur, cet austère discours.
À vos désirs connus, on me verra toujours
Opposer le devoir et la loi qui me guide³⁰.

Ces tragédies font ainsi de la fiction historique un « laboratoire de la politique³¹ » tout autant que des passions.

Perspective dramaturgique et anthropologique

- 9 Une lecture croisée des cinq tragédies du corpus révèle des constantes actanciennes et des dispositifs récurrents, auxquels Staël, guidée par l'Histoire qu'elle théâtralise, ménage de menues variations. Ses constructions réglées dans le moule de la tragédie classique fournissent des terrains d'expérimentation pour sa théorie morale et sa conception genrée des relations de pouvoir.
- 10 Toutes aboutissent à un dénouement funeste avec la mort des héros éponymes. Le motif galant est présent dans les cinq pièces à des places différentes. Le noyau de l'intrigue amoureuse de *Jane Gray* rappelle le trio de *Bérénice* avec un personnage féminin aimé par

deux hommes (l'époux vertueux Guilfort *vs* Pembroke, le promis éconduit et jaloux), tandis que *Rosamonde* inverse la situation en plaçant le roi entre deux femmes, la reine légitime Éléonore de Guyenne (*alias* Aliénor d'Aquitaine) qui découvre l'épouse illégitime, Rosamonde, dont les secrets sont peu à peu dévoilés (maternité à l'acte III, mariage à l'acte IV). Dans ces deux tragédies composant selon leur titre le « pôle féminin » du corpus, les héroïnes meurent et emportent réellement ou métaphoriquement leur conjoint avec elles³², tandis que dans les pièces au titre masculin, l'homme périt seul : Thamas se suicide devant Fatmé, qui a dû jurer à son père tué au combat par son amant de ne plus revoir ce meurtrier « parricide » – c'est donc le serment filial qui interdit la réunion du couple et explique la solution unilatérale du jeune défenseur de la liberté³³. L'année suivante, Montmorency fait jurer à son épouse Félice de lui survivre, bien qu'elle courre « éperdue sur le théâtre » en entendant la « cloche funèbre » et s'évanouisse lorsque son tintement s'éteint³⁴, selon une dramatisation de la hantise qui rappelle le dénouement du *Charles IX* (1789) de Marie-Joseph Chénier. Élisabeth, fille du traître Montbace et femme de Corneille de Witt, tué par la foule avec son frère Jean dans le hors-scène, maudit son père dont « tous les droits sont perdus » : « J'implore le néant pour cesser de haïr / L'être qu'un saint devoir m'ordonnait de chérir³⁵. » L'unique émancipation de la piété filiale *féminine* intervient donc dans l'ultime tragédie de Staël – tandis que dans la première, c'était le fils qui brisait le joug paternel³⁶.

- 11 Alors que les mères des principaux personnages sont systématiquement absentes en tant que personnages (sauf quand ces protagonistes sont elles-mêmes mères, telle Félice de Montmorency), mais peuvent être évoquées pour attiser la culpabilité de leur progéniture³⁷, les figures paternelles abondent mais sont toujours problématiques ou parasitaires. Le Père, en effet, est dans la plupart des cas un traître ambitieux, tel Orcan mu par une « soif de la puissance³⁸ » jusqu'au-boutiste ; tel Northumberland, avatar masculin de l'Agrippine de Racine, assassin du roi Édouard VI dans *Jane Gray*, ou encore le Hollandais Montbace, on l'a vu. Fondée sur le dualisme de la figure du Père, dont la déclinaison royale est coupable, *Rosamonde* joue sur le retour du parent biologique caché, en recourant au *topos* tragique de l'agnition : comme dans *Zaïre* de

Voltaire, la scène de reconnaissance intervient tardivement, au milieu de la pièce (acte III), alors que Cliffort a au préalable occupé la place du juge envers la passion de sa fille et du roi³⁹. Au dénouement, il incrimine le ciel qui l'a « rendu coupable / De la mort de [s]a fille⁴⁰ », soulignant par effet d'écho l'échec de sa prière formulée dans le dernier vers de l'acte II : « Ciel, dont je suis les lois en lui portant mes vœux, / Fais-moi père en rendant mon enfant vertueux⁴¹. » La crise politique se traduit donc par la double défaillance du père et du roi. Biologie et politique se répondent⁴². Aussi le duc de Montmorency déplore-t-il la désunion des fils d'Henri IV, qui expose à la mort ce fidèle serviteur du royaume :

invoquez, s'il le faut, l'ombre du grand Henri
 Dont l'auguste statue à mes yeux s'offre ici
 Et qui dut, on le sait, aux exploits de mon père,
 De posséder en paix ce sceptre héréditaire
 Dont Louis aujourd'hui se sert pour me punir⁴³.

- 12 Une partition genrée des émotions apparaît dans ces tragédies, constituant une expérimentation fictionnelle des rapports analysés dans *De l'influence des passions*, dont le propos est directement nourri par le cours de la Révolution. Il n'est pas inutile de rappeler le plan de ce traité qui décline dans sa première partie les « passions » contemporaines intéressant Staël : 1) l'amour de la gloire ; 2) l'ambition ; 3) la vanité ; 4) l'amour ; 5) le jeu ; l'avarice et l'ivresse ; 6) l'envie et la vengeance ; 7) l'esprit de parti ; 8) le crime. Chaque pôle est illustré de manière variable dans le corpus tragique.
- 13 Une première lecture des tragédies conduirait à réserver l'amour aux femmes et la soif du pouvoir aux hommes, selon un partage bien ancré dans l'anthropologie staëlienne :

La nature et la société ont déshérité la moitié de l'espèce humaine ; force, courage, génie, indépendance, tout appartient aux hommes [...]. L'amour est la seule passion des femmes ; l'ambition, l'amour de la gloire même leur vont si mal, qu'avec raison un très petit nombre s'en occupent⁴⁴.

De fait, les jeunes personnages féminins sont tantôt des orphelines réelles ou supposées (Jane et Rosamonde), tantôt des filles soumises à

un père traître par ambition (Fatmé et Élisabeth). L'ambitieux, dont la passion « dénature le cœur » et « n'a pour objet que la puissance, c'est-à-dire la possession des places, des richesses, ou des honneurs qui la donnent⁴⁵ », rejette *a priori* la voix de la sensibilité : « De ton sexe veux-tu m'inspirer les terreurs, / Et me faire adopter ses timides erreurs ? », s'insurge Northumberland⁴⁶, alors que sa fille, prête à monter sur l'échafaud, demande à mourir avant Guilford : « De mon sexe épargne la faiblesse, / Par la force il ne peut témoigner sa tendresse⁴⁷ ». Quant à la reine Éléonore, « mêlant à l'amour les fureurs de la haine, / Elle offre le tableau de la nature humaine / En proie aux passions qui déchirent le cœur⁴⁸. »

14 Or ces femmes ne sont pas dépourvues d'ambition ni de force de caractère. Félice de Montmorency, quoiqu'éprouvée au dénouement par la perte de son époux, nous est présentée comme l'instigatrice de la révolte, elle que « la nature en ce temps a fait naître Romaine⁴⁹ » et qui enjoint à son mari d'imiter Brutus⁵⁰ : c'est d'ailleurs la seule qui, connaissant « son funeste génie », sache parler à Richelieu « son langage », celui de « l'intérêt »⁵¹, plus efficace que les supplications vaines de la princesse de Condé. Elle suscite l'admiration du ministre qui avoue dans le monologue en fin d'acte : « Ce caractère enfin, je dois le reconnaître / Pour mon égal au moins, peut-être pour mon maître⁵² ». La femme forte mais sensible et tendre (témoin l'oxymore « héroïque amour » utilisé pour Félice au v. 159), s'oppose au monstre, à la créature *dénaturée* qu'est « la barbare » Marie Stuart, invisible mais dont les actes sont marqués par la « furie » et la « cruauté »⁵³.

15 Du côté des hommes aussi, cette force des passions fixe leur *caractère* au sens psychologique et théâtral du terme. Pour accentuer les contrastes entre le bien et le mal, les ambitieux des tragédies de Staël sont de surcroît des âmes envieuses⁵⁴ éprises de vengeance, parfois inaccessibles à l'amour⁵⁵ et au remords. La haine brute est leur moteur, comme le traduit stylistiquement l'usage de parallélismes antithétiques : « la fureur qui me presse / Sollicite la haine, abhorre la tendresse⁵⁶ » dit l'un, et un autre : « Moi, je hais la liberté ; moi, j'adore la puissance⁵⁷. » Or Staël ménage là encore des nuances qui échappent au manichéisme, comme le traduit l'évolution du personnage de Richelieu. Contrairement aux ambitieux pleins de ressentiment, l'Éminentissime prône une insensibilité pragmatique,

posture machiavélique censée asseoir son autorité par la crainte : « comme homme d'État, rien ne peut m'émouvoir⁵⁸ », affirme-t-il au quatrième acte. Pourtant, lorsque Montmorency le sauve de Gaston d'Orléans prêt à le tuer tout en consentant à une mort honorable, Richelieu est touché de sa grandeur :

Ah ! par tant de vertus mon âme est déchirée.
Pour la première fois je connais le remords,
Je marche avec horreur où me conduit mon sort⁵⁹.

En réalité, il avait déjà fait la découverte de l'attendrissement quelques scènes plus tôt⁶⁰ : le théâtre réfléchit ainsi une évolution psychologique grâce aux émotions politiques, qui dé-fige en autant de « première fois » des personnages *a priori* stéréotypés.

- 16 Les bourreaux tracent donc leur chemin sous « l'influence » de leurs victimes. Les héros vertueux agissent au nom de la gloire et de la patrie, et de la valeur suprême que constitue la *vertu* : « La liberté de mon pays ne suffira point à mon bonheur. La gloire n'est pas le but où j'aspire. La vertu, voilà mon guide ; l'amour, voilà quel eût été mon seul moyen de bonheur », déclare Thamas⁶¹. Montmorency renchérit : « Entre les courtisans, entre les factieux, / La gloire offre une place à l'homme vertueux⁶². » Que reste-t-il au héros quand il n'y a plus d'espoir ? Une gloire posthume :

Et, suivant la vertu pour l'instant qu'il nous reste,
Conservons-nous l'espoir d'un avenir céleste
[...]
Dans cette horrible époque, hélas ! ma destinée,
Autant qu'on le croirait n'est pas infortunée⁶³.

Par-delà la mort, elle est source d'exemplarité pour un temps où la raison pourra refleurir, dit Jean de Witt : « Oui, sur ma tombe, un jour, des hommes généreux / Jureront d'accomplir mes desseins vertueux⁶⁴. »

- 17 La mise en scène de l'héroïsme dans les tragédies de Staël se traduit par des dispositifs dramaturgiques et rhétoriques récurrents. Ainsi en est-il de l'espace de la prison, que l'on trouve soit au quatrième acte (*Jane Gray*, *Thamas*), soit au cinquième (*La Mort*

de Montmorency), voire dans les deux derniers actes (*Jean de Witt*) de ces pièces – sans même revenir sur le labyrinthe qui organise la dramaturgie tortueuse de *Rosamonde*. Outre ce *topos* du théâtre révolutionnaire, évident écho d'une réalité traumatique, l'*agôn* s'exprime au préalable par l'éloquence judiciaire, dans des scènes de procès devant un tribunal parfois représenté (dans *Jane Gray* et *Thamas*, où Fatmé plaide pour que les députés épargnent son père), sinon cantonné dans l'entracte, en ce qui concerne *La Mort de Montmorency* et *Jean de Witt*⁶⁵. L'éloquence délibérative est, elle aussi, mobilisée dans des scènes de conseil ou de débat entre parlementaires dans ces deux pièces, qui sont les plus riches et les plus abouties.

- 18 Car derrière ses personnages, Staël n'oublie pas la collectivité pour compléter son analyse des passions. Au-delà des héros, c'est tout le peuple inquiet qui se fait jour, dont les manifestations vont croissant au fil des pièces à sujet moderne⁶⁶. C'est par les discours sur la versatilité d'une masse incertaine, formant une menace potentielle, que Staël théâtralise sa conception des effets du « fanatisme » et de « l'esprit de parti », qui « commande la liberté avec la fureur du despotisme »⁶⁷. Sa part est prépondérante dans *Jean de Witt*, seule pièce postérieure à « la tyrannie de Robespierre » (époque qu'elle juge « hors de la nature, au-delà du crime »⁶⁸). Le peuple parvient à faire effraction à la fin et entraîne le héros avec son frère pour les « descendre », aux deux sens du terme, « *en bas de l'escalier* »⁶⁹, mettant symboliquement à bas l'idéal de fraternité républicaine au temps des émeutes et coups d'États à répétition du Directoire. Cela tient ici au rôle du « farouche Tillaire » qui « a, d'un état obscur, l'éloquence vulgaire »⁷⁰, député démagogue qui rappelle les maratistes ou les babouvistes. Telle une girouette, il change d'avis en se rangeant au dernier parleur, *a fortiori* lorsque son interlocuteur Montbace parvient à le manipuler en calomniant le héros, présenté comme un traître à l'idéal républicain. Or Tillaire soutient la violence directe de la révolte plébéienne, à laquelle Staël semble ici prêter une oreille compréhensive, sans pour autant la cautionner dans les faits :

Croyez à nos secours, ils seront tout-puissants.
Mais, seigneur, ces secours peuvent être sanglants.
Du peuple qui s'émeut, tel est le caractère.
Il faut du sang aux cœurs aigris par la misère.

À moi-même, le sang peut causer du plaisir,
Et je sais enflammer mais non pas retenir.
Si de tels mouvements vous semblent détestables,
Accusez-en vous seuls, vous seuls êtes coupables.
Élevés au hasard, asservis en naissant,
Vous nous rendez cruels en nous avilissant ⁷¹.

- 19 Longtemps méconnu, le théâtre tragique de Staël est emblématique de son œuvre qui, selon Stéphanie Genand, « forme, plutôt qu'un monument, un archipel dont la dispersion problématise *de facto* le désir de visibilité ⁷². » Au même titre que ses romans de la maturité ou son théâtre de société ⁷³, ses tragédies méritent de compléter le puzzle de cette pensée en interaction constante avec son époque. L'écriture de tragédies versifiées offre sans doute à leur autrice un délassement, une respiration quand elle n'est pas au cœur du volcan parisien, mais elle constitue aussi un exutoire des émotions dans la « crise dévorante qui atteint toutes les destinées ⁷⁴ » et dérègle la boussole rationnelle des individus et les nations. Car la passion, écrit Staël, « est, comme les vrais tyrans, sur le trône ou dans les fers ⁷⁵ », à l'image de ses héros dramatiques créés entre le crépuscule de la monarchie et celui de la république. Si l'œuvre tragique de Staël traduit l'échec de la vertu sans laquelle « il n'est point de bonheur ⁷⁶ », ce n'est pas au prix du triomphe de ce qu'elle nommera en 1800 la « vulgarité », car même les criminels ont une part d'intérêt, voire de dignité et de profondeur, de même que le peuple fluctuant. Ce n'est pas non plus au prix du désespoir absolu, malgré la menace du découragement ⁷⁷, car la tragédie pour Staël conserve une « utilité » qui « rend l'homme meilleur » ⁷⁸. La tragédie staëlienne est donc un terrain d'essai pour la pensée politique et morale, incarnée par des personnages fictionnels qui demeurent dans la majorité des cas des figures historiques, ce qui permet de nouer des liens plus étroits entre passé et présent. Le théâtre est ainsi un espace anthropologique et politique généré, où hommes et femmes sont caractérisés par des pôles émotionnels différenciés mais aussi labiles. Ce corpus dramatique offre un riche terrain d'enquête pour les littéraires et les historiens des représentations sondant les émotions politiques du moment révolutionnaire ⁷⁹.

NOTES

- 1 Germaine de Staël-Holstein, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, éd. Jean Goldzink, dans Stéphanie Genand (dir.), *Œuvres complètes*, I-2, Paris, Champion, 2013, p. 324. Voir Gérard Gengembre et Jean Goldzink, « L'expérience européenne : théâtre et nation chez M^{me} de Staël (Du *De la littérature...* à *De l'Allemagne*) », dans Kurt Kloocke et Simone Balayé (dir.), *Le groupe de Coppet et l'Europe, 1789-1830*, Lausanne, Institut Benjamin Constant / Paris, Touzot, 1994, p. 239-251 ; Jean-Pierre Perchellet, « De l'extériorité antique à l'intériorité romantique : Madame de Staël et le modèle tragique grec », dans Françoise Tilkin (dir.), *Le groupe de Coppet et le monde moderne*, Presses universitaires de Liège, 1998, p. 85-100 ; Charles Mazouer, « Le groupe de Coppet et la réflexion sur la tragédie », *Littératures classiques*, n° 48, 2003, p. 29-37.
- 2 Lettre de Staël au comte d'Albaret, mars 1785, dans *Correspondance générale*, éd. Béatrice W. Jasinski, Paris, Pauvert, 1962, t. I/1, p. 33 (abrégé ci-après CG).
- 3 Jean-Daniel Candaux, « Le théâtre de M^{me} de Staël au Molard (1805-6) », *Cahiers staëliens*, n° 14, 1972, p. 19-32. Voir aussi Martine de Rougemont, « L'activité théâtrale dans le groupe de Coppet : la dramaturgie et le jeu », dans Simone Balayé et Jean-Daniel Candaux (dir.), *Le groupe de Coppet, actes et documents du deuxième colloque de Coppet, 10-13 juillet 1974*, Genève, Slatkine / Paris, Champion, 1977, p. 263-283.
- 4 Lettre à Talma du 15 février 1809, bibliothèque-musée de la Comédie-Française, fonds Talma, boîte 2.
- 5 Martine de Rougemont, « Introduction générale », dans Madame de Staël, *Œuvres complètes*, série II, *Œuvres littéraires*, t. IV : *Œuvres dramatiques*, éd. Aline Hodroge, Jean-Pierre Perchellet, Blandine Poirier et M. de Rougemont, Paris, Champion, « Tournant des Lumières », 2021, vol. 1, p. 11 (abrégé ci-après OD).
- 6 A. Hodroge et B. Poirier, « Avant-propos », *ibid.*, p. 32.
- 7 Voir A. Hodroge, « "La lecture interprétée" : théâtre joué et théâtre lu de Germaine de Staël », *Études de lettres*, n° 315, 2021, p. 107-126, DOI [10.4000/edl.3625](https://doi.org/10.4000/edl.3625).

- 8 Claire Garry-Boussel, *Statut et fonction du personnage masculin chez Madame de Staël*, Paris, Champion, « Les dix-huitièmes siècles », 2002, p. 22.
- 9 Outre cette étude de C. Garry-Boussel et les récents travaux d'A. Hodroge, c'est le cas de Catherine Dubeau dans *La lettre et la mère : roman familial et écriture de la passion chez Suzanne Necker et Germaine de Staël*, Paris, Hermann, « Collections de la République des lettres. Études », 2013, p. 259-270, et Anne Amend-Söchting, « Lire une tragédie : Jane Gray de Madame de Staël », *Cahiers staëliens*, n° 50 : *Madame de Staël et le théâtre*, M. de Rougement (dir.) 1999, p. 7-29. Une exception notable : Danielle Johnson-Cousin, « "Mélodrame et roman noir" dans le théâtre révolutionnaire inédit de M^{me} de Staël : le cas de Rosamonde (1791) », dans Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard (dir.), *Mélodrames et romans noirs (1750-1890)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, « Cribles », p. 51-65.
- 10 Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « *Jane Gray* : Rowe, La Place et Madame de Staël », *Cahiers staëliens*, n° 59 : Corinne. 200 ans après, 2008, p. 127-140.
- 11 G. de Staël, *Jane Gray*, dans OD, p. 137-138.
- 12 *Ibid.*, p. 137. Dans *De la littérature*, Staël incite les auteurs à « se servir plus souvent des moyens dramatiques qui rappellent aux hommes leurs propres souvenirs ; car rien ne les émeut aussi profondément. » (éd. cit., p. 326).
- 13 *Ibid.*, p. 196 (IV, 4). C'est dans une lettre à Nils von Rosenstein du 2 novembre 1790 que Staël prend ses distances avec un tel discours écrit avant la Révolution, considérant que le terme de « liberté » est désormais « déshonoré pour longtemps. » (*ibid.*, n. 37).
- 14 Lettre à Erik de Staël écrite de Coppet, le 29 octobre 1790, dans CG, p. 380.
- 15 Voir Simone Balayé, « Madame de Staël ou comment être femme et écrivain », *Madame de Staël. Écrire, lutter, vivre*, Genève, Droz, 1994, p. 13-23.
- 16 Lettre à Erik de Staël du 11 décembre 1790, dans CG, *op. cit.*, p. 412.
- 17 Anonyme, *Les Intrigues de Madame de Staël à l'occasion du départ de Mesdames de France*, comédie en trois actes et en prose, Paris, « Au boudoir de M^{me} de Staël », s. d., p. 34 (propos tenu par Mirabeau).
- 18 G. de Staël, *De la littérature*, éd. cit., p. 310-311.

- 19 C. Dubeau, *La lettre et la mère*, op. cit.
- 20 Stéphanie Genand, *Sympathie de la nuit*, Paris, Flammarion, 2022, p. 116.
- 21 Voir Mona Ozouf, *Les mots des femmes : essai sur la singularité française*, Paris, Fayard, « L'esprit de la cité », 1995, p. 113-141.
- 22 Lettre de Staël à son mari, 11 novembre 1790, dans CG, p. 390.
- 23 G. de Staël, *La Mort de Montmorency* (IV, 5), dans OD, p. 316. Le premier vers est ouvert par une relative substantive périphrastique (celui qui...).
- 24 G. de Staël, *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, éd. Florence Lotterie et Laurence Vanoflen, dans *Œuvres complètes*, I-1, Florence Lotterie (dir. et ed.), Paris, Champion, « L'âge des Lumières », 2008, p. 135.
- 25 G. de Staël, CG, t. I/1, p. 458.
- 26 G. de Staël, *Rosamonde*, dans OD, p. 350.
- 27 *Ibid.*, p. 357 : « Je conjurai le roi de bâtir ce séjour, / Labyrinthe qui s'ouvre au seul nom de l'amour. / Henri seul en connaît les détours et l'entrée. / Depuis trois ans, seigneur, là, je vis ignorée. » (I, 4).
- 28 C. Garry-Boussel, *Statut et fonction du personnage masculin [...]*, op. cit., p. 16-17.
- 29 Voir F. Lotterie, « Du "cœur fatigué de haïr" : comment sortir du fanatisme après la Révolution (Staël en Thermidor) », *Orages, Littérature et culture 1760-1830*, n° 16, p. 85-108.
- 30 G. de Staël, *Jean de Witt*, dans OD, p. 443 (I, 2).
- 31 « Introduction » à *Jane Gray*, *ibid.*, p. 132.
- 32 Jane s'écrie avant de sortir se livrer aux soldats de Marie Stuart : « Guilfort, allons mourir, je suis digne de toi, / Ton sublime courage a passé jusqu'à moi. », tandis que Pembroke, l'amant jaloux mais repent, tente en vain de se suicider et s'évanouit lorsqu'il entend le tambour funèbre : « ah : je meurs. » (*Jane Gray*, V, 6 et 7, p. 207-208) ; dans *Rosamonde*, après que l'héroïne infortunée a expiré, le roi Henri s'évanouit aussi, mort symbolique exprimée par le dernier vers de la pièce : « Non, je me meurs. Grand Dieu, je crois à ta clémence. » (p. 411).
- 33 G. de Staël, *Thamas*, dans OD, p. 246-248.
- 34 G. de Staël, *La Mort de Montmorency*, *ibid.* p. 334 : « Le bruit cesse. Il est mort. (Elle tombe sans connaissance. La toile se baisse.) »

35 G. de Staël, *Jean de Witt*, V, 5, p. 506.

36 G. de Staël, *Jane Gray*, II, 3, p. 162 : « Et moi qui par respect pour les vœux de mon père / À son ambition pliais mon caractère, / Quel sera mon bonheur, lorsqu'à mes vrais penchants / Je pourrai désormais consacrer mes instants ? »

37 G. de Staël, *Jean de Witt*, I, 3-4, p. 455-457 : Montbace menace sa fille d'être responsable de la mort de sa mère si elle révèle sa trahison, produisant ensuite une lettre (un faux ?) dans laquelle cette mère corrobore le chantage : « Si tu n'obéis pas aux désirs de ton père, / Pour prix de son amour, tu fais périr ta mère. » Concernant l'exploitation de la culpabilité filiale dans *Jane Gray*, où Pembroke reproche comme justicier la faute de la « fille de Suffolk, qui sus forcer [s]on père / À rompre les liens qu'avait formés [s]a mère » (v. 706-707), voir C. Dubeau, *La lettre et la mère [...]*, op. cit., p. 262-269.

38 G. de Staël, *Thamas*, IV, 3, p. 240.

39 G. de Staël, *Rosamonde*, III, 3, p. 383 : « Je n'étais point connu de ma fille coupable. / Comme un ami plaignant la honte qui l'accable, / Au sublime ascendant des lois de la vertu, / Je voulais ramener ce cœur trop combattu ».

40 *Ibid.*, p. 410.

41 *Ibid.*, II, 8, p. 374.

42 Dans *Jane Gray*, la faute originelle remonte à la réforme anglicane et aux crimes matrimoniaux d'Henri VIII, rappelés par la confidente Clarice dans la scène d'exposition, p. 147, source des prétentions de Marie Stuart au trône.

43 G. de Staël, *La Mort de Montmorency*, IV, 4, p. 318.

44 G. de Staël, *De l'influence des passions*, éd. cit., p. 207.

45 *Ibid.*, p. 172 et 177.

46 G. de Staël, *Jane Gray*, V, 2, p. 201.

47 *Ibid.*, V, 5, p. 206.

48 G. de Staël, *Rosamonde*, II, 3, p. 367.

49 G. de Staël, *La Mort de Montmorency*, I, 2, p. 267.

50 *Ibid.*, I, 3, p. 269.

51 *Ibid.*, III, 4, p. 302-303. « Maintenant laisse-moi lui parler son langage. », puis à Richelieu : « Je sais que la pitié ne peut vous attendrir, / [...] Quel est

votre intérêt dans ce fatal moment ? »

52 *Ibid.*, III, 5, p. 304.

53 G. de Staël, *Jane Gray*, p. 164, 171 et 208.

54 L'envie est une « passion qui se dévore elle-même », selon Staël, *De l'influence des passions*, op. cit., p. 216.

55 Voir Albert dans *Rosamonde*, I, 1, p. 347 : « L'amour est interdit à nos malheureux cœurs. / Il nous reste la haine, adoptons ses fureurs. »

56 G. de Staël, *Jane Gray*, II, 4, p. 165.

57 G. de Staël, *Thamas*, II, 4, p. 231.

58 G. de Staël, *La Mort de Montmorency*, IV, 5, p. 318.

59 *Ibid.*, V, 3, p. 329.

60 *Ibid.*, IV, 5, p. 313. Face au duc, Richelieu avoue : « Pour la première fois mon âme est attendrie » ; « Je voudrais te sauver. Soit fierté, soit faiblesse, / Je sens qu'à ton destin encor je m'intéresse. »

61 G. de Staël, *Thamas*, I, 3, p. 225.

62 G. de Staël, *La Mort de Montmorency*, II, 1, p. 279.

63 *Ibid.*, V, 1 p. 321, et V, 4, p. 330.

64 G. de Staël, *Jean de Witt*, V, 3, p. 500.

65 *Ibid.*, IV, 4, p. 485-486. Bregen annonce à Corneille que son frère « a triomphé des efforts des pervers » : « Par sa forte raison, par sa vive éloquence, / Il a, sous un jour pur, offert votre innocence ».

66 À l'exception notoire de *Rosamonde*, seule tragédie à sujet médiéval et centrée sur une intrigue amoureuse cachée.

67 G. de Staël, *De l'influence des passions*, éd. cit., p. 222.

68 *Ibid.*, p. 228.

69 G. de Staël, *Jean de Witt*, V, 3, p. 504. La dernière réplique du référent collectif « Le Peuple » est : « Allons, il faut descendre. » Le héros, lui, monte dans la gloire.

70 *Ibid.*, I, 1, p. 436, et I, 3, p. 446.

71 *Ibid.* II, 1, p. 452.

72 Stéphanie Genand, *La chambre noire : Germaine de Staël et la pensée du négatif*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2016,

p. 11-12.

73 Voir par exemple M.-E. Plagnol-Diéval, « *Maternité idéale* dans le théâtre de Madame de Staël », *Cahiers staëliens*, n° 53, 2002, p. 181-192.

74 G. de Staël, *De l'influence des passions*, éd. cit., p. 134.

75 *Ibid.*, p. 52.

76 *Ibid.*, p. 53.

77 Exprimé notamment par Corneille au début du 5^e acte de *Jean de Witt*, p. 480 : « Du nom de république on berce le vulgaire, / Et les derniers amis d'un peuple sans vertus / Meurent pour un vain nom dont la gloire n'est plus. »

78 G. de Staël, *De la littérature*, éd. cit., p. 324. Elle ajoute p. 325 : « Un écrivain ne mérite de gloire véritable, que lorsqu'il fait servir l'émotion à quelques grandes vérités morales. »

79 Parmi de récents travaux, citons Sophie Wahnich, *La Révolution des sentiments : comment faire une cité, 1789-1794*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2024 ; Renaud Bret-Vitoz et Thibaut Julian (dir.), *La Révolution et le théâtre des émotions*, Clermont-Ferrand, PUBP, « Histoires croisées », 2025.

ABSTRACTS

Français

À l'époque de la Révolution française, Germaine de Staël écrit cinq tragédies, corpus qui n'a jamais été représenté sur une scène publique et est resté longtemps en partie inédit. Cet article relie ces pièces à la pensée anthropologique et morale de Staël dans son traité *De l'influence des passions* (1792-1796). Dans ses pièces, hommes et femmes sont construits sur des pôles émotionnels distincts et la vertu est sublimée par la mort. Les tragédies de Staël sont un lieu fictionnel où l'autrice pense l'Histoire de son temps.

English

In the time of the French Revolution, Germaine de Staël wrote five tragedies, a corpus which was never performed in the public sphere and remained partly unpublished for a long time. This paper links these plays with Staël's moral and anthropological theory, in her treatise *De l'influence des passions* (1792-1796). In her plays, male and female characters are constructed on distinct emotional poles and virtue is sublimated by death. Staël's tragedies appear as a fictional place in which the writer reflects on the history of her time.

INDEX

Mots-clés

auctorialité, émotion, politique, Révolution française, Staël (Germaine de), tragédie

Keywords

authorship, emotion, politics, French Revolution, Staël (Germaine de), tragedy

AUTHOR

Thibaut Julian

Université Lyon 2 – IHRIM UMR 5317

IDREF : <https://www.idref.fr/197449190>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/thibaut-julian>

IV. Autrices et dramaturgies : du texte à la scène

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

Dariusz Krawczyk

DOI : 10.35562/pfl.948

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

Didascalies
Lieu et décor
Accessoires

TEXT

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

Jésus Christ, Comédie des Innocents et *Comédie du Désert*) qui constituent un objet d'étude idéal³, parce qu'elles contiennent un nombre relativement important d'indications relatives à la mise en scène. Celle-ci devait être beaucoup plus riche et complexe que dans le cas des autres comédies, ce dont témoigne ne serait-ce que le nombre important de personnages et de lieux d'action. En conséquence, ce corpus donne l'occasion d'étudier les dispositifs matériels et esthétiques spécifiquement théâtraux envisagés par la reine de Navarre. L'analyse portera sur quelques aspects précis, relatifs notamment à l'espace, aux personnages, accessoires et aux effets visuels « programmés » dans le corps même du texte.

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

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

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

De temps à autre on organisait une représentation théâtrale : les suivantes de Marguerite se partageaient les rôles d'une de ses comédies et, sans apparat, sans rien changer à leurs costumes, jouaient la Nativité, le Désert, ou l'une de ces moralités où la Reine s'était plu à dessiner, d'une plume légère, quelques types de paysans

ou de bourgeois. Les torches fumaient aux murailles de la salle, les bûches craquaient dans l'âtre et lançaient des gerbes d'étincelles, et, parmi le murmure assourdi et les sourires des assistants, les vers de la princesse s'envolaient, faciles et légers, scandés par M^{lle} de Saint-Pather ou M^{lle} de Caumont. La nuit tombée, l'on se retirait ⁵.

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

organisés dans le cadre urbain. Il est tout à fait possible d'imaginer un spectacle monté dans l'espace clos d'un château, pour un public composé essentiellement des membres de la cour. Pour autant, même modeste, une telle représentation ne s'improvisait pas. Elle mobilisait des moyens humains et matériels adéquats, nécessitait également du temps pour les répétitions.

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

Didascalies

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

mais revient en entendant les plaintes des mères endeuillées. Les didascalies peuvent aussi indiquer ce que font les personnages (*Innocents*, après le v. 671 : « Les bergers et bergeres s'en vont chantans » et *Nativité*, v. 148 : « Joseph, regardant l'estable ») et où ils doivent se trouver à un moment précis, comme Sophron qui doit se déplacer quand il prononce sa réplique : « Il se met au mylieu » (*Nativité* après le v. 639). Elles permettent également de s'imaginer les gestes et le ton de la voix, comme quand les rois aperçoivent le petit Jésus : « Le premier roy, voyant l'Enfant de loing » (*Trois Roys*, après le v. 1074).

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

enfant. Que de peine / La fuyte ne vous sert de rien. », v. 419-420) et celle-ci tente de fuir : « Si je peux, n'aura pas le mien » (v. 422). Malheureusement, elle n'y arrive pas : « Las, il le prend ! [...] Helas, il me jette / Celuy que regrette, / Mort entre mes mains » (v. 423, 427-429). Les meurtres ont donc lieu sur scène, devant les yeux des spectateurs (la Nourrice dit : « Las, son corps l'espée outrepasse. », v. 448). La Nourrice apporte même devant Herodes le corps de son propre fils tué par zèle par l'un de ses soldats. À la vue du corps, Herodes demande de l'ensevelir : « Metz en sepulture / Ceste creature, / Et l'oste d'icy. » (v. 613-615). Toutes ces indications suggèrent que la scène du massacre a été conçue comme rapide, violente et pleine de pathos.

Lieu et décor

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

une petite ville : « Petite est Bethleem à la veue » et « Or sommes nous arrivez en ce lieu [...] Allons tout droit là où je voy du feu »¹². Les trois acteurs jouant le rôle des trois hôtes devaient se trouver déjà là, parce que Joseph s'adresse tour à tour à chacun d'eux¹³. Déçus par l'accueil à Bethléem, Joseph et Marie se remettent en marche (« Joseph, *en s'en allant* ») et ils arrivent à l'étable. Ils s'y installent et restent jusqu'à leur fuite en Égypte relatée dans la *Comédie des Innocents*. L'étable n'est pas décrite, elle est simplement « pauvre », conformément à la tradition. Joseph dit en « regardant l'estable » :

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

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

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

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

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

NEPHALLE.

Ce triomphant palais n'est pas celui
Dont le Petit veut faire son estuy.

PHILETINE.

Voilà un lieu dens ce rocher estrange.
Seroit ce point ceste honorée grange ? (v. 726-731.)

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

la scène de la tentation des bergers, il n'y a donc rien de spectaculaire, d'autant plus que Satan ressemble à un grand seigneur. Nephalle dit :

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

- 20 Satan n'est donc pas déguisé, il est simplement habillé en riche seigneur et c'est l'unique allusion claire aux costumes dans le cycle de la Nativité. Les spectateurs familiers de l'histoire sainte étaient en mesure d'identifier rapidement les personnages principaux. Les personnages nouveaux, introduits par Marguerite, sont toujours annoncés, on l'a vu, au moyen des didascalies internes.
- 21 Tous ces éléments réunis permettent de conclure à l'existence de cinq espaces principaux : Ciel, Bethléem, palais, étable et désert, ce qui confirme que la Marguerite a voulu une représentation réduite, sans renoncer complètement à la dimension spectaculaire. Elle a même prévu quelques effets visuels ayant une forte valeur symbolique. Par exemple, dans la *Comédie de la Nativité*, quand Joseph revient de Bethléem, il est émerveillé par la forte lumière qui brille derrière l'étable :

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

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

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

Ce n'est pas la lumière de l'étoile, parce que celle-ci guidera les trois rois dans la *Comédie de l'Adoration des Trois Roys*¹⁷. Si donc en général Marguerite évite d'emprunter au merveilleux chrétien, ici elle fait une entorse à la règle, aussi bien par respect de la tradition que par la valeur symbolique apportée par cet effet d'éclairage.

Accessoires

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

O que de fruit je voy ensemble
Pres de Marie sur la terre !
Il y en a plus, ce me semble,
Qu'en un mois n'en sçaurions acquerre.
[...]
Ce desert est beau comme un paradis [...]. (*Désert*, v. 1201-1203
et 1234.)

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

la lecture est immédiat et Balthasar se convertit : « Par cest escrit je voy / Ce que fermement croy » (v. 231-232), mais il recevra la vraie foi plus tard grâce à Intelligence divine²¹. L'apparition des Écritures sur scène a un impact théologique non négligeable, parce que ce sont les livres saints qui attirent principalement l'attention des spectateurs, alors que traditionnellement c'était le rôle des dons des rois au petit Jésus (or, encens, myrrhe). Grâce à cette modification, Marguerite de Navarre a pu remettre la Bible au cœur du mouvement de conversion²².

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

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

- 27 Chaque détail matériel du livre porte une riche signification spirituelle. Après la transformation du désert en paradis terrestre et le retour de Joseph, tout sur scène devient allégorie, y compris Marie qui est donnée en exemple à tous les chrétiens²³. La force suggestive de l'image des livres était tellement puissante que Marguerite de

Navarre a réutilisé le même motif dans l'épisode de la tour-bibliothèque du troisième livre des *Prisons*²⁴.

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

NOTES

- 1 Voir l'introduction dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. I : xvi^e siècle, éd. Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 14-15. Sur onze pièces préservées, six ont été publiées soit dans les *Marguerites de la Marguerite des princesses, tresillustre royne de Navarre*, soit dans la *Suyte des Marguerites de la Marguerite des princesses, tresillustre royne de Navarre*, Lyon, Jean de Tournes, 1547. Il s'agit des quatre pièces bibliques, de la farce *Trop, Prou, Peu, Moins* et de la *Comédie des quatre femmes*.
- 2 Sur la vitalité du théâtre renaissant, voir par exemple Charles Mazouer, *Le théâtre français de la Renaissance* [2002], Paris, Champion, « Dictionnaires & références », 2013 et *id.*, « La Renaissance, siècle théâtral », dans Philippe Desan et Concetta Cavallini (dir.), *Le texte en scène : littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2016, p. 19-31.
- 3 Voir l'introduction à l'édition critique du théâtre de Marguerite de Navarre : *Œuvres complètes*, t. IV : *Théâtre*, Nicole Cazauran (dir.), éd. Geneviève Hasenhor et Olivier Millet, Paris, Champion, « Textes de la Renaissance », 2002, p. 8. Ce sera notre édition de référence. Les comédies bibliques seront abrégées par *Nativité*, *Trois Roys*, *Innocents* et *Désert*. Il faut noter l'existence d'une autre édition critique moderne : *Les comédies bibliques*, éd. Barbara Marczuk avec la collaboration de Beata Skrzyszewska et Piotr Tylus, Genève, Droz, 2000.
- 4 Charles Mazouer, « *Marguerite de Navarre et le mystère médiéval* », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, vol. 26 [ancienne série, vol. 38], n° 4 : *Quêtes spirituelles et actualités contemporaines dans le théâtre de Marguerite de Navarre*, 2002, p. 51-64, ici p. 62, DOI [10.33137/rr.v38i4.8838](https://doi.org/10.33137/rr.v38i4.8838).
- 5 Pierre Jourda, *Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre (1492-1549) : étude biographique et littéraire*, Paris, Champion, 1930, t. I, p. 297. Au sujet des représentations des pièces de la reine, voir aussi les pages 432-434 de cette étude.
- 6 Raymond Lebègue, *La tragédie religieuse en France : les débuts (1514-1573)*, Paris, Droz, 1929, p. 99 [N.D.L.R. Citation accessible sur l'éd. *Champion de 1929*, p. 99]. Nicole Cazauran a déjà voulu prendre au sérieux Marguerite

de Navarre comme autrice dramaturge, mais s'intéressait essentiellement à la tension dramatique et à la construction des personnages : Nicole Cazauran, « Marguerite de Navarre et son théâtre : dramaturgie traditionnelle et inspiration sacrée », *Nouvelle revue du xvi^e siècle*, vol. 7, 1989, p. 37-52, [accès restreint [Jstor](#)].

7 Voir l'introduction de Verdun-Léon Saulnier à son édition des pièces non bibliques : Marguerite de Navarre, *Théâtre profane*, éd. V. L. Saulnier, Genève / Paris, Droz / Minard, 1963, p. xvii-xx. L'hypothèse d'une troupe italienne s'appuie sur l'affirmation de Florimond de Raemond dans son *Histoire de la naissance, progrès et décadence de l'hérésie de ce siècle*, Rouen, 1623, cité d'après P. Jourda, *Marguerite d'Angoulême [...]*, op. cit., p. 433.

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

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

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

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

- 12 *Nativité*, v. 51, 71 et 74. Bethléem est traditionnellement décrite comme petite en référence à l'Évangile de Mathieu Mt 2,6 qui reprend le passage de Micah (Mi 5,1). Plus loin dans la pièce, quand les bergers arrivent à Bethléem, la ville est encore une fois décrite de la même manière. Le berger Sophron dit : « Voilà le lieu et petite cité » (v. 722).
- 13 Ils sont tous les trois sur scène et les didascalies indiquent ce que doit faire Joseph : « *En regardant le premier hoste* » (*Nativité*, p. 37), « *Regardant le second hoste* » (p. 38), « *Regardant le tiers hoste* » (p. 39).
- 14 Balthasar : « Frapper nous fault à ceste porte, / Pour voir le thresor du dedans » (*Trois Roys*, v. 1085-1086), et Marie : « Joseph, oyez ! L'on frappe à ceste porte » (*Nativité*, v. 1099).
- 15 Dans *Le Triomphe de l'Agneau*, l'enfer n'apparaît pas non plus. Au lieu de parler de tortures de l'enfer, Marguerite y parle des « mille petits enfers », c'est-à-dire des supplices qui attendent les vrais chrétiens pendant leur vie terrestre. Voir Marguerite de Navarre, *Œuvres complètes*, t. III : *Le Triomphe de l'Agneau*, éd. Simone de Reyff, Paris, Champion, 2001, v. 800-820.
- 16 Voir aussi la réplique d'Elpison, *Nativité*, v. 626-627.
- 17 Voir dans *Trois Roys* par exemple les v. 802, 1049 et 1067-1068.
- 18 *Désert*, v. 1103-1120. Dans la *Comédie de la Nativité*, les bergers ont eux aussi fait des dons à Jésus (fromage, lait, oiseau, fagot de bois et flageolet, *Nativité*, v. 688-700), tout comme les trois rois (or, encens, myrrhe, v. 1149-1252).
- 19 Sur l'importance de cette valeur symbolique, voir Violaine Giacomotto-Charra, « Aux origines du Texte : représentations des Évangiles dans le théâtre de Marguerite de Navarre », dans Gérard Peylet et Michel Prat (dir.), *Mythes des origines*, Talence, Université Bordeaux 3 / [Pessac, Presses universitaires de Bordeaux], « Eidôlon », 2002, p. 43-55.
- 20 L'ordre donné par Dieu à Philosophie est clair : « Allez à l'un bien tost, Philosophie, / En luy faisant tant d'escritures voir / Que, pour sçavoir, de soy il se deffie, / Et qu'il congnoisse un Dieu, où il se fie. / Faites luy voir des Prophetes le livre, / Qui de mes faitz sy bien le certifie / Qu'il soit d'erreur pour tout jamais delivre. », *Trois Roys*, v. 50-56.
- 21 Les mêmes livres de l'Ancien Testament apparaissent aussi dans l'échange entre les rois et Intelligence, qui leur en explique le sens : voir *Trois Roys*, v. 625-766. Les répliques des rois témoignent de l'effet spirituel immédiat : Melchior : « Je sens mes yeux ouverts » (v. 773), Gaspard : « J'en

voy par l'Escriture / La verité sy pure / Que j'en gousté l'esprit. » (v. 782-784).

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

23 Le personnage de Marie a attiré déjà l'attention de nombreux critiques. Parmi les études récentes, il est possible de citer Dariusz Krawczyk, « "Livre écrit plein de foy et d'amour". Quelques remarques sur le rôle de la Vierge dans l'œuvre de Marguerite de Navarre », *Romanica Cracoviensia*, 2010, p. 127-138 ; Violaine Giacomotto-Charra, « La Vierge aux Livres : figures mariales et transmission du savoir biblique dans le théâtre de Marguerite de Navarre », dans *Le donne della Bibbia - La Bibbia delle donne*, éd. Rosanna Gorris Camos, Vérone, Schena Editore, 2012, t. 26, p. 111-133 ; Olivier Millet, « Le théâtre marial de Marguerite de Navarre. Scène dramatiques, langage de la contemplation et suggestion de l'invisible », dans Bernhard Jahn et Claudia Schindler (dir.), *Maria in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit*, Berlin, De Gruyter, 2020, p. 275-288, DOI restreint [10.1515/9783110665109-014](https://doi.org/10.1515/9783110665109-014).

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

ABSTRACTS

Français

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

visent à capter l'attention des spectateurs tout en renforçant la portée spirituelle de l'œuvre.

English

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

INDEX

Mots-clés

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

Keywords

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

AUTHOR

Dariusz Krawczyk

Université de Varsovie (Pologne)

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

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

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

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

Ironie dramatique et didactisme dans le théâtre de Marguerite de Navarre

Scott Francis

DOI : 10.35562/pfl.826

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

Ironie dramatique et comique farcesque

Ironie dramatique, aveuglement, et charité dans *La Nativité*

Un Satan princier pour une cour princière

TEXT

- 1 Dans son immense biographie de Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre (dite « Marguerite de Navarre »), parue en 1930, Pierre Jourda admet à contrecœur que la reine a pu faire représenter ses pièces de théâtre. Son évaluation de la *Comédie de Mont-de-Marsan* s'avère particulièrement sévère : il la décrit comme une pièce totalement dépourvue d'action et d'intrigue, dont les personnages « sont des abstractions, des symboles, mais non des caractères vivants¹ ». Pour Jourda, il s'agit moins d'une véritable pièce de théâtre que d'un dialogue en vers tel le *Dialogue en forme de vision nocturne* ou *La Coche*, ou bien d'une discussion semblable à celles des devisants dans le récit-cadre de *L'Heptaméron*². En d'autres termes, la *Comédie de Mont-de-Marsan* et l'ensemble du théâtre margaritique seraient « un spectacle dans un fauteuil³ », pour parler comme Musset.
- 2 L'impression défavorable de Jourda s'explique par un parti pris en faveur du théâtre du Grand Siècle, mais aussi par la forme matérielle sous laquelle le théâtre de Marguerite nous est parvenu. Qu'il s'agisse des quatre comédies bibliques⁴ et des deux comédies dites « profanes⁵ » publiées du vivant de la reine dans les *Marguerites de la Marguerite des princesses* en 1547, ou des cinq comédies profanes conservées uniquement dans la tradition manuscrite jusqu'au

xix^e siècle⁶, les didascalies et les indications scéniques sont rares, sinon inexistantes. Cependant, il existe plusieurs témoignages historiques concernant la représentation des pièces de Marguerite devant la cour, à commencer par celui de Marguerite elle-même. Dans une lettre datée du 12 janvier 1542, la reine raconte qu'elle passe son temps à Nérac « à faire mommeries et farces⁷ ». Le mois suivant, William Paget, ambassadeur d'Angleterre à la cour de France, écrit au roi Henri VIII que la reine de Navarre a joué une farce devant le roi son frère dans laquelle figuraient la duchesse d'Étampes (la maîtresse du roi) ainsi que trois autres dames de la cour⁸ ; il s'agit probablement de la *Comédie des quatre femmes*. Ces deux lettres s'accordent avec le portrait de la reine chez Brantôme, selon qui elle « composait des comedies et des moralitez » et les faisait jouer par les filles de sa cour⁹. En outre, le polémiste catholique Florimond de Raemon d affirme que Marguerite recrutait des comédiens italiens pour jouer ses pièces et tourner en dérision les hommes d'Église devant la cour de son mari, Henri de Navarre¹⁰ ; on songe ici à *L'Inquisiteur*.

- 3 La critique après Jourda a pris ces témoignages historiques plus au sérieux que lui. Dans son édition du *Théâtre profane* (édition de référence du théâtre margaritique, jusqu'à la parution en 2002 de l'édition préparée par les soins de Geneviève Hasenohr et Olivier Millet), Verdun-Louis Saulnier fait l'hypothèse que toutes les pièces de la reine avaient été écrites pour être représentées¹¹, et l'ensemble des margaritistes se rangent à cette opinion depuis les années 1990. Les dernières décennies ont également vu plusieurs tentatives de représentation : la *Comédie de Mont-de-Marsan* a été jouée par la compagnie des « Heures vives » le 26 janvier 1995 au théâtre municipal de Mont-de-Marsan¹² ; Régine Reynolds-Cornell, Edith Benkov, Holly Ransom, et sans doute d'autres ont entrepris des représentations à vocation pédagogique dans le contexte universitaire américain¹³ ; et la compagnie Oghma a mis en scène *Le Mallade* à Lyon le 15 novembre 2023 pendant le colloque-festival *Théâtre de femmes du xvi^e au xviii^e siècle : archive, édition, dramaturgie* (Lyon, 15-17 novembre 2023).

- 4 Néanmoins, il existe toujours une tendance à voir dans ces pièces du théâtre non théâtral, ayant d'abord vocation à accueillir les idées religieuses de la reine : selon Charles Mazouer, Marguerite « oublie

un peu qu'elle écrit du théâtre¹⁴ », et selon Nicole Cazauban, « [i]l ne faut pas chercher du théâtre dans ce théâtre¹⁵ ». Certes, Marguerite s'appuie sur le théâtre pour véhiculer ses idées évangéliques, mais comprendre l'œuvre de Marguerite de Navarre implique de penser la forme avec le fond¹⁶. Nicolas Le Cadet démontre de façon convaincante dans son *Évangélisme fictionnel* que les auteurs évangéliques optent pour la fiction narrative plutôt que pour la théologie systématique, parce que la première est plus apte à faire voir la difficile recherche de la vérité et les limites de la raison et des institutions humaines – défaillance au cœur de la théologie et de l'éthique évangéliques¹⁷. Si les devisants de *L'Heptaméron* proposent des interprétations divergentes ou même tendancieuses des nouvelles qu'ils racontent, c'est pour mieux montrer que la vérité appartient à Dieu seul. Ainsi, Marguerite utilise et manipule les conventions de chaque genre qu'elle adopte – poésie dévotionnelle, recueil de nouvelles avec récit-cadre, mystère, farce, sottie, moralité – afin de mieux éveiller la conscience de son lectorat ou de son public. Elle opte pour le théâtre non seulement comme un moyen parmi d'autres de diffuser ses idées, mais aussi parce que le théâtre s'avère particulièrement propice à la diffusion de son message et témoigne ainsi de l'acuité de son didactisme¹⁸. Il est donc impossible de cerner les dimensions de son message évangélique sans s'interroger sur la présence et le rôle des spectateurs et spectatrices, en se rappelant que le public qu'envisage Marguerite est composé des hommes et des femmes nobles de la cour, aristocratie dont l'*ethos* et le mode de vie ne sont pas toujours compatibles avec les principes évangéliques.

- 5 Dans la présente étude, nous espérons dégager l'aspect proprement théâtral des pièces de la reine en nous penchant sur une de ses techniques de prédilection : l'ironie dramatique facilitée par le double sujet de l'énonciation (personnage et dramaturge) et le double récepteur (les autres personnages et le public) propres au théâtre¹⁹. En effet, Marguerite met très fréquemment en scène des personnages qui demeurent inconscients de quelque chose dont le public a connaissance, procédé hérité des farces et des mystères médiévaux qui lui servent de modèles. Dans le théâtre margaritique, l'ironie joue à bien des égards son rôle traditionnel et sert à provoquer le rire ou à renforcer la tension dramatique, mais elle se

rattache toujours à son message évangélique à propos de la faiblesse fondamentale du genre humain et de son attachement aux choses du monde.

Ironie dramatique et comique farcesque

- 6 L'écart entre ce dont les personnages et ce dont le public a conscience sert généralement à susciter, chez ce dernier, des émotions particulières. Dans la tragédie, il s'agit de la terreur ou de l'indignation, et dans les farces, que Marguerite connaissait bien et dont elle s'approprie les conventions pour certaines de ses pièces profanes²⁰, l'ironie dramatique est censée provoquer le rire face à l'ignorance ou la bêtise des personnages. Citons à titre d'exemple *Un amoureux*, farce publiée dans le recueil du British Museum vers 1540-1550, et dans laquelle une femme risque d'être surprise au lit avec son amant par le retour inattendu de son mari²¹. Pour se débarrasser de ce dernier, elle feint d'être malade et le prie d'apporter son urine au médecin, mais elle lui donne une bouteille de vin blanc par mégarde. Après s'être mis en route, le mari a soif et, faute de mieux, vide la bouteille, mais à sa grande surprise, il trouve le contenu à son goût²². Il se résout donc à faire de son mieux pour ne perdre ni sa femme ni sa précieuse urine, et de peur de se présenter les mains vides chez le médecin, il remplit la bouteille avec sa propre urine. Lorsque le médecin l'examine, il diagnostique : « C'est d'une femme qui a fait / Cela cent foyes sans son mary²³ ». Le mari, navré d'être cocu mais soulagé que personne ne le sache – à part lui, sa femme, le médecin, et l'amant –, quitte la scène.
- 7 Évidemment, le comique d'*Un amoureux* repose sur l'ironie dramatique. Le public est mieux renseigné que le mari, plus prompt à croire que l'urine de sa femme a le goût du vin blanc qu'à se rendre compte qu'il boit réellement du vin, et que sa femme le trompe. L'uroscopie pratiquée par le médecin relève également d'une ironie dramatique bien subtile : le public sait que le diagnostic ne saurait être valide puisque le médecin prend l'urine du mari pour celle de sa femme, mais dans la mesure où le public sait aussi que la femme a bel et bien un amant, le diagnostic s'avère juste, en dépit de l'incompétence du médecin ; le mari l'accepte sans le remettre en

question, bien que l'examen porte sur ses urines. L'ironie dramatique provoque non seulement le ridicule d'un mari stupide, mais également ce que Bergson appelle le « ridicule professionnel ²⁴ », c'est-à-dire celui de la médecine et de ses méthodes peu fiables.

- 8 On voit le même genre d'ironie dramatique dans les pièces de Marguerite de Navarre qui s'inspirent le plus directement des farces. C'est le cas, par exemple, de *Trop Prou Peu Moins*, pièce probablement composée entre 1543 et 1547, reproduite sans titre dans un unique manuscrit, et intitulée *Farce, de Trop Prou Peu Moins* dans les *Marguerites de la Marguerite* ²⁵. On a rapproché certains éléments de cette pièce, notamment le jeu des oreilles d'âne de Trop et Prou et des cornes de Peu et Moins, du comique visuel des farces et des sotties ²⁶ ; est resté inaperçu, cependant, le fait que le comique de la pièce ne dépend pas uniquement de l'élément visuel et de l'incongruité. Au contraire, il repose sur l'aveuglement de Trop et de Prou qui se vantent de leur pouvoir mondain et de leur capacité à juger lorsqu'ils entrent sur scène, vantardise d'autant plus risible que les oreilles d'âne que portent ces personnages sont une allusion évidente au roi Midas dont l'inaptitude à juger est proverbiale. En fait, ni Trop ni Prou ne semblent être conscients de leurs oreilles jusqu'à ce que l'autre les mentionne :

TROP

Las, qu'est ce que vous portez là ?

PROU

Las, je ne sçay d'où vient cela !

TROP

Ce sont aureilles.

PROU

Ce sont dyables !

TROP

Oreilles les plus detestables
Que jamais homme pourroit voir.

Prou

Aussi je vous fais à sçavoir
Que vous en avez de la sorte.

Trop

Que j'en ay ? ô passion forte,
Qui est importable à porter²⁷ !

Cette ironie dramatique est non seulement une source de comique, mais aussi le moteur du didactisme de la pièce : on peut voir dans l'inconscience de Trop et de Prou une allusion à l'aveuglement associé à la philautie par Platon, Aristote, Plutarque, et Horace, notion reprise par Érasme dans les *Adages* et l'*Éloge de la folie* ainsi que par Rabelais dans le *Tiers Livre*, dédié en l'occurrence à Marguerite²⁸. Mettre l'aveuglement et l'amour de soi de ces personnages devant les yeux des spectateurs et spectatrices, c'est leur fournir l'occasion de réfléchir à leur propre aveuglement. Autrement dit, le public est bien capable de voir les oreilles de Trop et de Prou et d'en rire, mais il doit en même temps se demander s'il est capable de voir les siennes.

- 9 L'ironie dramatique est aussi un élément clé du *Mallade*, pièce composée vers 1533 et qualifiée de « Farce » par une annotation en marge du manuscrit qui la conserve²⁹. Le personnage du Médecin ressemble à son collègue qui figure dans *Un amoureux*, y compris en ce qui concerne le recours suspect à l'uroscopie : il se rassure de la santé du Mallade en affirmant que « Notre uryne est bonne³⁰ », mais ni le Mallade ni le public n'est convaincu. Après la guérison subite du Mallade provoquée par la Chambrière et son exhortation à la foi en Dieu seul, le Médecin devient de plus en plus ridicule. Ulcéré de se voir devancé par une simple chambrière mais toujours soucieux d'empocher l'argent qu'il n'a rien fait pour gagner, il se convainc que la guérison provient d'un remède de bonne femme, de la magie, ou d'une prière aux saints³¹. Le public, qui sait qu'il n'en est rien, rit d'un rire complice avec la Chambrière : « Voyez vous ce visaige fainct / Qui en derriere faict la moue³² ? ».

- 10 L'ironie dramatique dans *Le Mallade* est donc au service du rire, mais comme Olga Anna Duhl et Bruce Hayes le démontrent, elle est aussi au service de la propagande évangélique et de la satire du

dogmatisme de la Sorbonne, ennemie jurée des évangéliques au début des années 1530³³. Un public courtisan favorable aux vues de Marguerite n'aurait guère de difficulté à rire de la profession médicale fréquemment tournée en dérision dans les farces ou de la Sorbonne que représente le Médecin du *Mallade*, mais il serait peut-être moins apte à reconnaître ses propres défauts dans la figure du Mallade, qui s'en remet initialement aux autorités humaines, ou dans celle de la Femme, qui représente une dévotion populaire remise en question par l'évangélisme³⁴. C'est pourtant précisément ce genre de reconnaissance que vise la *Comédie de la Nativité de Jésus-Christ*, pièce dite « biblique » des années 1530, et qui s'inspire des mystères médiévaux. Comme nous le verrons, l'ironie dramatique n'est pas étrangère à ce genre théâtral, et Marguerite en fait une ressource pour inviter son public à prendre conscience de son propre aveuglement.

Ironie dramatique, aveuglement, et charité dans *La Nativité*

- 11 *La Nativité* reprend plus ou moins les mêmes scènes que l'on trouve dans les mystères antérieurs³⁵ : Joseph et Marie arrivent à Bethléem et se réfugient dans une étable après qu'on refuse de les loger dans une auberge ; les anges annoncent la bonne nouvelle de la naissance du sauveur ; une troupe de bergers et de bergères vient adorer le Christ, et les anges promettent la défaite de Satan par cet enfant tandis que Satan s'en lamente. Le motif de l'humilité de la Sainte Famille et de l'étable dans laquelle le Christ voit le jour se retrouve en effet dans les antécédents de notre pièce tels le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban, qui date du milieu du xv^e siècle. Pourtant, chez Marguerite de Navarre, ce motif provoque une réflexion sur l'aveuglement et plus précisément sur l'incapacité du genre humain à voir avec « l'œil de foy³⁶ », terme emprunté au langage mystique de Guillaume Briçonnet, évêque de Meaux, dont la correspondance avec notre écrivaine au début des années 1520 est réputée marquer le début de sa carrière littéraire³⁷. On retrouve également cette expression dans *L'Heptaméron* et la *Familière exposition* de Gérard Roussel, aumônier de Marguerite et théologien évangélique trop rarement mis en dialogue avec la reine malgré leur proximité³⁸. En

effet, le contraste entre « l'œil de foy » et « l'œil de chair » est un thème récurrent dans les comédies bibliques et profanes³⁹, et le berger Elphison le reprend lors de son adoration du Christ :

L'œil voit l'enfant impuissant en presence,
Mais foy, qui croit par seure congnoissance,
Devient nostre œil et nous vient inciter
De t'adorer, honorer, visiter [...] ⁴⁰

Dans *La Nativité* comme dans l'ensemble de l'œuvre de Marguerite, c'est « l'œil de chair » qui s'attache aveuglément aux choses extérieures tandis que l'« œil de foy » voit clair. C'est ce même « œil de foy » qui permet aux bergers et aux bergères de voir Dieu en un « enfant impuissant ».

- 12 En revanche, le refus de loger la Sainte Famille dans une auberge provient d'une méconnaissance dont seul le public est conscient, d'où l'ironie dramatique. Chez Gréban, l'hôte Sadoc proteste que les chambres sont « pour gens de cheval / et non pas pour gens si meschans⁴¹ ». Chez Marguerite, trois hôtes successifs préfèrent l'argent, l'honneur, et le plaisir à la charité⁴². Dans les deux cas, les hôtes sont aveuglés par la chair : ils refusent puisqu'ils ne voient qu'un pauvre couple qui n'a pas de quoi payer son logement, tandis que les spectateurs et spectatrices savent que c'est le fils de Dieu que les hôtes écartent. Ce savoir ne peut que provenir d'un point de vue privilégié : le public implicite des mystères, pour reprendre la formule de Wolfgang Iser⁴³, le possède parce qu'il est chrétien et connaît l'histoire de la naissance du Christ. Les hôtes, eux, ne pourraient pas savoir ce qu'est la Sainte Famille ; leur faute n'est donc pas de méconnaître le Christ, mais de préférer les biens mondains (l'argent, l'honneur, le plaisir) à l'amour gratuit de leur prochain (*agápe*). Aider un pauvre couple nécessiteux, c'est voir Dieu en eux et les aimer pour cela ; à cet égard, les spectateurs et spectatrices de *La Nativité* de Marguerite de Navarre – c'est-à-dire les gentilshommes et les dames de la cour – sont invités à se demander ce qu'ils feraient dans la même position, face au spectacle de la pauvreté.

- 13 L'ironie dramatique participe donc au cheminement vers le Christ, qui encourage l'amour par lequel commence la transformation de l'être humain charnel en être humain spirituel⁴⁴. Dans *La Nativité*, c'est le

personnage de Joseph qui représente cette première étape ; il est aussi aveugle que les hôtes, mais son aveuglement est bienveillant. Comme chez Gréban⁴⁵, Joseph est avant tout soucieux de la santé de sa femme et de l'enfant dont elle va bientôt accoucher. Pourtant, à la différence du Joseph de Gréban, celui de Marguerite trouve Bethléem peu propice, « Veu que petite à nostre œil se fait voir⁴⁶ ». En effet, les paroles de Joseph lorsqu'il aperçoit l'étable ressemblent à celles des hôtes lors qu'ils refusent de loger la Sainte Famille :

Voicy un lieu qui sert de povre estable.
Bien qu'il ne soit pour l'enfant honorable,
Necessité nous contraint d'y entrer⁴⁷.

- 14 Chez Gréban, Joseph rechigne un temps devant l'étable mais s'en remet rapidement et absolument à Dieu⁴⁸ ; c'est plutôt Sadoc qui indique que l'étable « n'est pas ung lieu a onneur⁴⁹ ». Chez Marguerite, Joseph méconnaît le Christ de la même façon que les hôtes : en rechignant devant un endroit qui n'est pas suffisamment « honorable » pour abriter le Roi des rois, il s'avère aussi « charnel » que les hôtes. Il revient à Marie, qui incarne la foi et la soumission totale à la volonté de Dieu, de donner tort à Joseph : « Petite elle est Bethleem à la veue, / Et sa grandeur n'est aux charnelz congne⁵⁰ ». Elle s'adresse à la fois à son mari et au public à la première personne du pluriel afin de recommander une méfiance totale envers les apparences extérieures : « Ne regardons jamais à ce dehors⁵¹ ». L'ironie dramatique préconise la transformation spirituelle par l'amour, qui permet de voir Dieu même dans les plus humbles choses. C'est ainsi que le « cœur bruslant en charité » de Joseph finit par le guérir de son aveuglement lorsqu'il baise les pieds du Christ :

Dieu puissant, Pere
Qui tout impere,
Je voy reposer dens ce Filz.
[...]
Heureux je suis
Dont voir le puis.
O heureuse et digne veue !⁵²

Le public courtisan de *La Nativité* est donc encouragé à aimer les pauvres gens et les petits villages qu'ils auraient peut-être l'habitude

de mépriser. En même temps, l'ironie dramatique de la pièce amène ce même public à s'interroger sur son attachement à la parure et au raffinement de la cour.

Un Satan princier pour une cour princière

- 15 La modification la plus saillante que Marguerite apporte à la tradition des mystères concerne la rencontre de Satan et de la troupe de bergers et de bergères. Les « diableries » faisaient partie intégrante des mystères, comme c'est le cas chez Gréban⁵³. Mais chez Marguerite, Satan ne se contente pas de lamenter l'avènement du Christ ; il cherche à détourner les bergers de leur foi en mettant ces « povres » en garde contre les « tresfaulses doctrines » qui attribuent la rémission des péchés à la foi plutôt qu'à la loi⁵⁴. À cet égard, Satan est le pharisien par excellence, personnage « très intelligent, fort en théologie et imbu de l'esprit de l'Ancien Testament⁵⁵ », et sa recommandation du salut par les bonnes œuvres ainsi que son air autoritaire font penser à l'Inquisiteur face aux enfants, mais aussi aux théologiens de la Sorbonne.
- 16 Quoique le Satan de Marguerite soit un personnage autoritaire, on aurait tort à notre sens d'en faire exclusivement une allégorie du conservatisme religieux et des forces de l'orthodoxie. Il faut également se demander pourquoi les bergers et les bergères ne sont pas tout de suite effrayés par ce personnage. Effrayé par le chant de la troupe qui annonce les « bonnes nouvelles » de la naissance du Christ, Satan les aborde et leur demande d'où ils viennent⁵⁶. La réponse respectueuse et pleine de sollicitude du berger Nephalle nous donne un indice sur l'apparence physique du personnage de Satan : « De voir le Christ, le vray salut des hommes. / Vous y plaist il aller, tresgrand Seigneur⁵⁷ ? ». Il est clair que ce personnage n'a rien à voir avec les diableries du Moyen Âge et leur mise en scène des diables furieux, grotesques, terrifiants, et en même temps bouffons⁵⁸. Faut-il mettre ce décalage au compte d'une erreur de la part des bergers et des bergères⁵⁹ ? Ou bien, si Nephalle s'adresse à Satan comme « tresgrand seigneur », n'est-ce pas plutôt un signe que le Satan de Marguerite est impossible à distinguer, au moins en ce qui concerne l'apparence, de l'aristocratie de la cour qui

constitue le public de *La Nativité* ? Après tout, la proposition qu'il fait à la troupe est tout à fait princière :

Si adorer me voulez et servir,
Croire et aymer, vous pourrez desservir
Biens et honneurs et plaisir, car, pourquoi
Donner les puys, je suis du monde roy⁶⁰.

Il s'agit donc moins d'une erreur que d'un cas saillant de l'ironie dramatique. Un public courtisan accoutumé aux mystères saurait bien que ce personnage n'est autre que Satan, mais dans l'univers de la pièce, Nephalle et le reste de la troupe ne voient qu'un « seigneur » qui ressemble effectivement au public. En voyant Satan, prince du monde terrestre et de la mondanité, représenté comme l'un des leurs, le public courtisan de *La Nativité* est invité à considérer le danger de son attachement aux biens, à l'honneur, et aux plaisirs qu'apporte la vie à la cour, la même trilogie mondaine que représentent les trois hôtes. Ce public peut aisément se méfier du Satan de la pièce à la différence des bergers et des bergères, mais peut-il discerner Satan dans ses propres habitudes ?

- 17 Comme Olivier Millet l'a très bien su montrer, si le théâtre de la reine est moins concret et moins corporel que celui de ses prédécesseurs, c'est qu'elle cherche paradoxalement à représenter sur scène la spiritualité, l'intériorité, l'invisible et l'indicible⁶¹. En même temps, son théâtre encourage les spectateurs à intérioriser les principes évangéliques afin de les mettre en pratique une fois la représentation terminée⁶². Parmi ces principes, l'aveuglement charnel, vice auquel le monde du paraître qu'est la cour rend l'aristocratie particulièrement susceptible, occupe une place primordiale. Dans son analyse de la *Comédie de Mont-de-Marsan*, Cynthia Skenazi explique que Marguerite se sert de la théâtralité pour privilégier l'intériorité et la réflexivité, visant ainsi à réformer les spectateurs en les amenant à se rapprocher des personnages sur scène et à se méfier de leur propre tendance à se fier aux choses externes⁶³. Nous affirmons pour notre part que cette mise en garde repose sur un effet proprement théâtral : l'ironie dramatique.

NOTES

- 1 Pierre Jourda, *Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre (1492-1549) : étude biographique et littéraire*, Paris, Champion, 1930, t. 1, p. 596.
- 2 *Ibid.*
- 3 Alfred de Musset, *Un spectacle dans un fauteuil*, Paris, Eugène Renduel, 1833.
- 4 *La Comédie de la Nativité de Jésus Christ, la Comédie de l'Adoration des Trois Roys à Jésus Christ, la Comédie des Innocents, la Comédie du Désert.*
- 5 *La Comédie des quatre femmes et la Farce, de Trop Prou Peu Moins.*
- 6 *Le Mallade, L'Inquisiteur, la Comédie sur le trespas du roy, la Comédie de Mont-de-Marsan, la Comédie des parfaits amants.* Une Éclogue parue à Pau chez Jean de Vingles en 1552 est signalée dans la Bibliothèque d'Antoine du Verdier. Il s'agit probablement de la *Comédie sur le trespas du roy*, mais l'édition n'a pas été retrouvée ; Marguerite de Navarre, *Œuvres complètes*, t. IV : *Théâtre*, Nicole Cazauran (dir.), éd. Geneviève Hasenohr et Olivier Millet, Paris, Champion, « Textes de la Renaissance », 2002, p. 417. Toutes nos citations des pièces de Marguerite viennent de cette édition.
- 7 *Lettres de Marguerite d'Angoulême, sœur de François I^{er}, reine de Navarre*, éd. F. Génin, Paris, Jules Renouard, 1841, n^o 151, p. 381.
- 8 *Letters and papers, foreign and domestic, of the reign of Henry VIII [1542]*, vol. 17, éd. James Gairdner et R. H. Brodie, London, Her Majesty's Stationery Office, 1900, t. 17 (1542), p. 55, [[en ligne sur BHO](#)].
- 9 Brantôme, *Recueil des Dames, poésies et tombeaux*, éd. Étienne Vaucheret, Gallimard, « Pléiade », 1991, vol. 1 [Les Dames illustres], chap. 6, p. 177.
- 10 Florimond de Raemon, *L'Histoire de la naissance, progresz et decadence de l'heresie de ce siecle. Divisee en huit livres*, Paris, Guillaume de La Noue, 1610, liv. 7, chap. 3, § « Comediens », p. 849.
- 11 Marguerite de Navarre, *Théâtre profane*, éd. Verdun-Louis Saulnier, Paris, Droz, « Textes littéraires français », 1946, p. XIX.
- 12 Marguerite de Navarre, *La Comédie de Mont-de-Marsan*, éd. Christian Barataud, Mont-de-Marsan, Éditions José Feijóo, 1995, p. 63-75.

- 13 Régine Reynolds-Cornell, « Waiting in the wings : the characters in Marguerite de Navarre's *théâtre profane* », dans Régine Reynolds-Cornell (dir.), *International colloquium celebrating the 500th anniversary of the birth of Marguerite de Navarre*, Birmingham, AL, Summa, 1995, p. 90, n. 5.
- 14 Charles Mazouer, « *Marguerite de Navarre et le mystère médiéval* », *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, vol. 26 [ancienne série, vol. 38], n° 4 : *Quêtes spirituelles et actualités contemporaines dans le théâtre de Marguerite de Navarre*, 2002, p. 60, DOI [10.33137/rr.v38i4.8838](https://doi.org/10.33137/rr.v38i4.8838). Revue dorénavant abrégée R&R suivie du volume et numéro.
- 15 Nicole Cazauran, « Marguerite de Navarre et son théâtre : dramaturgie traditionnelle et inspiration sacrée », *Nouvelle revue du xvi^e siècle*, vol. 7, 1989, p. 51, [accès restreint sur [Jstor](https://www.jstor.org/)].
- 16 Jelle Koopmans remet en question l'écart qu'on tend à voir entre la forme médiévale et le fond évangélique du théâtre margaritique ; « L'allégorie théâtrale au début du xvi^e siècle : le cas des pièces "profanes" de Marguerite de Navarre », *R&R*, 26, 4, 2002, p. 84, DOI [10.33137/rr.v38i4.8839](https://doi.org/10.33137/rr.v38i4.8839).
- 17 Nicolas Le Cadet, *L'évangélisme fictionnel : les Livres rabelaisiens, le Cymbalum Mundi, L'Heptaméron (1532-1552)*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 275.
- 18 Régine Reynolds-Cornell, « Comédies bibliques, comédies profanes de Marguerite de Navarre : deux faces d'un Janus évangélique », *R&R*, 26, 4, 2002, p. 13, DOI [10.33137/rr.v38i4.8836](https://doi.org/10.33137/rr.v38i4.8836).
- 19 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 142.
- 20 Signalons à titre d'exemple le cadre domestique dans *Le Mallade* ou la violence comique que le personnage du titre de *L'Inquisiteur* inflige à son valet.
- 21 *Farces du Moyen Âge*, éd. André Tissier, Paris, Flammarion, 1984, p. 271.
- 22 *Ibid.*, p. 290, v. 184-185.
- 23 *Ibid.*, p. 292, v. 215-216.
- 24 Henri Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 42.
- 25 BnF, ms. Français 12485, f. 130 r^o ; Marguerite de Navarre, *Suyte des Marguerites de la Marguerite des princesses [...]*, Lyon, Jean de Tournes, 1547, p. 212.

- 26 J. Koopmans, « L'allégorie théâtrale au début du xvi^e siècle », art. cité, p. 82 ; Barbara Marczuk, « “Vrayment voicy de plaisans fous” : la folie dans le théâtre profane de Marguerite de Navarre », *R&R*, 26, 4, 2002, p. 38, DOI [10.33137/rr.v38i4.8837](https://doi.org/10.33137/rr.v38i4.8837) ; Olga Anna Duhl, « Most is less than nothing : allegories of bliss in Marguerite de Navarre's *Trop Prou, Peu, Moins* (around 1544) », *Memini : travaux et documents*, n° 6 : Portraits du bonheur au Moyen Âge et à la Renaissance : douze modèles de félicité céleste et terrestre, Brenda Dunn-Lardeau (dir.), 2002, p. 253-254.
- 27 Marguerite de Navarre, *Farce, de Trop Prou Peu Moins*, p. 324-325, v. 195-204.
- 28 Érasme, *Œuvres choisies*, éd. et trad. Jacques Chomarat, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1991, p. 356-357 ; François Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1994, p. 444, 1352.
- 29 BnF, ms. Français [12485](#), f. 80 r^o.
- 30 Marguerite de Navarre, *Le Mallade*, p. 249, v. 177.
- 31 *Ibid.*, p. 254-255, v. 311-312, 319-320, 329-330.
- 32 *Ibid.*, p. 255, v. 327-328.
- 33 Olga Anna Duhl, « La polémique religieuse dans le théâtre de Marguerite de Navarre », dans Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans, et Katell Lavéant (dir.), *Le théâtre polémique français, 1450-1550*, p. 189-210, DOI [10.4000/books.pur.29454](https://doi.org/10.4000/books.pur.29454) ; Bruce Hayes, *Hostile humor in Renaissance France*, Newark, University of Delaware Press, 2020, p. 44-47.
- 34 Colette H. Winn, « Témoignage de l'actualité médicale du temps : *Le Mallade* de Marguerite de Navarre (c. 1535) », *R&R*, 26, 4, 2002, p. 97-99, DOI [10.33137/rr.v38i4.8840](https://doi.org/10.33137/rr.v38i4.8840).
- 35 C. Mazouer, « Marguerite de Navarre et le mystère médiéval », art. cité, p. 52.
- 36 *Ibid.*, p. 55.
- 37 Guillaume Briçonnet et Marguerite d'Angoulême, « Briçonnet à Marguerite, août 1521 », dans *Correspondance (1521-1524)*, éd. Christine Martineau et Michel Veissière, Genève, Droz, 1975, t. I, p. 34-36.
- 38 Gérard Roussel, *Familiere exposition du simbole, de la loy, et oraison dominicale en forme de colloque*, BnF, ms. Français [419](#), f. 57 r^o-57 v^o. Voir aussi Bruno Roger-Vasselin, « Marguerite de Navarre et le ficinisme

dans *L'Heptaméron* : l'exemple de la Nouvelle 19 », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, vol. 65, 2007, p. 105, DOI [10.3406/rhren.2007.3007](https://doi.org/10.3406/rhren.2007.3007), et Jan Miernowski, « L'intentionnalité dans *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 63, n° 2, 2001, p. 45, [accès restreint sur [Jstor](#)].

39 Barbara Marczuk signale à cet égard que dans les pièces de Marguerite, les « charnels » sont tous marqués par un certain manque de conscience de soi : « “Vrayment voicy de plaisans fous” », [art. cité](#), p. 35.

40 Marguerite de Navarre, *La Nativité*, p. 62, v. 773-776 ; cf. *Les Trois Rois*, v. 261-264, *Le Désert*, v. 47-52, 481-496, 1146, 1305-1309.

41 Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion*, éd. Gaston Paris et Gaston Raynaud, Paris, Friedrich Vieweg, 1878, p. 58, v. 4529-4530.

42 La présence de trois hôtes est une innovation de la part de Marguerite, les mystères médiévaux ne mettant normalement en scène qu'un seul hôte ; N. Cazauran, « Marguerite de Navarre et son théâtre », [art. cité](#), p. 43-44.

43 Wolfgang Iser, *The implied reader : patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974 [1972 pour la première publication allemande].

44 Isabelle Garnier, *L'épithète et la connivence : écriture concertée chez les évangéliques français (1523-1534)*, Genève, Droz, 2005, p. 211-212. Comme Garnier le note, Marguerite hérite cette idée mystique de la « déification » de Briçonnet et de Lefèvre d'Étaples, qui l'ont eux-mêmes héritée des Pères grecs, de Nicolas de Cues, et de Jean Pic de la Mirandole.

45 A. Gréban, *Le Mystère de la Passion*, éd. cit., p. 56, v. 4387-4392.

46 Marguerite de Navarre, *La Nativité*, p. 36, v. 50.

47 *Ibid.*, p. 40, v. 149-151.

48 A. Gréban, *Le Mystère de la Passion*, éd. cit., p. 58-59, v. 4579-4597.

49 *Ibid.*, p. 59, v. 4591.

50 Marguerite de Navarre, *La Nativité*, p. 36, v. 51-52.

51 *Ibid.*, p. 40, v. 158.

52 *Ibid.*, p. 50, v. 490, 494-496, 503-505.

53 A. Gréban, *Le Mystère de la Passion*, p. 47-51, v. 3705-3978.

- 54 Marguerite de Navarre, *La Nativité*, p. 72, v. 1019-1020. Les bergers ne sont pas mis à l'épreuve par le Diable dans les mystères médiévaux ; Marguerite de Navarre, *Les Comédies bibliques*, éd. Barbara Marczuk, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 2000, p. 145, n. 102.
- 55 *Ibid.*, p. 41.
- 56 Marguerite de Navarre, *La Nativité*, p. 70-71, v. 974, 997.
- 57 *Ibid.*, p. 71, v. 1001-1002.
- 58 C. Mazouer, « Marguerite de Navarre et le mystère médiéval », *art. cité*, p. 56 ; N. Cazauran, « Marguerite de Navarre et son théâtre », *art. cité*, p. 47.
- 59 C. Mazouer, « Marguerite de Navarre et le mystère médiéval », *art. cité*, p. 56 ; Anderson Magalhães, « Le Comédies bibliques di Margherita di Navarra, tra evangelismo e misterio medievale », dans Irene Romera Pintor et Josep Lluís Sirera Turó (dir.), *La mujer : de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, Valence, Universitat de València, 2011, p. 184.
- 60 Marguerite de Navarre, *La Nativité*, p. 72, v. 1032-1035.
- 61 Olivier Millet, « Le théâtre marial de Marguerite de Navarre. Scènes dramatiques, langage de la contemplation et suggestion de l'invisible », dans Bernhard Jahn et Claudia Schindler (dir.), *Maria in den Konfessionen und Medien der frühen Neuzeit*, Berlin, De Gruyter, « Frühe Neuzeit », 2020, p. 288, DOI restreint [10.1515/9783110665109-014](https://doi.org/10.1515/9783110665109-014) ; *id.*, « Surnaturel et divinité dans le théâtre "profane" de Marguerite de Navarre », dans Jean-Pierre Bordier et André Lascombes (dir.), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance : actes du XLV^e colloque international d'Études humanistes, 1-6 juillet 2002, [Turnhout], Brepols, « Études renaissantes », 2006, p. 278, DOI restreint [10.1484/M.ER-EB.4.00061](https://doi.org/10.1484/M.ER-EB.4.00061).*
- 62 A. Magalhães, « Le Comédies bibliques di Margherita di Navarra », *art. cité*, p. 194.
- 63 Cynthia Skenazi, « Communication in Marguerite of Navarre's Comedy of Mont-de-Marsan », *Mediaevalia*, vol. 28, n° 2, 2007, p. 44.

ABSTRACTS

Français

La critique a souvent fait du théâtre de Marguerite de Navarre un théâtre non théâtral qui ne sert qu'à véhiculer les idées religieuses de la reine. Cet article s'oppose à cette tendance en affirmant que la dimension didactique

du théâtre margaritique ne peut se passer des effets proprement théâtraux, et notamment de l'ironie dramatique. Procédé tout à fait typique des farces et des mystères médiévaux dont Marguerite s'approprie les conventions, l'ironie dramatique sert à provoquer le rire ou le mépris face à l'ignorance des personnages, mais en même temps, elle fait voir au public courtisan de Marguerite son propre attachement aux choses extérieures et son aveuglement.

English

Scholars of Marguerite de Navarre have often made her plays out to be non-theatrical theatre whose only purpose was to serve as a vehicle for the queen's religious ideas. This article contests this tendency and argues that the didactic dimension of Marguerite's plays depends upon specifically theatrical effects, in particular dramatic irony. A typical element of the medieval farces and mysteries whose conventions Marguerite appropriated for her own ends, dramatic irony is meant to provoke laughter or disdain at the expense of ignorant characters onstage, but at the same time, it allows Marguerite's audience of courtly aristocrats to see its own attachment to external things, and hence its blindness.

INDEX

Mots-clés

Briçonnet (Guillaume), cour, farce, mystère, Roussel (Gérard)

Keywords

Briçonnet (Guillaume), court, farce, mystery, Roussel (Gérard)

AUTHOR

Scott Francis

Université de Pennsylvanie (États-Unis)
IDREF : <https://www.idref.fr/249153491>
BNF : <https://data.bnf.fr/fr/17858525>

Dialogue et insertion lyrique : la poétique théâtrale de Catherine Des Roches

Catherine M. Müller

DOI : 10.35562/pfl.880

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

Le Dialogue de Placide et Sévère

Le Dialogue d'Iris et Pasithée

La Bergerie

La réciprocité amoureuse

Des voix de femmes libres

La voix d'Amarante

La poésie comme espace de liberté

TEXT

- 1 Pédagogique et réflexif¹, le dialogue d'origine antique est privilégié par les auteurs de la Renaissance pour illustrer des controverses. Eva Kushner et Anne R. Larsen ont montré la particularité des deux *Dialogues* de Catherine Des Roches qui font l'objet de la présente étude². En effet, celle-ci y fait intervenir « un certain nombre d'interlocutrices dans un genre où les voix de femmes ne sont généralement pas entendues », encore moins dominantes³, et ceci dans une perspective « sociale et morale » pour susciter le débat sur des sujets brûlants « tels que la tyrannie familiale et les contraintes matrimoniales imposées aux filles, l'indépendance féminine, le partage entre femmes des activités d'instruction et de divertissement »⁴. Par ailleurs, comme le remarque Éliane Viennot, la « disposition dialogique recelait des potentialités dramaturgiques que les auteurs exploitaient ou non [...] ». Les huit pièces que Catherine Des Roches a intitulées « dialogues » illustrent cette plasticité⁵. Pour justifier la présence des deux *Dialogues* étudiés ici dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime. XVI^e siècle*, É. Viennot mentionne l'« unité

d'intrigue », le fait que les « personnages ont une profondeur psychologique » et que « leurs échanges relèvent de la conversation »⁶. A. Larsen avait déjà souligné l'aspect « mimétique » de ces échanges « proches du théâtre lu » qui imitent des entretiens potentiellement réels entre des personnages « fortement caractérisés » se situant dans un décor « précis » à Poitiers⁷. Si notre objectif n'est pas de démontrer le potentiel scénique de ces œuvres, nous verrons que les insertions lyriques qui les ponctuent contribuent, comme dans la *Bergerie* examinée ci-après, à mettre en lumière des éléments inexplorés de la poétique théâtrale de Catherine Des Roches, en particulier la polyphonie et la mise en scène d'une auctorialité.

Le Dialogue de Placide et Sévère

- 2 Les deux poèmes insérés dans le *Dialogue de Placide et Sévère* en prose ont pour objet d'illustrer les deux voix discordantes de la Querelle des femmes⁸, en parfait mimétisme avec la binarité de l'échange polémique entre Placide, qui prône l'utilité de l'éducation des filles pour garantir une meilleure obéissance à leur père ou une compagnie plus agréable à leur futur époux, et Sévère qui insiste sur le danger de l'instruction féminine pour la famille et la société⁹. Ce dernier cite un poème dépréciateur contre les femmes savantes qu'il a découvert chez son voisin tout aussi misogyne que lui¹⁰. Voici les poncifs qu'illustrent les six quatrains : les capacités rhétoriques et poétiques d'une femme la rendent présomptueuse face aux grands auteurs ; elle est incessamment de mauvaise humeur et rancunière, irrespectueuse des membres de son cercle familial, imbue d'elle-même pour la prétendue supériorité de sa beauté, de sa grâce et de son savoir, et parfaitement incapable de s'occuper de son ménage. En conclusion : il faut fuir une telle créature de peur d'encourir son mépris :

Fuiez donc la Femme sçavante,
Recherchez plustost l'ignorante.
L'une pourroit vous mespriser,
L'autre se laisse maistriser. (p. 207)

L'antinomie banale des termes « Fuiez »- « recherchez », « sçavante »- « ignorante », « L'une »- « L'autre » et « mespriser »- « maistriser » résume à elle seule la polarisation caricaturale entre ces deux extrêmes. Que cette citation doive rester lettre morte est ironiquement traduit par le fait qu'elle orne une tapisserie placée devant une cheminée. Placide rétorque d'ailleurs que Sévère tire ses vers d'« autoritez » bien « enfumées »¹¹ !

- 3 Le poème lu par Placide, au contraire, est une chanson composée par sa propre fille, Pasithée, justement en réponse à une injonction de silence, pour illustrer, dans un élégant déplacement rhétorique qui fait du « Silence » un « ornement » et l'associe à l'« Eloquence », que « les Dames » à « la parole gracieuse » comme Cornélie, Cléobuline ou Porcie savent « doctement deviser » et « Sont dignes de philosopher » :

Je pense bien que le Silence
Est l'ombre du vrai ornement,
Comme la discrete Eloquence,
Lumiere de l'entendement.

Quand la parole gracieuse
Qui sçait doctement deviser,
Peut d'une vie vertueuse
En tout se faire autoriser,
[...]

Voiez les filz de Cornelie,
Qui rendent leur nom immortel,
Ensuivant la Philosophie
Du rare exemple maternel.

Et regardez Cleobuline,
Qui persüade sagement
Son Pere de se monstrier dine
D'un si riche gouvernement.

Voiez la fidelle Porcie,
Recueil de toutes les vertus,
Qui à la mort comme en la vie,
Voulut suivre son cher Brutus.

Lors vous connoistrez que les Dames
Sont dignes de philosopher,
Voiant ce beau nombre de Femmes
Entre les hommes triompher. (p. 209-212)

Le caractère polémique de ces vers est accru par les verbes « voiez » et « regardez » introduisant les *exempla* philogynes, un emploi théâtral de l'impératif repris ensuite dans le « Voiez, Seigneur Severe » du plaidoyer paternel pour légitimer le discours de sa fille¹². Parallèlement aux modèles antiques de Pasithée, son père proposera dans le fil de sa conversation un catalogue de « sages sçavantes qui se font renommer de nostre tans », une occasion pour Catherine Des Roches de s'inscrire dans une communauté de femmes lettrées¹³.

- 4 Bien qu'elle soit argumentative et écrite en octosyllabes comme celle de Sévère, l'insertion lyrique de Placide ne se limite pas à un rôle de contre-diction. Elle confère à la conversation dialectique une autre dimension que nous le laissait supposer l'entrée en matière, à savoir une simple confrontation entre deux antagonistes dans le but de persuader le lecteur du bien-fondé des arguments de l'un ou de l'autre. En effet, l'emploi d'une composition poétique réalisée par sa fille est davantage qu'une illustration concrète et, pour ainsi dire, performative des idées de Placide : elle représente pour l'autrice la possibilité d'ajouter, par une élégante mise en abyme, une réponse féminine aux adversaires de la Querelle des femmes ; elle lui offre de surcroît l'occasion de faire advenir au cœur du dialogue une création poétique de femme qui ne soit pas uniquement la démonstration de la vertu d'une fille instruite, mais l'inscription de son auctorialité.
- 5 Ce n'est pas un hasard si dans l'entretien qui suit entre Iris et Pasithée, la voix de cette dernière se manifeste en direct, non plus par le souvenir paternel, mais par sa propre énonciation, dans la temporalité même de la pièce.

Le Dialogue d'Iris et Pasithée

- 6 La portée didactique des poèmes intercalés est plus que jamais exploitée dans le *Dialogue* en prose entre les deux filles de Placide et de Sévère¹⁴. Il s'agit de sept insertions de poésies récitées, lues, commentées ou chantées par la savante Pasithée¹⁵ pour instruire l'ignorante Iris qui lui rend visite. Sa subtilité prévaut dans l'ensemble du *Dialogue*. Parce qu'Iris se plaint de l'humeur changeante de son père, Pasithée l'instruit sur la loi naturelle de la variété. Devinant que la jeune fille est elle-même la cible d'accusations d'inconstance (ce qui s'est avéré dans le *Dialogue* précédent par la

bouche de Sévère¹⁶ et se confirmera peu après par celle d'un ancien amant, Nirée), Pasithée, dans sa courtoisie, établit un lien entre son interlocutrice et « la belle Deesse, de qui [elle porte] le nom » et qui « a toujours une robe changeante »¹⁷. Elle lui récite ensuite de mémoire un long blason des fleurs écrit par un certain Philide pour exemplifier que la splendeur d'un jardin est créée par sa diversité¹⁸ et attribue les flatteuses descriptions d'un des quatrains au visage de son invitée :

Voiant la belle fleur d'Iris
Eclater sa celeste flame,
Je voy de l'Amour le dous ris,
Dans vos yeux messagers de l'ame.
[...]
Il me semble Iris, que vostre beauté se voit represantée par ces vers.
(p. 227-228)

Pour préparer son amie à découvrir la poésie, Pasithée attire son attention au moyen de quatre stratégies didactiques qui s'avèreront efficaces : partir d'un problème soulevé par son élève et qui la touche personnellement (l'inconstance de son père), lui faire comprendre un concept abstrait par un exemple accessible qui éveille son imagination (la beauté physique¹⁹), vérifier qu'elle a vraiment envie de savoir²⁰ et gagner sa faveur pour garantir son adhésion (par le généreux transfert d'un poème destiné à une autre).

- 7 Cette première occurrence d'une forme versifiée dans le dialogue en prose est emblématique de la perspicacité de la pédagogie, à la fois dans ses choix (des octosyllabes bien écrits) et dans la manière de les présenter. Iris est désormais suffisamment confiante pour s'ouvrir à l'apprentissage, confronter des thèses et partager ce qui la préoccupe, notamment les critiques dont elle est l'objet. Elle réagit ainsi, en confrontant le compliment de Pasithée au reproche de son ancien amant :

Ce n'est pas l'opinion de Nirée. Il me compare à cete Iris qui paroist en l'air ; disant qu'elle denote la pluie, et moy les pleurs, qu'elle est courbe, et moy mal-droite, qu'elle se tient opposée au Soleil, et moy à la Raison, qu'elle est changeante, et moy variable, que ses beautez sont fauses, et les miennes faintes. (p. 229)

Malgré un certain rythme dans le balancement antithétique, cet avis dépréciateur n'a pas le statut d'un poème composé par Nirée, mais d'un discours rapporté par Iris. En résulte une critique du style et du manque de fondement argumentatif dont l'ambiguïté volontaire n'échappe pas au lectorat :

Cête comparaison est assez gentille, mais fort mal exposée. Vous ressemblez de vray la celeste Iris. Car elle est envoyée de Dieu aux hommes pour un presage de bon-heur paisible, et vous êtes heureux signacle de l'honnête Amour. (*ibid.*)

Rassurante, Pasithée se fait commentatrice et philosophe, reprenant une à une les antithèses pour les contrecarrer²¹ avant d'émettre son propre jugement :

Et vraiment, je croy que cét homme audacieux ne vous a point assez veüe pour vous connoistre, ou quelque dépit luy a fait tenir ce propos. (p. 230)

Nait alors entre elles une connivence qui fait basculer la conversation pour un temps dans la confiance et révèle aux yeux des spectatrices et spectateurs le drame d'une fille inculte, solitaire et mal aimée de son frère et de ses parents querelleurs, qui condamnent sa conduite et cherchent à la marier à de riches partis qu'elle dédaigne. Indirectement, Iris est invitée à partager sa peine et, partant, les mauvais poèmes reçus de ses admirateurs.

- 8 La deuxième insertion en vers dans ce dialogue est, par contraste avec celle de Philide, une médiocre déclaration d'amour composée par Éole :

Ma belle Iris, mon Amour,
Vostre beauté singuliere
Par sa plaisante lumiere,
Fait dedans moy un beau jour.
[...]
Je vous pry', que la rigueur
De vostre imploiable Pere
Ne vous rende plus austere,
Ny plus cruelle à mon cueur. (p. 232-233).

Écrite en heptasyllabes sur des poncifs stylistiquement peu travaillés, elle est aussi ironique que le qualificatif d'« éventé²² » dont Pasithée affuble son auteur ! La fille de Placide sert de lectrice (parce que sa pupille prétend ne pas pouvoir la lire dans sa totalité²³) et donne poliment raison à Éole « de louer » les « graces » de sa belle pour rassurer Iris ; elle insiste toutefois sur le manque de respect qu'il montre à l'égard de Sévère²⁴ – un élément crucial dans l'œuvre de Catherine Des Roches, la vertu étant indissociable de la connaissance. Avant de la quitter, la jeune fille redemande à sa confidente son opinion sur l'« amoureuse Chanson²⁵ » d'Éole (c'est lui qui la requiert par l'intermédiaire d'Iris²⁶ dans l'espoir d'être flatté, bien qu'il s'insurge contre les femmes instruites). Dans sa repartie, Pasithée fait de l'amant non pas un inventeur, mais un *transcripteur* de la réalité ; d'objet du poème masculin, Iris est nommée « sujet » dans son commentaire :

La Chanson est agreable pource que vous en êtes le sujet : mais ce n'est pas l'invention d'Eole. Car aiant veu ce qu'il dit, en vostre visage, il l'a seulement transcrit. (p. 260-261)

L'Iris réelle est plus digne de louanges que celle qui figure dans le portrait versifié. Par cette glose, le *Dialogue* critique la manière dont certains rimailleurs galants s'emparent des *topoi* selon lesquels l'inspiratrice n'existe que pour l'effet qu'elle opère sur le poète amoureux ou le renom qu'elle lui garantit²⁷.

- 9 Iris requiert encore son avis sur un poème reçu de Nirée qui la traite de « monstre tétu » et parle de sa beauté passée²⁸. Pasithée s'en trouve stupéfaite : « Mais pourquoi dit-il cela, Iris ? Vous ne fûtes jamais plus belle que vous êtes²⁹. » La pédagogue se met à écouter les témoignages d'Iris et à l'interroger sur ses sentiments, ses intentions, ses espoirs, pour finalement l'encourager à lire, écrire, jouer de la lyre, apprendre l'éloquence, et rester seule si son amant n'apprécie pas les compagnes cultivées³⁰.
- 10 Elle lui cite ensuite un quatrain d'alexandrins pour faire l'éloge de la vertu, ornement de l'esprit, qui demeure quand la beauté se flétrit, un moment clé de son argumentation signalé bien sûr par son style élevé :

Belle, ne craignez point de tomber à mépris,
Bien que plusieurs hivers vous ternissent la face,
Decorez vostre Esprit de Vertus et de Grace,
Car la Vertu retient ce que les yeux ont pris. (p. 246)

Et pour prouver à Iris que les hommes cultivés apprécient les femmes instruites³¹, elle l'informe par deux vers octosyllabiques qu'« Ange Politian admira[it] » l'érudite Cassandra Fedele avec qui il entretenait une correspondance : « Cête Cassandre Fidelie / Le saint honneur de l'Italie. » (p. 246) À partir de cette mention d'une célèbre écrivaine, les insertions lyriques restantes seront deux longues chansons composées par des femmes, dans deux registres différents : une plainte amoureuse et un chant joyeux.

- 11 À travers celle de Chariclée³² qui se lamente de la future absence de son parfait amant sur le point de partir à la guerre, Pasithée suggère à Iris de garder à l'esprit « les mal-heurs qui viennent pour aimer » ou de « viv[re] sans amour »³³. Malgré la tristesse du propos annoncé, Iris veut danser ; plutôt que d'exprimer son étonnement, Pasithée acquiesce en la complimentant, sachant combien ce passetemps compte pour elle³⁴ :

IRIS.

Chantez-la donc, je vous supplie Pasithée : car maintenant je suis en humeur de danser.

PASITHÉE.

Iris, vostre oraison est tant persuasive, que ne pouvant refuser ce qu'il vous plaist, je la diray : acommodez-la du mieux que vous pourrez à vostre danse. (p. 252)

Cet échange illustre bien l'humour qui sous-tend toute la pièce. Catherine Des Roches parsème les discours de Pasithée d'allusions savantes que seul comprend son public lettré, sans pour autant rendre le personnage d'Iris aussi ridicule que l'était son père dans le dialogue précédent. La subtilité et la bienveillance de Pasithée sont toujours au premier plan, même si sa façon de gloser les paroles d'Iris – comme ici l'expression topique « je vous supplie » devenant « une oraison » « tant persuasive » – ajoute du piment à la scène.

- 12 Pour la première fois dans cette conversation, la danse se mêle au chant, avec la conséquence, au niveau diégétique, qu'Iris est impliquée par le corps autant que par l'oreille – ce que les pédagogues, de Rabelais à Montaigne, considéraient comme une meilleure façon d'apprendre –, et sur le plan métatextuel, que le chant se double d'une performance visuelle.
- 13 En outre, cette insertion lyrique au féminin se différencie dans le dialogue parce que, par la bouche de deux chanteuses, Chariclée sa créatrice et Pasithée son interprète, elle amène à prêter l'oreille à différents sons du texte, non seulement à « la douce voix » et à « l'harmonie » de l'amant, mais aussi aux eaux du Clain qui murmurent et battent les « Roches », symboles de la fermeté et de la constance de l'être aimé :

Nymphes, hôtesse de ces bois,
Qui tenez vostre court segrete,
Aiant ouy la douce voix
De mon vertueux Philarete :
 Vous n'entendez plus rien si dous,
Qu'étoit sa gentille harmonie,
Bien que Pan soit autour de vous,
Qui le clair Apollon defie.
 Et vous, petit Clain argentin,
Qui de vos ondes crépelées
Murmurez doucement sans fin,
Courant aux prochaines valées,
 Vous ne voiez rien de si pur
Dedans vos sources cristallines,
Vous ne touchez rien de si dur
Batant vos Roches aimantines.
 Que le cueur plain de fermeté
De mon bien-aimé Philarete
Est pur, et constant arrêté
Aux liens d'une Amour discrete ! (p. 252-253)

Les trois sources d'inspiration du chant entrent en résonance dans ces premières strophes : le Poitou natal, la tradition de la Pléiade et le nom de famille de Catherine. Que ce triple ancrage autoréférentiel et sonore intervienne précisément dans la première chanson féminine de ce dialogue est un puissant hommage à la création poétique et

l'une des plus belles revendications de l'autrice du bien-fondé de sa fermeté et de sa constance dans sa vie et son œuvre. Cette affirmation de soi se perçoit en outre dans l'envoi de Chariclée qui prône la solitude, même douloureuse, en s'adressant, dans une mise en abyme, à sa propre chanson censée rejoindre son auditeur absent :

Et vous, Chanson, abandonnez
La solitaire Chariclée :
Alors que vous l'entretenez,
Sa solitude en est troublée. (p. 255)

Comme il fallait s'y attendre – et c'est encore un clin d'œil amusé à la difficulté qu'éprouve Iris à saisir ce qu'elle aime et à trouver les mots pour le dire – la chanson ne correspond pas à son *humeur* :

PASITHÉE.
[...]
Et bien, Iris, qu'en dites-vous ? est-elle aisée à dancer ?

IRIS.
Nenny pas beaucoup, Pasithée, il m'est avis qu'elle est trop, là, je ne sçay comment, elle n'est pas assez...

P. Voulez-vous dire qu'elle n'est pas assez gaie ?

I. Ouy, ouy, c'est cela mesme.

P. En diray-je une plus gaillarde.

I. Je le veux bien, mais prenez aussi la Viole.

P. J'en suis contante pour l'amour de vous. Je diray la Chanson de la belle Alcyoné : elle est toute pleine d'alegresse. (p. 255-256)

Cet échange prosaïque après une séquence particulièrement lyrique fait sourire mais traduit l'amour de Pasithée et sa volonté de rendre son élève heureuse. Par son humour et ses variations de ton et de registre, la poétique adoptée par Catherine Des Roches garantit aussi un renouvellement du spectacle.

- 14 Après les octosyllabes de Chariclée, sont chantés les vers hétérométriques d'Alcyoné. Or, même par une chansonnette, l'autrice met en avant le pouvoir de la création féminine, d'autant qu'à la voix elle ajoute l'instrument. Alcyoné exprime en effet de façon spéculaire l'impact des modulations de son chant sur ce qui l'entoure :

Pour ouïr mes chansons
Chacun s'apprête,
Et mêmes les Poissons
En feront fête.
Un pris dedans les retz
Folâtre et saute,
Selon que ma voix est
Ou basse ou haute. (p. 258)

De six et quatre syllabes, la versification reflète le caractère sautillant de la chanson à danser. Si cette composition est, sur l'ensemble des strophes, une célébration de la nature et de la sainte lumière que l'Enfant Amour répand sur terre³⁵, elle est aussi l'occasion pour Pasithée de rendre compte, au-delà de la modestie de sa propre voix, de la performativité de celle de sa consœur :

La douce voix d'Alcyoné donnoit beaucoup de Graces à cete
Chanson. Vous m'excuserez s'il vous plaist, Iris, si je ne l'ay pas assez
bien represantée. (p. 259)

En la *représentant* par sa voix et sa viole, Pasithée réactualise la scène décrite par Alcyoné comme si les personnages et les événements chantés se manifestaient sous les yeux d'Iris. Quoi de plus théâtral que cette hypotypose par le truchement de deux performances féminines ? Quoi de plus naturel aussi qu'Iris, peu encline à lire et à parler, l'accompagne par le mouvement ? La danse, plaisir interdit par Sévère, est une fois de plus encouragée par Pasithée, comme s'il fallait que le spectacle poétique et musical devienne accessible à l'une et l'autre femme. Si l'élève s'ouvre à l'éventualité de la lecture, c'est d'abord parce que son amie sait, par sa voix et sa viole, l'inclure dans une poésie vivante.

- 15 Dans ce *Dialogue d'Iris et Pasithée*, les insertions lyriques sont avant tout didactiques, à la fois dans l'économie du texte pour que

l'instruction puisse advenir et, sur le plan métatextuel, pour que les lectrices et lecteurs entendent la voix d'une femme lettrée et vertueuse, d'abord comme glossatrice et critique de poèmes masculins, ensuite comme interprète de chansons féminines qui mettent en scène une relation amoureuse où la dame est sujet ou qui célèbrent la solitude comme un lieu de réflexion et de création.

- 16 Or, grâce à cette superposition de voix, Catherine Des Roches offre bien plus qu'un pendant féminin (et filial) au dialogue masculin (et paternel) qui précède ; elle ouvre le genre même du dialogue humaniste, d'abord, comme l'ont suggéré A. Larsen et E. Kushner, parce qu'elle introduit une femme lettrée en position dominante (qui renvoie parfois à celle de l'autrice), mais surtout parce que les protagonistes ne sont pas figées dans leurs rôles de maîtresse et de disciple, où la seconde devrait être modelée pour acquiescer à la *doxa* de la première, mais évoluent l'une par rapport à l'autre. De sorte que, lorsque les deux filles ont quitté la scène virtuelle de la chambre, la souplesse et la joie demeurent autant dans les paroles mélodieuses de Pasithée que dans les virevoltes de la dansante Iris. Si le dialogue visait à la découverte de la sagesse, celle-ci est à chercher dans l'ouverture à l'autre et la sororité plutôt que dans le changement unilatéral de l'élève. Tout porte à croire que ces insertions lyriques où les voix poétiques se répondent visent à faire basculer la conversation dialogique dans une polyphonie qui renvoie à l'esthétique même de l'œuvre ouverte de Catherine Des Roches.

La Bergerie

- 17 Très apprécié au Moyen Âge, le genre théâtral³⁶ qu'est la pastorale est en vogue en France dès le milieu du ^{xvi}^e siècle où les traductions des églogues latines et italiennes inspirent de nombreux poètes de « l'école du Clain » à Poitiers³⁷. La *Bergerie* qui nous occupe ici a été amplement étudiée par Anne Larsen, d'abord dans l'apparat critique de son édition des *Secondes Œuvres* des dames Des Roches, puis dans un article qui approfondit le rapport que l'érudite poitevine entretient avec ses sources potentielles³⁸. Là où Catherine Des Roches se distingue dans son appropriation de la pastorale, c'est dans son emploi de figures féminines libres et cultivées, autant dans leurs réponses amoureuses et philosophiques aux protagonistes masculins

– eux aussi dissemblables des héros arcadiens – que dans leurs interactions les unes avec les autres. Les quatre femmes de cette *Bergerie* ne sont pas uniquement meneuses du jeu amoureux ; elles jouent également un rôle central dans la progression et l'ornementation du récit. En d'autres termes, elles servent aussi bien à véhiculer un propos novateur par leurs idées plurielles sur l'amour, qu'à infléchir le genre de la pastorale lui-même, en incarnant une multiplicité de voix responsables de l'*elocutio*, de la *narratio* et de la *dispositio* de la pièce.

- 18 La distorsion générique dans cette *Bergerie* n'est pas sans rapport avec celle des deux dialogues dont il a été question plus haut. Toutefois, la poésie ne vient pas ici s'intercaler dans la prose. Bien que le prosimètre soit une constante du genre pastoral en France à la Renaissance³⁹, la prose est remplacée par l'alexandrin, conformément aux préceptes des arts poétiques contemporains : « Coustumièrement [la Bergerie] se faict en vers Alexandrins et Elegiaques⁴⁰ ». Or, chez Catherine Des Roches, l'alexandrin n'est pas uniquement l'apanage du récit et du discours encomiastique. Le style élevé alterne avec le style moyen indépendamment du mètre, même dans les insertions lyriques, dont trois sont octosyllabiques et deux en heptasyllabes. Comment comprendre ces changements métriques et, plus largement, l'interaction entre narration, poésie et chanson dans la pièce ? Dans quelle mesure la versification reflète-t-elle la pensée amoureuse et la fonction poétique des personnages ?

La réciprocité amoureuse

- 19 Les trois chansons en vers octosyllabiques servent à illustrer la compatibilité des amants au sein de deux couples qui présentent une conception de l'amour diamétralement opposée, l'une dans la mouvance néoplatonicienne (Violier et Amaranthe), l'autre relevant de la jouissance épicurienne (Fleurion et Marguerite).
- 20 Pour chanter la passion dont le plaisir est immédiat, les voix masculine et féminine s'entremêlent et se répondent. Tout comme l'amante doit nécessairement être présente *hic et nunc* pour Fleurion, elle doit concrétiser cette immanence dans une chanson partagée dans le temps même de l'énonciation. Berger et bergère célèbrent les bienfaits de leur attachement mutuel en le justifiant par un

parallélisme thématique et formel, l'un reprenant systématiquement le motif, l'image, le ton ou le registre lancé par l'autre. Ce chant à deux voix est le miroir et la démonstration de leur complicité amoureuse :

Marguerite, mon cher souci,
Voulez-vous pas chanter aussi ?
Sus, mon cueur, chantons à l'espreuve
Le bien qui en l'amour se treuve. (p. 163)

La formulation « chan[ter] à l'espreuve » de Fleurion est une façon de faire du poème, dans son contenu et sa forme, une incarnation de leurs sentiments partagés. Marguerite reprend la rime et le vers final pour confirmer que le chant n'est pas fiction mais preuve de ce qu'elle éprouve :

Depuis, ô gracieux Pasteur,
Que je vous tiens pour serviteur,
J'ay tousjours fait heureuse espreuve
Du bien qui en l'amour se treuve. (p. 163)

Violier, en revanche, chante son amour spirituel en l'absence de sa dame et voit la réception même de sa chanson comme une occasion pour son amante à la « douce voix » de lui *donner âme* :

Allez, ma petite Chanson
Saluer la belle Amaranthe :
Recevez ame par le son
De sa douce voix qui m'enchanté. (p. 163)

Ce n'est qu'à la fin de la pièce qu'Amaranthe, que tout le monde loue mais que personne ne voit ni n'entend, – et qui par là-même se fait désirer aussi dans l'horizon d'attente des lectrices et lecteurs – va répondre par un chant.

Des voix de femmes libres

- 21 Toutefois, les insertions lyriques de cette œuvre ne se limitent pas à ces deux couples. Une des originalités de Catherine Des Roches est de faire entendre deux personnages féminins, Roseline et Pensée, qui

ne sont pas objets d'un amour masculin, mais que les autres admirent et écoutent : en effet, elles font figures d'autorité, d'un côté parce qu'elles sont observatrices, sensibles, généreuses, capables de « prédire » qui va tomber amoureux⁴¹, et de l'autre parce qu'elles sont à même de philosopher sur l'amour⁴², l'amitié et la liberté⁴³. Ces deux bergères sont d'ailleurs celles dont l'apparence, les actions, les émotions et les initiatives sont dépeintes avec le plus de détails et de théâtralité.

- 22 Pensée, par exemple, est blasonnée par Marguerite avec un enthousiasme qui souligne, au passage, l'importance, chez Catherine Des Roches, de l'éloge féminin sous la plume d'une femme⁴⁴ :

Je la voy, mon Berger ! Je voy ses blonds cheveux
Enlassez proprement de mille petis neux,
Je voy de ses yeux verts les divines flameches,
De Venus le brandon, de Cupidon les flèches,
Je voy de son beau frond l'ivoire blanchissant,
De ses levres je voy le corail rougissant ;
Je voy son col marbrin, sa rondelette oreille,
L'arc de ses beaux sourcis, et sa joüe vermeille,
Je voy son port gaillard, sa grave majesté.
Mais je voy cheminer d'un pas mal arrêté
La belle Roseline, elle est toute ennuyée :
Pensée la soustient doucement apuyée
Sur son bras delicat ; elles viennent vers nous. (p. 165)

On constate dans cet exemple combien les alexandrins peuvent être raffinés dans la bouche des bergères et comment la transition s'opère entre description et action dans les quatre derniers vers. Ce blason est scandé à partir de la forme verbale anaphorique « je voy », réitérée sept fois (et reprise pour désigner les gestes des deux amies), un verbe qui rappelle la conception prévalente depuis le ^{xiii}^e siècle que l'amour entre par la vue et que Catherine Des Roches explicitera plus avant dans un dialogue avec Amour chanté par Roseline⁴⁵.

- 23 Pensée est à son tour sensible au portrait élogieux que Violier a dressé de sa bien-aimée et montre sa hâte de partir à sa rencontre. On notera les verbes *révérer* et *avoir en prix* :

Roseline, je veux accompagner vos pas.
Je revere Amaranthe, et ne la connois pas !
Mais de son Violier l'amour si vehemente
Me fait avoir en pris les graces d'Amaranthe. (p. 170)

Cette solidarité des bergères est renforcée dans le texte par une célébration de leur amitié, qui établit un contraste avec les sentiments de l'amant « transi », éloigné de sa dame. Par ailleurs, l'interpellation « mon cher souci » reprend celle qu'avait employée Fleurion pour s'adresser à Marguerite et connote la proximité :

ROSELINE.
Pensée, mon cher souci,
Cependant que l'Amaranthe
Tiendra Violier transi
En un penser qui l'enchanté,
Chantons de la liberté,
Car la liberté des Dames,
C'est la plus belle clarté
Qui puisse luyre en leurs Ames. (p. 173)

Le poème de Roseline sur la liberté est le seul dans la *Bergerie* qui intervienne sans aucune amorce diégétique⁴⁶, au milieu d'une interaction entre deux autres personnages. De fait, elle met fin à la rêverie de Violier et interrompt la conversation qu'il entretient avec Pensée, cette dernière cherchant à comprendre les spécificités des sentiments du berger pour Amaranthe.

- 24 L'arrivée inattendue du thème de la liberté des femmes est reflétée par l'adoption d'un nouveau mètre dans cette *Bergerie* : l'heptasyllabe. Cette chanson est d'autant plus marquante que le mot « liberté » est réitéré deux fois et que la métaphore néoplatonicienne de la lumière dans l'âme est appliquée cette fois à la liberté et non pas à l'amour. Pensée répond à Roseline en prônant la diversité et en spécifiant que l'amour tel qu'elle le conçoit n'est pas incompatible avec la « franchise » :

PENSÉE.
Roseline, les esprits
Ne se treuvent tous de mêmes,

L'un se plaist bien d'estre pris,
L'aulture de vivre à soy-mêmes.
Mais une sainte amitié
Ne fait perdre la franchise :
Le Ciel est d'amour lié
Quand la Terre il favorise. (p. 174)

Roseline, comme pour donner raison à Pensée mais sans le dire explicitement, demande la permission de chanter une chanson sur l'amour. Pour montrer son acquiescement et la complicité qui règne entre elles, son amie reprend la strophe initiale de Roseline. Ce refrain fait écho à la seule autre reprise de vers qui existe dans cette *Bergerie*, celle entre Fleurion et Marguerite mentionnée ci-dessus, créant par là même une correspondance entre la réciprocité amoureuse du couple épicurien (en vers octosyllabiques) et la complicité amicale entre les deux bergères (en heptasyllabes).

- 25 La conversation poétique entre les deux amies ressort dans cette pastorale par le biais d'une autre caractéristique : la « jolie » « chanson » « amoureuse » entonnée par Roseline est la première à être donnée à entendre non pas comme une composition propre, mais comme l'interprétation d'une autre voix, celle d'un garçonnet. Ce choix reflète à la fois le style « plaisant⁴⁷ » du chant et sa thématique : un entretien dialogué avec le petit Cupidon. C'est la première fois aussi qu'une conversation surgit dans une insertion lyrique comme une mise en abyme du dialogue en cours dans la progression diégétique.
- 26 Cette chanson en heptasyllabes, par sa structure dialogique faite d'interrogatives, répond d'une certaine manière aux questions que Pensée avait adressées à Violier, comme s'il fallait qu'au cœur de cette pastorale, deux femmes questionnent la tradition poétique en vogue, avec ses poncifs néoplatoniciens et sa représentation de Cupidon⁴⁸. En effet, même si les dialogues avec Amour, si fréquents dans la poésie de la Pléiade, mentionnent les attributs attendus – la nudité de l'enfant, sa petite taille, ses flèches, sa solitude, son triomphe –, le Cupidon de Roseline ne blesse jamais à l'aveugle et n'est pas impliqué dans la jalousie destructrice. Il instaure la paix et donne la vie.
- 27 Tous les aspects relevés concourent à faire de cette interaction entre les deux bergères un instant privilégié et surprenant, comme si l'objet

de cette pastorale était non pas tant l'échange amoureux que préfigurait l'entrée en matière des vers de Violier, qu'une réflexion féminine sur l'amour, la liberté et l'amitié. De fait, c'est Roseline, celle qui a lancé ce changement formel et thématique, qui aura le dernier mot dans la pièce !

- 28 Or cette interaction si prégnante entre les deux amies intervient juste avant l'introduction en alexandrins du personnage clé de la pièce, Amaranthe, qui incarne l'immortalité par la poésie. La description de la bien-aimée de Violier arrive sans transition dans le récit, comme si, une fois de plus, il fallait souligner l'exception que représentent les vers heptasyllabiques entre Pensée et Roseline et en faire un moment véritablement à part, suspendu dans le récit, sans attaches structurelles.
- 29 Pour signifier leur connivence, les deux femmes décrivent, en alexandrins cette fois, la tant attendue Amaranthe qui, par là même, n'est pas mise en exergue uniquement par son amant, mais également par l'observation et les réflexions de ses consœurs.
- 30 Pensée voit d'abord apparaître une « nymphe » et une « Déesse », sans savoir qu'il s'agit de l'amoureuse de Violier :

Roseline, je voy auprès d'une fontaine
Une Nymphé qui est de beauté plus qu'humaine.
Elle apuie son bras encontre un Olivier,
Et met dedans son sein des feuilles de Laurier,
Son sein où j'entrevoi deux pommetes jumelles,
Mes yeux n'en virent onc, ce croi-je, de si belles.
Ce n'est que neige et lait : son visage riant
Ressemble proprement un Soleil d'Orient.
Ha ! c'est une Déesse ! ô beauté nompareille,
Que vous remplissez l'œil d'une douce merveille ! (p. 177)

Outre la reprise désormais topique du verbe « voir », elle parsème ses vers d'effets de style dignes d'un panégyrique de personnage divin, avec son lot de répétitions, d'interjections et de métaphores pétrarquistes, dont l'olivier et les feuilles de laurier, qui signalent la renommée d'Amaranthe. Son « je voy » trouvera sa glose dans le « vous voyez » de Roseline, accentué par sa recherche d'assentiment :

ROSELINE.

Pensée, vous voiez celle qui tient espris
Le gentil Violier, qu'en jugent vos espris ?

PENSÉE.

C'est doncques Amarante, ô Dieu, qu'elle est gentille. (*ibid.*)

De figure poétique, l'amante devient personnage incarné. Au terme de ce « plaisant voiage⁴⁹ », véritable pèlerinage bucolique vers le « païs bien-aimé » de la rencontre amoureuse⁵⁰, Amaranthe est enfin montrée aux yeux des lectrices et lecteurs comme une preuve du bien-fondé des louanges qui précèdent :

ROSELINE.

Vous ne veistes jamais une plus sage fille,
Son Esprit, de vertus et letres curieux
Surpasse de beaucoup la grace de ses yeux. (*ibid.*)

Et pour couronner le tout, la dame vertueuse va se mettre à chanter. Cette fois, l'impératif se déplace de « voiez » à « écoulez » ; l'amour (entré par la vue comme le rappelait le petit Cupidon de la chansonnette précédente) ouvre la voie à une autre admiration, perçue par l'oreille :

PENSÉE.

Elle va prendre un luc [luth], écoulez, ell' acorde
Sa gracieuse voix et le son de la corde. (p. 178)

Autant pour les protagonistes que pour le lectorat, toute la pièce se construit sur l'avènement de cette voix féminine attendue, qui marque la transformation d'un objet de discours en un sujet chantant.

La voix d'Amarante

- 31 Amaranthe est un nom fréquent de l'églogue au xvi^e siècle, mais chez les dames Des Roches, il devient, en plusieurs endroits de leurs œuvres, symbole d'immortalité par la poésie et de beauté éternelle (parce que cette fleur automnale pourpre, appelée aussi passe-velours, ne se flétrit pas⁵¹). Dans cette *Bergerie*, la belle immortelle

est portée aux nues par Violier aussi bien pour ses « beautez » qui « Ne se verront jamais ternies » que pour son « Esprit nompareil / Qui [la] fait estimer Divine »⁵². Amaranthe n'est pas uniquement présentée comme une muse, mais également comme une bergère musicienne et savante qui sait *donner* une âme aux chansons de Violier – peut-être une allusion à son rôle de commentatrice et d'interprète – et y répondre par son talent de compositrice. Déjà dans l'ouverture de la pièce, avant même de la nommer, le berger adoptait le terme surprenant de « discours » pour qualifier sa bien-aimée⁵³. Les vers de cette dernière revisitent les notions de l'amour présentées jusque-là dans la *Bergerie* de Catherine Des Roches. Fondée sur des antithèses typiques de la poésie pétrarquiste, sa composition ne loue ni l'essence spirituelle et poétique de l'amour de Violier, ni la passion tangible de Fleurion et de Marguerite. Elle ne se contente pas non plus de la *sainte amitié* de Pensée, ni de la vision heureuse de Roseline où Amour est une force vitale et pacificatrice. Elle met en avant la difficulté de se situer dans ces concepts et le besoin de les questionner, les interrogatives topiques étant au centre de la construction du chant :

Mon Dieu, si l'Amour est amer,
 Qui rend sa prison si plaisante ?
 S'il est dous, qui fait pour aimer
 Sentir douleur si violente ?
 Si c'est un Roy sage et benin,
 Qui luy fait bourreller la vie ?
 S'il est Tyran, pourquoi sans fin
 Veut-on suivre sa Tyrannie ?
 S'il est liberal, et faut-il
 Le soubçonner d'ingratitude ?
 S'il est ingrat et inutile,
 Que ne fuit-on sa servitude ?
 S'il observe tousjours la Foy,
 Qui le fait nommer infidelle ?
 S'il est menteur, qui rend sa loy,
 Entre les Mortelz immortelle ?
 Si son brandon luit saintement,
 Comment peut-il bruler une ame ?
 Et s'il la brule aussi, comment
 Peut-elle vivre en telle flame ? (p. 178-179)

Or, même si la dernière strophe d'Amaranthe, d'apparence conciliante, réaffirme les « effetz » paradoxaux de Cupidon dans un style binaire, tantôt chiasmique, tantôt fondé sur le parallélisme, truffé de *topoi* antinomiques si fréquents dans le lyrisme amoureux,

O feu amoureuxment dous,
O douces flames amoureuses,
En vivant et mourant pour vous,
La vie et la mort sont heureuses. (*ibid.*)

c'est en réalité une glose féminine en alexandrins, prise en charge par Roseline, qui conclut la *Bergerie* :

Voilà de Cupidon les effetz tant divers,
Qu'Amaranthe fait voir dedans ces petits vers :
Et cete affection naïvement decrite
Fut chantée autrefois par Sincere et Charite. (p. 180)

Par l'emploi des termes « petits vers » et « affection naïvement decrite », le commentaire de Roseline substitue, à une vision topique de l'amour, l'allusion intratextuelle à l'échange poétique d'inspiration pétrarquiste et néoplatonicienne entre Sincero et Charite⁵⁴. Cette allusion peut être vue comme une occasion pour l'autrice poitevine d'attribuer à la bergère lettrée la même vision du « chaste amour » que prônait Charite⁵⁵, à moins qu'il ne s'agisse de rendre visible les nuances de la réflexion amoureuse, dans ses œuvres, et la diversité des personnages féminins qui les formulent. N'ayant d'Amaranthe qu'une seule chanson construite à partir de questions rhétoriques sur la nature de l'amour, il n'est guère possible de trancher. Toujours est-il que le fait de confier à Roseline, celle-là même qui a chanté la *liberté des dames*, le soin de conclure la pièce nous semble placer cette « affection » sous un éclairage particulier suggérant sinon la polysémie du moins l'ouverture.

32 Cette allusion finale est également fondamentale pour souligner le paradoxe de l'écriture selon Catherine Des Roches. Tandis que toute sa *Bergerie* est écrite dans un *parler hautement* qui aurait pu, selon sa préface, lui être reproché compte tenu de la condition des bergers, elle choisit de terminer son œuvre sur l'allusion de Roseline au style humble d'Amaranthe, personnage qui symbolise pourtant

l'incarnation d'une parole aussi belle qu'immortelle. On peut se demander si ce geste conclusif n'a pas valeur de *captatio benevolentiae*, comme dans l'Épître introductive à sa mère, où il était précisé que seul le roi David avait véritablement le droit, dans ses *Psaumes*, d'allier l'éloquence à l'artifice :

MA MERE, je ne m'excuseray point d'avoir fait parler des Bergers plus hautement qu'il n'appartient : car ce seroit presumer leur avoir appris ce que je ne sçay pas, veu qu'ilz ne disent sinon ce qui leur est inspiré par moy. Vrayment, quand je pense à l'éloquent sçavoir de ce grand Prophete qui de Berger est devenu Roy [David], j'ay honte d'ouïr deviser mes pasteurs avec si peu d'artifice [...]. J'espere aussi que vostre œil vigilant [celui de sa mère, protectrice de ses écrits = agneaux] empeschera qu'ilz ne soient devorez par les Bestes cruelles [...]. (p. 152-153)

Les dévoreurs de brebis que pourraient être les lecteurs se contenteront toutefois de son « je ne m'excuseray point ». Le choix de registre lui incombe, et elle revendique son autorité de créatrice : « ce qui leur est inspiré par moy ». Tout au long de son œuvre, cette posture affirmée est transmise par les poses fictives et référentielles de femmes lettrées (dont Charite, Pasithée, Amaranthe⁵⁶), signifiant qu'au-delà du *topos* de modestie, les « petits vers » de la bergère sont là pour asseoir le discours savant de l'autrice.

33 Or, si cette préface renvoie, de façon paradoxale, au parler « hautement » des bergers en même temps qu'à leur « peu d'artifice », et si les octosyllabes d'Amaranthe, la protagoniste la plus lettrée de la pièce, sont considérés comme de « petits vers » alors qu'elle mérite pour eux l'olive et le laurier, que cherche à nous exprimer Catherine Des Roches sur la poétique de sa *Bergerie* ? L'alexandrin qu'elle adopte, conformément au genre, comme mètre principal, ne suffit-il pas à incarner le style élevé ?

34 Nous avancerons ici l'hypothèse que le *parler hautement* pour lequel elle *ne s'excusera pas* se situe justement dans ce paradoxe, illustré par le mélange des formes que nous avons mis en évidence. Or, cette *varietas* est d'autant plus intéressante que l'alexandrin assume plusieurs fonctions et est mis dans la bouche de tous les personnages, savants ou non. Orné d'effets de style, il n'est pas fleuri seulement pour discourir sur les sphères éthérées de l'amour. Aussi

complexe que peut l'être la prose dans le prosimètre pastoral⁵⁷, il n'est pas employé uniquement pour marquer la progression diégétique, mais prend en charge tour à tour l'*expositio*⁵⁸, le monologue⁵⁹, la *narratio*⁶⁰, le dialogue⁶¹ – incluant les salutations⁶² et les interpellations⁶³ – le débat philosophique et amoureux⁶⁴, la description⁶⁵, le blason⁶⁶, le commentaire⁶⁷, et l'introduction d'une partie des chansons⁶⁸. Bien plus que discursif, il est souvent lyrique, comme le montrent le blason de Pensée ou la description d'Amaranthe, proposés respectivement par Marguerite et Roseline. Il peut aussi véhiculer l'humour et même l'ironie⁶⁹. Comme dans la convention théâtrale, il est parfois scindé pour illustrer de prompts réparties⁷⁰.

- 35 C'est peut-être alors dans la conjonction des multiples facettes des trois mètres adoptés que réside l'audace de ce style. À l'intérieur d'une pièce en alexandrins, mètre lui-même porteur de variété stylistique, rhétorique et thématique, l'insertion d'octosyllabes et d'heptasyllabes dédiés respectivement à deux types de discours lyriques, tantôt sur l'amour (néoplatonicien et épicurien), tantôt sur l'amitié et la *franchise*, nous semble refléter plus qu'un simple « plaisir intellectuel et esthétique⁷¹ ». En effet, le mélange entre formes versifiées de douze, huit et sept syllabes produit un véritable « spectacle de la parole poétique⁷² » au féminin, dans la mesure où les vers sont déclamés et chantés par quatre protagonistes qui en sont aussi les compositrices. Les trois mètres choisis par l'écrivaine poitevine pour *hautement* orner sa *Bergerie* attestent donc à nos yeux une mise en valeur de la liberté et du questionnement jusque dans l'exploitation diversifiée des formes.

La poésie comme espace de liberté

- 36 En fin de compte, les différentes protagonistes examinées se définissent par leur singularité et leur libre arbitre et reflètent ce que l'autrice propose dans ces pièces : faire résonner un lyrisme féminin que ses prédécesseurs n'avaient pas inclus et qui s'arroge cette fragile mais si puissante place où *la liberté des dames* est possible, aussi bien pour celles qui choisissent d'évoluer dans le domaine amoureux (Marguerite et Amaranthe) que pour les Pasithée, Roseline et Pensée qui revendiquent en premier lieu l'étude, la poésie, le chant, l'amitié

et l'indépendance – un espace de liberté inédit et transgressif occupé par Catherine Des Roches elle-même.

- 37 L'*elocutio* lyrique, chantée ou non, en « formes singulières⁷³ » ou en alexandrins, qui se déploie dans les deux *Dialogue* et la *Bergerie*, aura donc permis à l'écrivaine une mise en scène de la parole féminine dans tous ses états, une sorte de poésie en acte et en présence, une manière audacieuse d'ouvrir non comme une utopie littéraire mais comme une possibilité réelle une voix/voie libre pour les femmes.

NOTES

- 1 Ce choix générique est autoreprésentatif et autoréférentiel, au sens où l'auteur, en faisant entendre des voix discordantes, se dédouble, devenant à la fois acteur et spectateur des sujets controversés mis en dialogue. Voir Jacqueline Ferreras, *Les dialogues espagnols du xvi^e siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1985, p. 1008, citée dans Anne R. Larsen, « La réflexivité dans les dialogues de Catherine des Roches (1583) », dans Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (dir.), *Dans les miroirs de l'écriture : la réflexivité chez les femmes écrivains d'Ancien Régime*, Département d'études françaises, université de Montréal, « Paragraphes », 1998, p. 61-71. Cette référence p. 61.
- 2 Eva Kushner (dir.), *Le dialogue à la Renaissance : histoire et poétique*, Genève, Droz, « Cahiers d'humanisme et Renaissance », 2004, p. 270.
- 3 E. Kushner précise qu'avant Catherine Des Roches, les protagonistes féminines apparaissant dans les dialogues l'étaient en qualité de figure de désir ou d'élève à instruire (ex. Sophie chez Léon L'Hébreu, Pasithée dans les premier et second *Solitaire* de Pontus de Tyard) et ne se trouvaient jamais dans une posture dominante, même lorsqu'elles étaient lettrées et se permettaient, comme la Pasithée de P. de Tyard, de remettre en question des postulats (*Le dialogue à la Renaissance*, op. cit., p. 252, 256, 261, 269).
- 4 A. Larsen, « La réflexivité dans les dialogues de Catherine des Roches (1583) », art. cité, p. 61-62, 71.
- 5 Éliane Viennot, notice de présentation, « Catherine Des Roches », dans Aurore Évain, Perry Gethner, Henriette Goldwyn (dir.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. I : xvi^e siècle, Saint-Étienne, PUSE, « La cité des dames », 2006, p. 513.

6 *Ibid.*

7 Madeleine Des Roches et Catherine Des Roches, *Les Secondes Œuvres* [1583], Genève, éd. Anne R. Larsen, Droz, « Textes littéraires français », 1998, p. 40-41. Toutes les citations des *Dialogues* et de la *Bergerie* proviennent de cette édition abrégée dorénavant LSO.

8 Pour comprendre le contexte des argumentaires philogynes et misogynes qui foisonnent dans les écrits masculins et féminins, de Christine de Pizan à Catherine Des Roches, on consultera notamment Armel Dubois-Nayt, Nicole Dufournaud et Anne Paupert (dir.), *Revisiter la « querelle des femmes » : discours sur l'égalité/inégalité des femmes et des hommes, de 1400 à 1600*, Publications de l'université de Saint-Étienne, « L'école du genre », 2013.

9 Deux autres brèves insertions en vers apparaissent dans le discours de Placide. Par la première, un quatrain d'octosyllabes, il illustre la relation entre la raison et l'instruction pour contrecarrer l'absurde comparaison de Sévère entre « la grande suffisance » des hommes et « l'imbecillité de ces petites Bestioles » que sont les femmes : « Ceux qui ont un peu de raison / L'accroissent bien par la Science, / Mais elle quite sa maison, / Aux maux que traîne l'Ignorance » (LSO, p. 193-194). Dans la seconde, il cite l'alexandrin « Femme qui cherche Amour merite qu'on la fuie » (*ibid.*, p. 216) pour prouver que la femme instruite sait rester modérée dans ses élans amoureux et modeste dans son comportement en société, à l'inverse d'Iris qui recherche éperdument des prétendants, ce dont se plaint Sévère.

10 *Ibid.*, p. 206-207.

11 *Ibid.*, p. 207.

12 Voici la conclusion ironique de Pasithée pour faire taire son adversaire : « Si pourtant vostre gentillesse / Veut suivre le commun erreur, / Puisse quelque sotte Maistresse, / Bientost vous dérober le cueur. / Qu'en tout ce que vous pourrez faire, / Soit pour servir, prier, crier, / Jamais vous ne puissiez luy plaire, / Ny de ses mains vous delier ». Placide en profite pour transférer la mise en garde enjouée à son propre interlocuteur : « Voiez, Seigneur Severe, la seule punition que demandent les Dames gentilles pour ceux qui les ont offencées. » (LSO, p. 212).

13 Luisa Sigea, Laura Terracina, Olympia Morata, Ippolita Torella (épouse de Castiglione dont on sait aujourd'hui que c'est lui qui a rédigé l'œuvre qui lui avait été attribuée), Proba, ainsi que (la légendaire) Clémence Isaure. À la fin de sa liste, il déplore la mort de Diane de Morel (LSO, p. 217-221). Pour une

analyse approfondie des écrivaines mentionnées dans l'œuvre de l'autrice poitevine, voir A. Larsen, « Teaching the influence of Renaissance women writers on one another : the case of Catherine Des Roches », dans Colette H. Winn (dir.), *Teaching French women writers of the Renaissance and Reformation*, New York, The modern language association of America, 2011, p. 254-264.

14 Ce dialogue date vraisemblablement de l'été 1582 (LSO, p. 251, n. 48).

15 Aussi forte et indépendante que la femme savante du *Colloquium Abbatis et Eruditæ* d'Érasme, bien plus audacieuse que le personnage éponyme de Pontus de Tyard dans les deux *Solitaire* (puisque chez Catherine Des Roches, « c'est Pasithée qui mène le jeu dans une situation de maître à élève »), la protagoniste pédagogue serait, selon A. Larsen, inspirée de deux dialogues d'Olympia Morata, une autrice évoquée par Placide. Pour la mention de ces sources ainsi que des indices textuels corroborant cette thèse, voir LSO, p. 50-53.

16 Les lectrices et lecteurs ont déjà entendu ce reproche de la bouche de Sévère dans le *Dialogue* précédent : « Ses façons variables ont mérité le nom qu'elle ha. » (LSO, p. 215).

17 *Ibid.*, p. 224.

18 « Je vois l'autre jour des vers entre les mains de Philide, qui representoient toutes les beautés d'un visage sur le pourtrait des fleurs, qui par l'inconstance de leurs différentes couleurs embellissent un Jardin. » (*ibid.*, p. 225-226).

19 « Je voudrais, Iris m'amie, que vous peussiez imaginer une personne, de qui toutes les parties se ressembleroient sans aucune diversité : comme aiant le poil, les yeux, le teint, et la bouche, tout d'une couleur. Vous connoistriez combien telle creature seroit déplaisante à voir, au pris d'une qui estant ornée de l'inconstante variété des couleurs, a les cheveux dorez, le frond blanc, le sourcil brun, les yeux vers [...]. » (*ibid.*, p. 225).

20 Les amorces de cette première insertion lyrique sont donc essentielles : « Les [vers de Philide] avez-vous retenus, Pasithée ? / PASITHÉE. Ouy bien, Iris, et les diray volontiers, s'il vous plaist de les entendre. / IRIS. Je vous en supplie. / PASITHÉE. Ecoutez donc. » (*ibid.*, p. 226).

21 *Ibid.*, p. 229-230.

22 *Ibid.*, p. 232.

23 « [Éole] m'a donné une amoureuse Chanson que je ne puis lire entierement : tenez, lisez-la, Pasithée. » (*ibid.*, p. 232) Rien dans le texte ne nous indique si la pupille n'est pas vraiment capable de la lire ou ne sait pas en déchiffrer la graphie. À cause du terme « entierement », nous penchons pour la seconde hypothèse. En ce qui concerne la lecture à haute voix, elle insiste sur le fait que ce soit Pasithée qui interprète tous les chants dont il sera question.

24 « Eole a bien raison de louer vos graces ; mais je ne sçay qui le meut à se vouloir plaindre de vostre Pere. » (*ibid.*, p. 233)

25 *Ibid.*, p. 232.

26 « Il m'a dit pourtant que je demandasse votre opinion de la Chanson qu'il m'a donnée. » (*ibid.*, p. 260).

27 Plusieurs poétesses de la Renaissance détournent les *topoi* pétrarquistes et néoplatoniciens. Elles feront l'objet d'études critiques dès les années quatre-vingt, à partir de l'article pionnier d'Ann Rosalind Jones, « Assimilation with a difference: Renaissance women poets and literary influence », *Yale French studies*, n° 62 : *Feminist readings : French texts/American contexts*, « Purdue studies in Romance literatures », 1981, p. 135-153. Voir notamment l'ouvrage fondateur de Deborah Lesko Baker, *The subject of desire : Petrarchan poetics and the female voice in Louise Labé*, West Lafayette (Indiana), Purdue University Press, 1996. Le collectif édité par Tatiana Crivelli, Giovanni Nicoli et Mara Santi offre un panorama élargi des autrices concernées dans « *L'una e l'altra chiave* ». *Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*, Salerno Editrice, « Studi e saggi », 2005. Concernant Catherine Des Roches, voir les commentaires érudits d'A. Larsen dans l'introduction à son édition de Madeleine Des Roches et Catherine Des Roches, *Les Œuvres*, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1993, p. 57-61, abrégée dorénavant LO.

28 LSO, p. 242.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*, p. 247-252.

31 « [...] les plus doctes et mieux appris ont envers elles une amitié pleine de reverence honorable. » (*ibid.*, p. 246).

32 Nom d'une héroïne des *Éthiopiennes* (*L'Histoire æthiopique de Heliodorus* [...]) d'Héliodore, traduites en français par Jacques Amyot (1547). Il semble désigner ici une Poitevine que les auditrices et auditeurs du salon des

dames Des Roches auraient pu connaître, vraisemblablement une des nombreuses femmes qui ont perdu leur bien-aimé lors de la guerre du Portugal sous Henri III. (LSO, p. 250, n. 48).

33 *Ibid.*, p. 250.

34 *Ibid.*, p. 252. A. Larsen argumente à juste titre que ces encouragements à la danse au sein du dialogue pédagogique permettent à l'autrice de soulever la question socialement et moralement controversée du passetemps féminin (« La réflexivité dans les dialogues de Catherine des Roches (1583) », art. cité, p. 71).

35 Comme le montrera aussi la chanson de Roseline dans la *Bergerie*, les effets de Cupidon sont positifs ici.

36 Voir Pierre de Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois* [1597], éd. Jean-Charles Monferran, Paris, Société des textes français modernes, 2000, p. 128.

37 A. Larsen, LSO, p. 55-58.

38 A. Larsen, « Catherine des Roches, the Pastoral, and Salon Poetics », dans Colette H. Winn et Donna Kuizenga (dir.), *Women writers in pre-revolutionary France : strategies of emancipation*, New York et Londres, Garland Publishing, « Women writers of the world », 1997.

39 Nathalie Dauvois, *De la Satura à la Bergerie : le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris, Champion, 1998. Nos citations proviennent de cette édition. [Rééd. Classiques Garnier, « Études et essais sur la Renaissance », 2024].

40 P. de Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, éd. cit., p. 128.

41 Fleurion : « Roseline m'avoit predict / Que j'aurois en amour credit » ; Marguerite : « Et me fut predict de Pensée / D'estre en amour fort avancée » (LSO, p. 164).

42 De manière subtile, Pensée entrera aussi en dialogue avec Violier sur sa façon d'aimer Amarante (*ibid.*, p. 170-172).

43 A. Larsen suggère que cette idée de la liberté dans le contexte de l'amour néoplatonicien pourrait avoir été inspirée par la *Pastorale amoureuse* (1569) de François de Belleforest (« Catherine des Roches, the Pastoral, and Salon Poetics », art. cité, p. 236).

44 Comme l'atteste aussi la description de l'héroïne Agnodice. Voir LO, p. 333-340 et A. Larsen, « Introduction », dans LSO, p. 61.

45 LSO, p. 175-176.

46 Cette introduction sans amorce du premier poème heptasyllabique nous semble d'autant plus frappante que Catherine Des Roches encadre toutes les autres chansons en octosyllabes ou en heptasyllabes de sa *Bergerie* par des annonces ou des commentaires. Cf. LO, p. 161, 163, 174, 176, 178, 180. C'est le cas aussi pour les deux poèmes octosyllabiques du *Dialogue de Placide et Sévère* et pour toutes les insertions en vers du *Dialogue d'Iris et Pasithée*. Cf. LSO, p. 206, 207, 209, 212, 226, 228, 232, 233, 241, 242, 246, 247, 252, 255, 256, 259.

47 « Je retins la Chanson, car elle me plaisoit. » (LSO, p. 176)

48 A. Larsen note que la façon dont Catherine Des Roches reprend la figure de Cupidon est diamétralement opposée à celle des pastorales qui la précèdent où le dieu Amour intervient d'ailleurs comme un protagoniste à part entière (« Catherine des Roches, the Pastoral, and Salon Poetics », art. cité, p. 234).

49 Comme l'appelait Roseline (LSO, p. 169).

50 *Ibid.*, p. 173.

51 « Dames, faisons ainsi que l'amarante / Qui par l'hyver ne pert sa belle fleur ; / L'esprit imbu de divine liqueur / Rend par labeur sa force plus luisante » (Madeleine Des Roches, *Ode 1*, dans LO, p. 89). A. Larsen a montré combien l'emploi du nom « Amaranthe » dans la *Bergerie* de Catherine Des Roches a pu être perçu comme ironique sachant que l'héroïne éponyme de l'*Arcadie* sanazzarienne est muette, tout comme le sont celles d'autres pastorales vraisemblablement connues de l'autrice, par ex. l'« Églogue IX. Amaranthe » du Poitevin Jacques Béro (1565) ou *L'Amaranthe* (1560) de Nicolle de Mailly (A. Larsen, « Catherine des Roches, The Pastoral, and Salon Poetics », art. cité, p. 238). Pour d'autres sources, voir A. Larsen, LSO, p. 62-63 et p. 158, n. 13.

52 Violier montrera de façon topique que l'art est incapable de rendre justice à cette beauté, que ce soit par la peinture ou par la poésie, LSO, p. 162.

53 Après avoir précisé que son *doux penser* lui permet de saisir la course des planètes, le passé, le présent et l'avenir, ainsi que les « vertus et beautés » de sa dame, Violier déclare : « O mon cher compagnon [penser], par ta douce présence / Je voy, les yeux fermez, le discours en absence. » (LSO, p. 155) Nous prenons ce terme dans ses diverses

acceptions, telles que rassemblées par exemple dans le *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle* d'Edmond Huguet : le discours renvoie au principe et au déroulement de toute chose, comme si la jeune fille reflétait l'harmonie des sphères, tout en désignant par ailleurs les capacités de réflexion, de conversation et d'exposition qui la caractériseront dans la pièce.

54 LO, p. 258-282. Dans ses réponses à Sincero, la « chaste maistresse » transmet une conception entière et intransigeante de « l'amitié tant sainte » (le même terme, on s'en souvient, qu'emploie Pensée dans cette *Bergerie*, dans LSO, p. 174), exprimant à la fois la force de sa passion pour Sincero et son refus de l'aimer s'il n'est pas parfait, « en mœurs pur et entier » (LO, p. 274, 275). Or le soupçon d'inconstance pèse sur lui. Violier, l'amant irréprochable, est fort différent de lui (et aussi du Sincero de Sanazzaro) puisque, comme le précise A. Larsen, il n'est pas d'obédience pétrarquiste et ne vient à la campagne ni pour fuir les intrigues ou les tentations de la cour ni pour trouver guérison dans l'amour (« Catherine des Roches, The Pastoral, and Salon Poetics », art. cité, p. 230).

55 LO, p. 276, sonnet XXI.

56 Elle s'inscrit par ces prénoms – employés au XVI^e siècle par de grandes dames de lettres – dans une communauté littéraire au féminin, en même temps qu'elle se démarque de la manière dont ses prédécesseurs avaient fait usage de ces héroïnes dans la pastorale. Voir A. Larsen, « Introduction », dans LSO, p. 58-60.

57 Pour un résumé des fonctions de la prose, voir N. Dauvois, *De la Satura à la Bergerie*, op. cit., p. 153-155. Nous constatons combien le rapport entre la prose et les vers dans la *Bergerie* de Belleau (*ibid.*, p. 198-227) est différent de la relation entre les alexandrins et les insertions en octosyllabes ou en heptasyllabes dans celle de Catherine Des Roches.

58 L'entrée en matière en vingt-quatre alexandrins permet de situer la scène, le personnage et sa vision de l'amour (LSO, p. 154).

59 Fleurion, à son arrivée, commente en aparté le fait qu'un autre berger (en l'occurrence Violier, qu'il ne connaît pas) semble perdu dans ses pensées (*ibid.*, p. 156), amorçant à la fois la description et l'interpellation du personnage.

60 Roseline raconte la disparition d'une agnelle qui a eu lieu hors scène (*ibid.*, p. 165-166).

61 En dehors du débat d'idées, les personnages interagissent sur ce qu'ils observent : Marguerite, quand elle voit Pensée et Roseline arriver (*ibid.*, p. 165) ou Violier qui aperçoit l'agnelle de Roseline (p. 166). Ils adoptent aussi l'alexandrin pour se passer la parole (*ibid.*, p. 161 et 163).

62 Par exemple entre Fleurion et Violier (*ibid.*, p. 156-157) ou entre Roseline et les personnages présents (*ibid.*, p. 165).

63 Comme l'interpellation du groupe pour faire avancer l'action ou introduire un nouveau personnage (*ibid.*, p. 165 et 169).

64 Particulièrement vif dans le premier quart de cette pastorale, où les bergers confrontent leurs conceptions de l'amour.

65 Les descriptions en alexandrins sont de plusieurs natures dans cette *Bergerie* : le simple constat (par exemple l'observation de l'arrivée d'un personnage, LSO, p. 160), l'éloge (comme celui d'Amaranthe par Pensée, *ibid.*, p. 177), le commentaire savant (sur le cure-dent de Roseline reçu par Violier et destiné à sa bien-aimée, *ibid.*, p. 167-168).

66 Le blason de Pensée par Marguerite (*ibid.*, p. 165).

67 Les plus parlants étant : la réflexion de Pensée sur l'amour aveugle qui embellit la réalité, pour remettre en question le portrait idéalisé de Violier (*ibid.*, p. 170) ; les commentaires de Pensée et de Roseline à propos d'Amaranthe, qui opposent la description à la réalité (*ibid.*, p. 177) ; et la remarque finale de Roseline sur la chanson d'Amaranthe (*ibid.*, p. 180).

68 « Amy commencez donc, puis je suivray vos traces, / Chantant ma belle Fleur, et ses gentilles graces. » (*ibid.*, p. 161) ou « J'ay dit gentil Pasteur, suivez donc s'il vous plaist, / Et chantez le plaisir, qui vostre Ame repaist. » (*ibid.*, p. 163).

69 De la part de Fleurion qui relève une possible contradiction chez Violier quand il dit vouloir rejoindre Amaranthe alors qu'il argumentait plus tôt que son absence lui était plus essentielle que sa présence ! L'épicurien emploie alors pour le taquiner un vocabulaire concret qui fait d'Amaranthe un pur objet : « Quoy, vous retournez donc au lieu de vostre prise ? » (*ibid.*, p. 169). Par ces boutades, Catherine Des Roches relativise, comme Amaranthe, Charite et Pasithée, les discours sur l'amour, même ceux d'inspiration néoplatonicienne.

70 *Ibid.*, p. 160, 166, 167.

71 Sylvain Garnier, *Érato et Melpomène ou les sœurs ennemies : l'expression poétique au théâtre (1553-1653)*, Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle »,

2019, p. 381.

⁷² *Ibid.*, p. 382.

⁷³ *Ibid.*, p. 363. Malgré le décalage temporel dans le corpus étudié, nous nous permettons d'emprunter l'appellation « formes singulières » que Sylvain Garnier a appliquée aux vers insérés dans les alexandrins de la pastorale et de la tragi-comédie du second quart du ^{xvii}^e siècle.

ABSTRACTS

Français

Notre contribution se propose d'interroger la signification des poèmes et des chansons insérés dans trois textes brefs de Catherine Des Roches, son *Dialogue de Placide et Sévère*, son *Dialogue d'Iris et Pasithée* et sa *Bergerie*, pour mettre en lumière un aspect inexploré de son écriture.

Ces pièces sont incluses à juste titre dans le tome ^{xvi}^e siècle du *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime* (Publications de l'université de Saint-Étienne, « La cité des dames », 2006), bien qu'aucune représentation n'en soit attestée dans les sources historiques. En effet, la progression de l'intrigue et l'interaction vivante entre des devisants aux personnalités clairement dessinées confèrent à ces œuvres une théâtralité qui rendrait plausible une forme de mise en scène ou de lecture performée dans le célèbre salon poitevin des dames Des Roches, où l'on sait qu'il était fréquemment question de théâtre.

Or si ces conversations dialoguées relèvent d'une esthétique théâtrale, c'est également, selon nous, parce qu'elles mettent en abyme toutes sortes de performances et de paroles performatives, notamment par le truchement de personnages féminins qui citent, lisent, glosent, chantent, jouent, dansent ou écrivent des vers, parfois pour illustrer ou justifier leur propos, souvent pour faire l'éloge de la beauté, de la vertu, du savoir et des talents de leurs consœurs, quelques fois pour réactualiser dans leur propre expression une scène rencontrée chez une autre poétesse, mythique ou réelle. Or, ces moments lyriques permettent à l'autrice non seulement de partager son avis sur l'amitié, la solidarité et la liberté féminines, mais encore de faire émerger des voix de femmes pédagogues, interprètes et compositrices renvoyant par des clins d'œil intratextuels et autoréférentiels à son travail d'écrivaine.

English

The present contribution examines the meaning of poetic forms occurring in three short texts by Catherine Des Roches entitled *Dialogue de Placide et Sévère*, *Dialogue d'Iris et Pasithée* and *Bergerie*, to shed light on yet-unexplored aspects of her writing.

Although no historical source can attest to actual representation, these three dialogical works are included in *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*.

xvi^e siècle (Publications de l'université de Saint-Étienne, « La cité des dames », 2006). And rightly so. The theatricality created by plot progression and lively interaction between well-defined characters would make plausible a form of staging – or staged reading – in the dames Des Roches' famous salon in Poitou, where theatre was often discussed.

Moreover, these conversations' theatrical aesthetics stem from performances and performative speech by female protagonists who quote, read, and interpret poems – sometimes to illustrate or justify their prior statements, often to praise the beauty, virtue, knowledge, and talents of fellow women, occasionally to revive through their own expression a song composed by another (real or fictional) female author. By inserting these lyrical passages, Catherine Des Roches not only expresses her views on female friendship, solidarity and freedom, but also brings out the voices of women teachers, performers and composers, who via subtle intratextual allusions, themselves point to Des Roches' work as a writer.

INDEX

Mots-clés

autrice, bergerie, dialogue, lyrisme, Renaissance

Keywords

female author, pastoral, dialog, poetry, Renaissance

AUTHOR

Catherine M. Müller

Haute École pédagogique de Zurich (Suisse)

IDREF : <https://www.idref.fr/050498592>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000045244122>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13498690>

Sources, genres et dramaturgie de la production féminine des années 1650-1660

Bénédicte Louvat

DOI : 10.35562/pfl.845

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

Cartographie

Les pièces graves

Les petites comédies

Trois études de cas

Cas 1 : *L'Amoureuse vaine et ridicule* de Pascal (1657)

Cas 2 : *L'illustre Philosophe* de La Chapelle (1663)

Cas 3 : *Manlius* de Desjardins (1662)

TEXT

- 1 Entre 1650 et 1665 paraissent douze pièces composées par des femmes dramaturges : *Les Jumeaux martyrs* (1650) d'Alberte-Barbe de Saint-Balmon¹, *Les Chastes Martyrs* (1650) de Marthe Cosnard, *Agathonphile martyr* (1655), *L'Endymion* (1657), *L'Amoureux extravagant* et *L'Amoureuse vaine et ridicule* (1657) ainsi que *Sésostris* (1661) et *Le Vieillard amoureux, ou l'heureuse feinte* (1664) de Françoise Pascal, *L'illustre Philosophe* (1663) de la Sœur de La Chapelle, *Manlius* (1662), *Nitétis* (1664) et *Le Favori* (1665) de Marie-Catherine Desjardins². Il s'agit là de l'intégralité des pièces écrites par des femmes publiées au cours des deux décennies 1650-1660.
- 2 La concentration remarquable d'œuvres dramatiques féminines publiées entre la Fronde et le début du règne personnel de Louis XIV justifie pleinement le choix de cet intervalle chronologique. Ce moment d'intensité éditoriale n'a pas d'équivalent dans les décennies précédentes ni suivantes. Par ailleurs, ces textes partagent un certain nombre de traits formels et référentiels qui autorisent une lecture

comparative. Le bornage retenu, assumé comme un cadre analytique, ne prétend nullement épuiser la production théâtrale féminine du siècle : il offre un terrain d'enquête resserré, susceptible d'être prolongé par d'autres études, notamment en direction de la fin du siècle, lorsque des autrices comme Antoinette Deshoulières et Catherine Bernard écrivent à leur tour pour la scène.

- 3 L'étude qui va suivre ne sera pas une étude sociale : nous n'avons pas pris en considération les conditions de composition, de publication ou de création des œuvres, ni les commentaires formulés sur ces pièces et sur leurs autrices, tant par les contemporains qu'ultérieurement, et nous ne tiendrons compte des paratextes que de manière ponctuelle. Nous avons lu les pièces comme si nous ne savions rien de leurs auteurs, et d'abord du sexe desdits auteurs (nous utilisons à dessein le soi-disant « neutre épïcène »), en tentant de déterminer de quelle manière ces œuvres s'inscrivaient dans le paysage dramatique contemporain, et de mesurer leur éventuelle singularité, en termes de choix et de dénominations génériques, ainsi que de sources, de modèles et ressorts dramatiques. Nous proposons tout d'abord une cartographie générale du corpus puis trois rapides études de cas, portant sur *L'Amoureuse vaine et ridicule* de Françoise Pascal, *Manlius* de Marie-Catherine Desjardins et *L'illustre Philosophe* de la Sœur de La Chapelle.

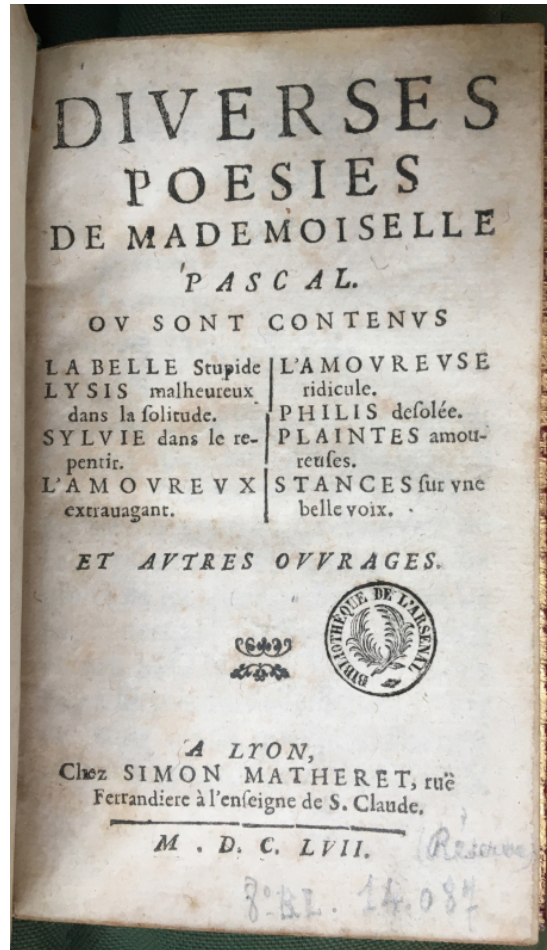
Cartographie

- 4 Le corpus envisagé manifeste, comme celui des décennies suivantes, ce qu'on peut appeler un « tropisme grave » : sur les douze œuvres, neuf sont en effet des pièces sérieuses. On compte tout d'abord quatre tragédies et tragi-comédies hagiographiques, parmi lesquelles les trois premières pièces publiées du corpus – et du xvii^e siècle – (*Les Jumeaux martyrs* de Saint-Balmon, *Les Chastes Martyrs* de Cosnard et *Agathonphile* de Pascal), auxquelles s'ajoute *L'illustre Philosophe* de La Chapelle. À leurs côtés se trouvent quatre tragédies et tragi-comédies à sujet historique ou mythologique (mythologique pour *L'Endymion* de Pascal, historique pour *Manlius* et *Nitétis* de Desjardins et romanesque en réalité, puisqu'emprunté à l'épisode de Sésostris et Timarète, présent dans le livre II de la 6^e partie du *Grand Cyrus* pour Sésostris de Pascal). Les trois autres pièces de

Françoise Pascal (*L'Amoureux extravagant* et *L'Amoureuse vaine et ridicule* ainsi que *Le Vieillard amoureux, ou l'heureuse feinte*) sont des comédies. Reste le cas du *Favori*, adaptation d'*El Amor y el amistad, comedia* de Tirso de Molina, objet théâtral assez difficile à identifier du point de vue générique et qui porte, comme quatre autres pièces du corpus, le sous-titre de « tragi-comédie ».

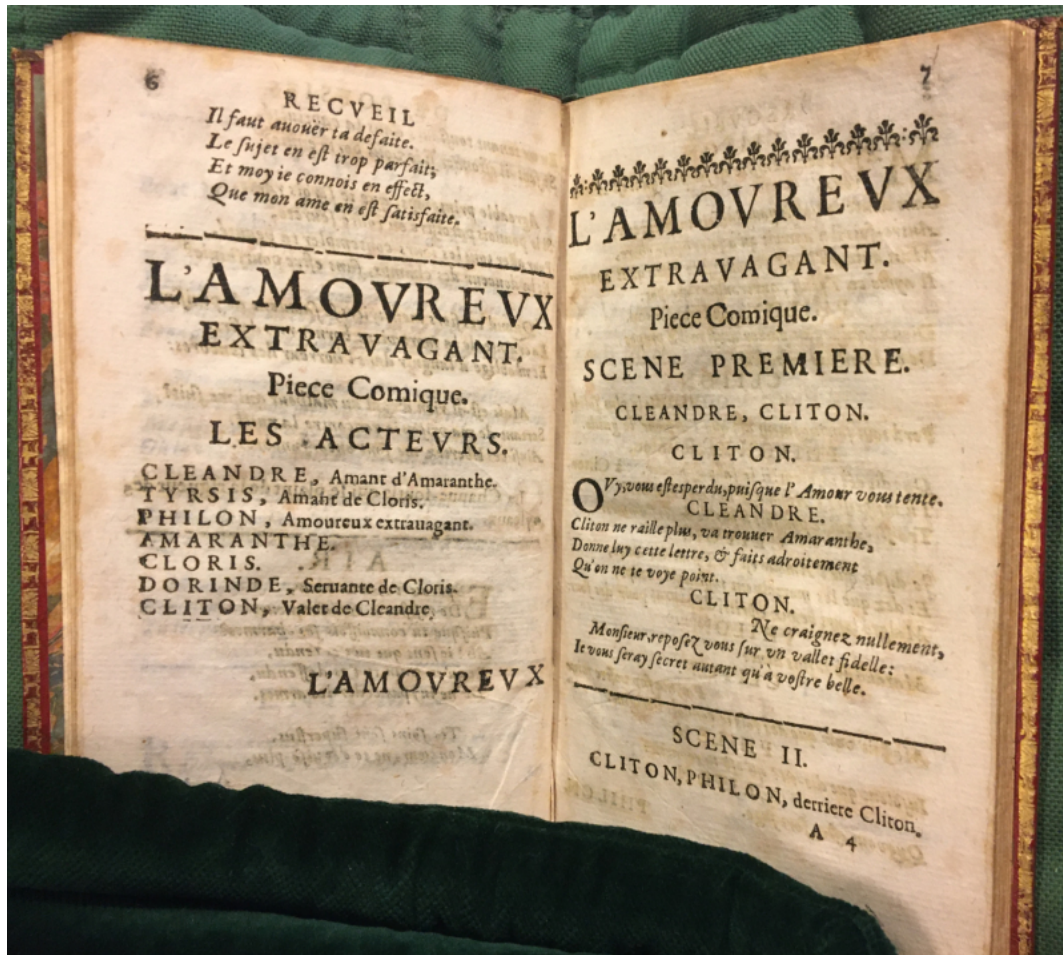
- 5 Si les habitudes de lecture permettent d'accoler spontanément telle ou telle étiquette générique à ces pièces, il convient en effet de regarder comment leurs autrices les ont nommées. Le sous-titre « tragédie » a été affecté à trois pièces (*Les Jumeaux martyrs*, *Les Chastes Martyrs* et *Nitétis*), avec un adjectif précisant la sous-catégorie spécifique dans un cas (« tragédie chrétienne » pour *Les Chastes Martyrs*) ; celui de « tragi-comédie » à cinq pièces (*Agathonphile martyr*, *Endymion*, *Sésostris*, *Manlius* et *Le Favori*) ; *Le Vieillard amoureux* est sous-titré « pièce comique ». Quant à *L'Amoureux extravagant* et *L'Amoureuse vaine et ridicule*, elles paraissent dans un recueil (*Diverses poesies de Mademoiselle Pascal*), où elles ne sont pas affectées d'un sous-titre générique sur la page de titre³ (fig. 1), mais seulement à l'intérieur du recueil, où elles portent toutes deux l'indication « pièce comique » (fig. 2 et 3).

Fig. 1. Françoise Pascal, *Diverses poesies de Mademoiselle Pascal*, Lyon, Simon Matheret, 1657, page de titre.



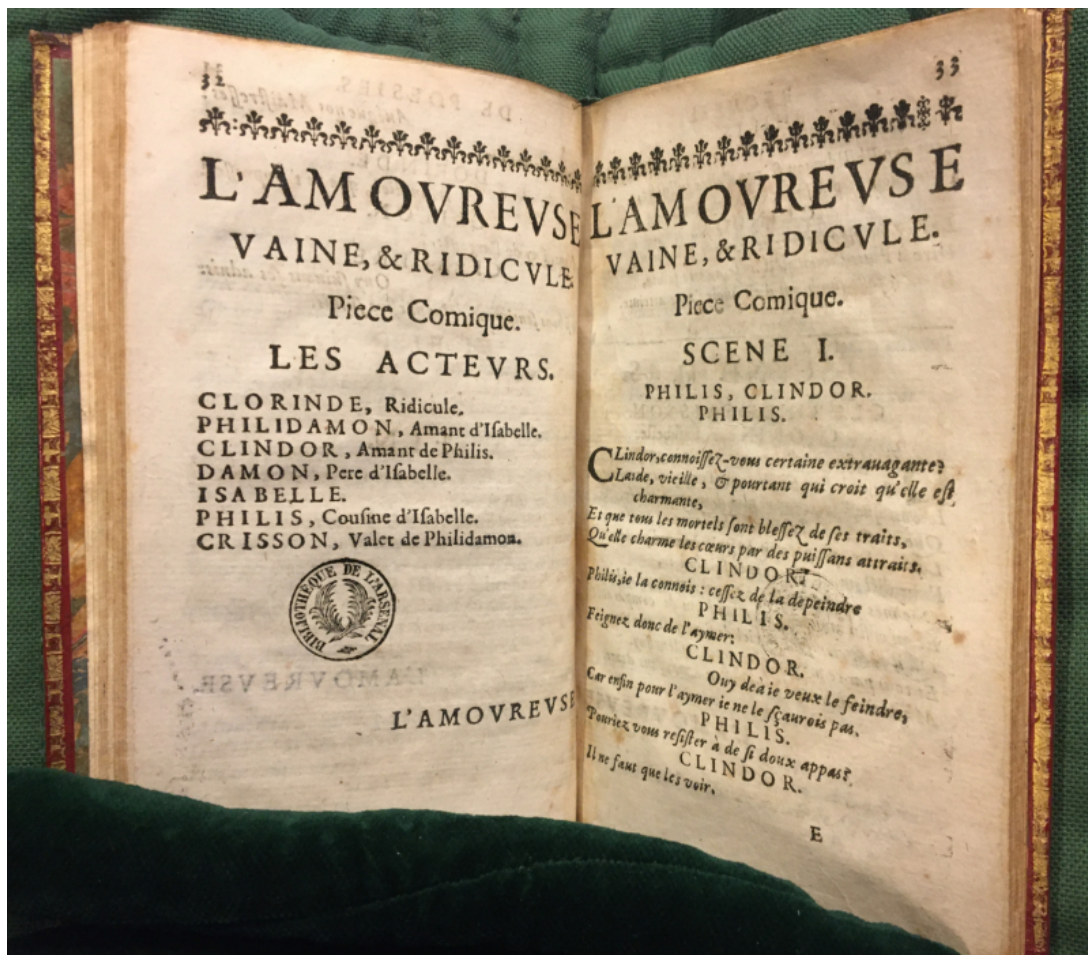
Source : BnF, Arsenal, Rés. 8-BL-14087.

Fig. 2. Françoise Pascal, *Diverses poesies de Mademoiselle Pascal*, Lyon, Simon Matheret, 1657, *L'Amoureux extravagant. Piece Comique*, liste des acteurs et scène 1, p. 6-7.



Source : BnF, Arsenal, Rés. 8-BL-14087.

Fig. 3. Françoise Pascal, *Diverses poesies de Mademoiselle Pascal*, Lyon, Simon Matheret, 1657, *L'Amoureuse vaine, & ridicule. Piece Comique*, liste des acteurs et scène 1, p. 32-33.



Source : BnF, Arsenal, Rés. 8-BL-14087.

Les pièces graves

- 6 Le choix régulier de la tragédie de dévotion par les autrices peut s'expliquer par des raisons de bienséance, les sujets religieux paraissant plus conformes à ce qu'il est attendu d'une femme de lettres. Mais ce ne sont sans doute pas les seules, du moins pour les premières de ces pièces, parues dans les années 1650 : le genre vient alors de connaître un succès considérable sur la scène professionnelle parisienne, où ont été représentés notamment *La Mariane* (1637) de Tristan L'Hermite, *Polyeucte* (1643) de Corneille, *Le Martyre de sainte Catherine* (1643) de Puget de La Serre, Le

Martyre de saint Eustache (1643) et *L'Illustre Comédien ou le martyr de saint Genest* (1645) de Desfontaines, *Théodore* (1646) de Corneille et *Le Véritable saint Genest* (1647) de Rotrou. Ce succès se prolonge en province et en dehors des circuits professionnels où, du reste, le théâtre religieux n'a jamais véritablement connu d'éclipse, comme l'atteste cette liste, indicative, qui fournit les titres et dates de publication des pièces de dévotion postérieures à *Théodore* et au sein de laquelle prennent place les quatre tragédies composées par des autrices :

- Pierre Corneille, *Théodore, vierge et martyr, tragédie chrétienne*, Paris, Toussaint Quinet, ou *Antoine de Sommaville*, ou *Augustin Courbé*, 1646.
- Alberte-Barbe d'Ernecourt, dame de Saint-Balmon, *Les Jumeaux martyrs, tragédie*, Paris, Augustin Courbé, 1650.
- Marthe Cosnard, *Les Chastes Martyrs, tragédie chrétienne*, Paris, Jean et Nicolas de La Coste, ou *Augustin Courbé*, 1650.
- [Anonyme], *L'Amour combattu ou les amants rusés. Poème dramatique*. Lyon, Pierre Compagnon, 1652.
- Jacques Pousset de Montauban, *Indegonde, tragédie*, Paris, Guillaume de Luynes, 1654.
- Françoise Pascal, *Agathonphile martyr, tragi-comédie*, Lyon, Clément Petit, 1655.
- Yvernaud, *Le Martyre de sainte Ursule, princesse des onze mille vierges, tragédie*, Poitiers, Pierre Amassard, 1655.
- Daniel de Rampalle, *La Susanne chrétienne, tragédie*, Lyon, Michel Duand, 1658.
- Hugues Millotet, *Chariot de triomphe tiré par deux aigles, de la glorieuse, noble et illustre bergère, sainte reine d'Alise, vierge et martyr. Tragédie*, Autun, Blaise Simonnot, 1661.
- Sœur de La Chapelle, *L'Illustre Philosophe, ou l'Histoire de sainte Catherine d'Alexandrie. Tragédie*, Autun, Blaise Simonnot, 1663.

7 Les quatre pièces du corpus sont des tragédies de martyr plus ou moins classiques, dans lesquelles on retrouve les scènes à faire propres au genre (profession de foi du ou des martyrs, tentatives d'intercession des proches et demandes d'abjuration, avant le martyr lui-même), avec quelques singularités cependant : deux d'entre elles (*Les Chastes Martyrs* et *Agathonphile*) ont une source romanesque, et de surcroît la même, *Agathonphile ou les martyrs siciliens*, long roman de Jean-Pierre Camus de plus de 900

pages publié en 1620 chez le libraire parisien Claude Chappelet, et qui connaît plusieurs rééditions entre 1623 et 1641⁴. Dans *Les Jumeaux martyrs*, Saint-Balmon fait commencer l'action alors que les deux frères promis au martyre sont déjà en prison, ce qui a pour conséquence de réduire la pièce à une série de suppliques formulées par les amis, épouses et parents des martyrs à l'adresse des juges romains, avant la longue « théodicée en vers » de Sébastien, comme la nomme K. Loukovitch⁵.

- 8 Qu'en est-il du choix de la tragi-comédie, à tout le moins du nom, sinon de la chose ? Le nom, en effet, disparaît quasiment de l'imprimé théâtral dans la seconde moitié du siècle. D'après H. C. Lancaster, on dénombre trente-deux tragi-comédies entre 1652 et la fin du siècle, et le nombre d'unités va toujours décroissant : quatre tragi-comédies paraissent chaque année en 1652, 1654 et 1655 ; trois en 1657 ; dans les années 1660, on observe une nette régression avec une seule unité en 1662, 1664, 1665 ou 1668⁶. Surtout, le nom recouvre alors deux réalités distinctes : tantôt il désigne, conformément à ce qu'était une tragi-comédie dans les années 1630, la transposition au théâtre d'un sujet romanesque ; tantôt il est donné à une tragédie à fin heureuse, usage décrit et déploré en ces termes par d'Aubignac dans *La Pratique du théâtre* :

[...] je ne veux pas absolument combattre ce nom, mais je prétends qu'il est inutile, puisque celui de *Tragédie* ne signifie pas moins les Poèmes qui finissent par la joie, quand on y décrit les fortunes des personnes illustres.

[...] j'ajoute que ce nom seul peut détruire toutes les beautés d'un Poème, qui consistent en la Péripétie ; car il est toujours d'autant plus agréable que de plusieurs apparences funestes, le retour et l'issue en est heureuse et contre l'attente des Spectateurs : mais dès lors qu'on a dit *Tragi-Comédie*, on découvre quelle en sera la Catastrophe ; si bien que tous les Incidents, qui troublent l'espérance et les desseins des principaux Personnages, ne touchent point le Spectateur, prévenu de la connaissance qu'il a du succès contraire à leur crainte et à leur douleur [...] ⁷.

- 9 Qu'en est-il pour les cinq tragi-comédies du corpus ? Trois sont, de fait, adaptées de romans de facture diverse : *Agathonphile*, *Endymion* et *Sésostris*. Nous avons déjà évoqué la première. La seconde est tirée

d'un roman de Gombauld paru en 1624. Quant à *Sésostris*, elle est, comme on l'a vu, l'adaptation d'un épisode d'*Artamène ou le grand Cyrus*⁸. Dans ce dernier cas, la dénomination convient particulièrement à une pièce qui se rapproche grandement, par son caractère hybride, des tragi-comédies de la grande période de développement du genre, la décennie 1630. *Sésostris* tient de la tragédie par la condition de certains personnages (Amasis, roi d'Égypte, Héracléon, prince favori du roi, Lysérine, sa sœur, etc.), de la pastorale par celle d'autres personnages (Traséas, « vieux berger » et surtout Sésostris et Thimarette, tous deux crus bergers, et en réalité fils et fille de rois) et du cadre dans lequel prennent place certaines séquences (l'acte II se déroule intégralement « dans un bois ») et de la dramaturgie des années 1630-1640 par plusieurs procédés, comme la présence de personnages qui, cachés, écoutent d'autres personnages se faire des révélations essentielles⁹, et surtout ceux du mystère et de la reconnaissance d'identité. La pièce repose en effet sur un double mystère d'identité, dont l'élucidation génère – avant l'apparition du personnage qui, analogue au vieux berger d'*Œdipe roi*, est seul à même de lever le voile sur l'identité du protagoniste –, de multiples rebondissements, qui alimentent des projets amoureux et matrimoniaux concurrents (Thimarette, crue bergère et en réalité fille d'Amasis, est aimée de Sésostris et d'Héracléon, tandis que Sésostris, cru berger et en réalité fils du roi légitime dont Amasis a usurpé le trône, est aimé de Thimarette et de Lysérine).

- 10 Il est à noter que ces trois pièces sont également dotées de dénouements heureux, et que leur dénomination peut aussi s'expliquer ainsi. C'est en tout cas ce qui justifie le choix de l'étiquette « tragi-comédie » par Desjardins pour sa première pièce, *Manlius*, ouvrage à sujet historique dont la dramaturge modifie le dénouement reçu, la mise à mort de Manlius par son père Torquatus étant évitée *in extremis*. Reste *Le Favori*, qui ne provient pas d'une source romanesque et n'est pas non plus une tragédie : la pièce est l'adaptation d'une *comedia* de Tirso de Molina ; son action se déroule à la cour de Barcelone ; elle possède un dénouement heureux et mêle enjeux amoureux et enjeux politiques, satire des mœurs contemporaines et débats politiques tout à fait analogues à ceux qui nourrissent les tragédies du temps (sur l'ingratitude notamment,

prêtée à Moncade par le roi, mais aussi sur la précarité de la situation du favori et l'insincérité des relations qu'il peut nouer). Si la transposition sur la scène française des matériaux d'une *comedia* ne prédétermine pas le choix générique, il semble quand même que le « produit » final relève plus souvent de la comédie que de la tragédie. L'on peut former l'hypothèse que le sous-titre a été choisi faute de mieux, et que la pièce aurait aussi pu être désignée comme « comédie héroïque »¹⁰.

Les petites comédies

- 11 Reste le cas de la petite comédie ou « farce » en un acte et en vers, formule dont relèvent trois pièces de Françoise Pascal composées en alexandrins pour les deux premières, en octosyllabes pour la dernière. Sept années s'écoulent entre la parution des deux premières « pièces comiques » et celle de la dernière. Et quelque chose s'est passé dans l'intervalle, comme l'atteste la dédicace du *Vieillard amoureux* : « Quoique les petites pièces comiques ne fassent pas seulement aujourd'hui les divertissements de la Cour, mais celui de toutes les provinces de la France, où elles sont représentées, et que vous-même les voyez avec complaisance¹¹ [...]. » Entre les deux a pris place le succès extraordinaire des *Précieuses ridicules*, pièce créée en novembre 1659 et qui a lancé à Paris la mode des petites comédies en un acte. Molière répète l'exploit l'année suivante avec *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, en alexandrins cette fois, et les deux troupes concurrentes lui emboîtent le pas, Poisson, Montfleury et Chevalier commençant à se spécialiser dans le format en un acte¹². En 1657, rien de tout cela n'a encore eu lieu : Molière est encore loin de Paris et, aux dires de Scarron, dont la seconde partie du *Roman comique* paraît en 1657, « aujourd'hui la farce est comme abolie », mais connaît un grand succès « partout ailleurs hors de Paris »¹³. Car « petite comédie » et « farce » sont deux désignations concurrentes d'un même objet : Desjardins publie un *Récit en prose et en vers de la farce des Précieuses* et Molière est bien considéré comme un « farceur ».

- 12 Ce qui est particulièrement intéressant pour nous, cependant, c'est la différence de pratiques en matière de farce entre Paris et les provinces, et la question de l'accès à l'imprimé de ces pièces

destinées essentiellement à la performance. De fait, la publication des farces est un phénomène tardif au ^{xvii}^e siècle, qui s'explique par le succès du genre à Paris et par l'effet Molière¹⁴. On conserve en effet moins de dix textes pour la première moitié du ^{xvii}^e siècle. Mais la présence, dans le registre de La Grange, d'une quinzaine de titres de pièces tels que *Gros-René écolier*, *Le Docteur pédant*, *Gorgibus dans le sac*, *Plan plan*, *Les Trois Docteurs*, *Le Fagoteux* et *Le Fin Lourdaud*, dont le texte n'a pas été conservé, et surtout la découverte des manuscrits du *Médecin volant* et de *La Jalousie du Barbouillé*, probablement créées en province par la troupe de Dufresne et Molière, comme plusieurs autres, permet de penser que les rares farces publiées constituent la partie émergée d'un gigantesque iceberg, et que, par conséquent, si les deux petites pièces de Françoise Pascal comptent parmi les toutes premières « farces » ou comédies en un acte conservées pour la seconde moitié du ^{xvii}^e siècle, elles ne font partie, en réalité, que du groupe de celles qui sont publiées.

- 13 Mais précisément, *L'Amoureuse vaine et ridicule* et *L'Amoureux extravagant* sont-elles des farces ? L'étude de la première de ces pièces permet d'esquisser une réponse.

Trois études de cas

Cas 1 : *L'Amoureuse vaine et ridicule* de Pascal (1657)

- 14 Si la question se pose, c'est d'abord en raison du cadre de publication. Il s'agit, comme on l'a vu, d'un recueil poétique composé d'un certain nombre de portraits, tel celui de « La Belle Stupide », première pièce poétique consacrée, ainsi que l'indique son titre, à une jeune femme aussi stupide que belle¹⁵. Or les deux pièces de théâtre fonctionnent, à bien des égards, comme des portraits en acte de personnages ridicules, dont la caractéristique principale est contenue dans le titre de l'œuvre. Elles peuvent en outre se lire en partie en miroir, l'autrice donnant à voir tour à tour le portrait masculin et le portrait féminin d'un amoureux ou d'une amoureuse ridicule et les deux pièces reposant sur le même ressort dramatique, à savoir le mauvais tour

joué au personnage ridicule. Dans *L'Amoureux extravagant*, on fait ainsi croire à Philon que la femme qu'il aime est morte puis qu'il pourra la revoir s'il paie pour la ramener des Enfers. Clorinde, protagoniste de la seconde pièce, croit pour sa part que tous les hommes sont follement épris d'elle, ce qui est le point de départ du mauvais tour qu'on lui joue et qui engage deux couples, celui que forment Philidamon et Isabelle, et celui de la cousine d'Isabelle, Philis, et de Clindor. Les deux jeunes gens feignent, avec la complicité de leurs maîtresses, d'aimer Clorinde et d'être rivaux. Alors qu'ils se préparent pour un faux duel, leurs maîtresses les séparent et ils justifient leurs mariages avec ces deux jeunes femmes auprès de Clorinde par la nécessité dans laquelle ils se trouvent de les remercier.

- 15 La pièce repose essentiellement sur le rôle de Clorinde, à qui Pascal confie quatre monologues (sur quinze scènes) et qui, visiblement, ne joue pas dans la même pièce que les autres personnages, ou dont le rôle se situe sur un autre plan, celui de sa « vision ». Car Clorinde est, de toute évidence, issue du réinvestissement et du déploiement du rôle d'Hespérie dans *Les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, personnage moins développé que les deux autres sœurs, parce que le rôle, le type de discours et surtout les interactions dans lesquelles il peut être engagé sont assez limités. Mais un tel type est idéal pour une pièce en un acte, format au sein duquel le dramaturge peut développer les potentialités du caractère telles qu'elles apparaissent dès l'entrée en scène du personnage, chez Pascal comme chez Desmarets de Saint-Sorlin :

CLORINDE, seule.

Que je suis empêchée avec tous ces amants,
À qui je fais souffrir tant d'amoureux tourments !
Je vois que j'en acquiers plus dans une journée,
Que cinquante à la fois ne font dans une année.
Le premier qui me voit ou qui m'entend parler,
Il me dit aussitôt que je le fais brûler,
Que mes yeux ont des traits qui sont inévitables,
Et qu'enfin mes beautés n'ont point de comparables¹⁶ [...].

HESPÉRIE.

Cet amant s'est pâmé dès l'heure qu'il m'a vue ;

De quels traits, ma beauté, le ciel t'a-t-il pourvue ?
En sortant du logis je ne puis faire un pas
Que mes yeux aussitôt ne causent un trépas.
Pour moi je ne sais plus quel conseil je dois suivre :
Le monde va périr, si l'on me laisse vivre,
Dieux ! Que je suis à craindre ! Est-il rien sous les cieux
Au genre des humains plus fatal que mes yeux¹⁷ ?

La matière et, localement, la lettre même de cette tirade se retrouvent à la scène 9 de *L'Amoureuse vaine et ridicule*, que Clorinde prononce alors qu'elle apprend que ses deux prétendants supposés vont se battre en duel :

Ô funestes appas !
Ciel, ne me fîtes-vous de tant d'attraits pourvue,
Qu'afin que mon aspect blesse, consume, tue¹⁸ !

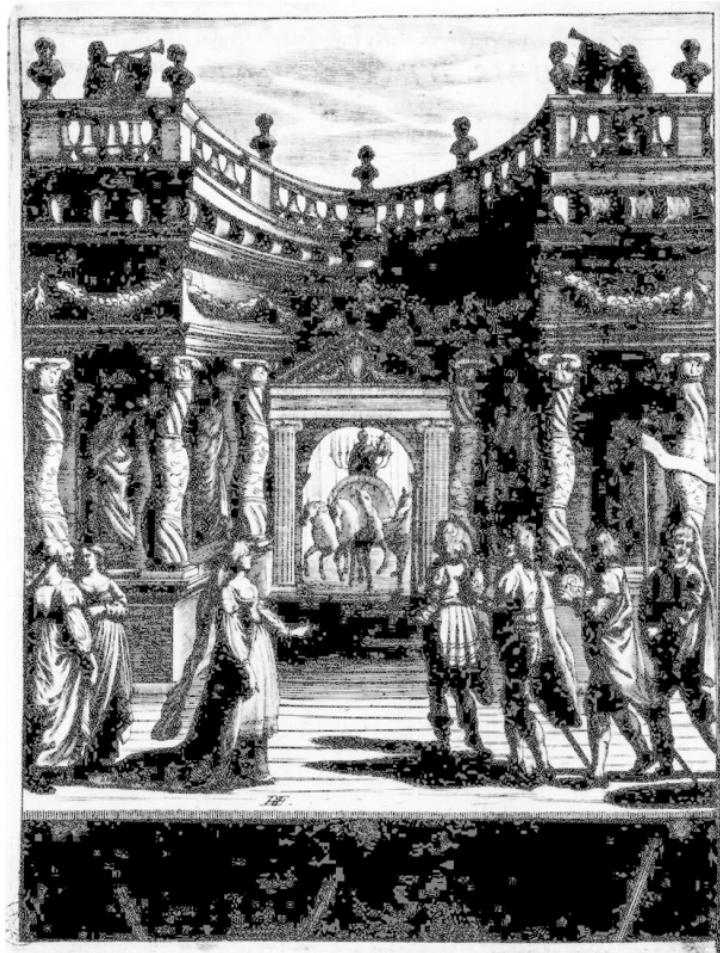
La parenté entre les deux pièces n'est assurément pas fortuite, et elle s'explique par la popularité exceptionnelle des *Visionnaires*, qui remporta un succès notable dès sa création au Marais en 1637 et fut sans doute régulièrement reprise, à Paris et dans les provinces françaises, comme en témoigne l'exemple du répertoire de la troupe de Molière. Le registre de La Grange indique qu'elle fut jouée vingt-et-une fois entre 1659 et 1666, ce qui signifie qu'elle faisait très certainement partie du répertoire de la troupe de Dufresne, et qu'elle a pu être connue de Pascal à l'époque des séjours de cette troupe à Lyon, entre le milieu des années 1640 et la fin des années 1650. Mais l'autrice a également pu avoir entre les mains un exemplaire de la pièce imprimée puisqu'elle a donné lieu à plusieurs rééditions dans les décennies qui suivirent la première édition, dont une édition lyonnaise en 1653. « Pièce comique » bâtie à partir des potentialités comiques d'un personnage des *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, *L'Amoureuse vaine et ridicule* tient donc à la fois de la farce – par son format et par le fait qu'elle repose entièrement sur un mauvais tour –, et de la comédie – par son personnel et par les enjeux matrimoniaux qui la traversent. Elle participe en tout cas au développement de la comédie en un acte qui sera l'une des caractéristiques du théâtre comique parisien à partir de la décennie 1660.

- 16 Cherchant des critères supposément objectifs pour mesurer l'éventuelle singularité des pièces de femmes, nous nous sommes attachées, pour nos deux dernières études de cas, à des pièces dont les sujets avaient été à l'origine d'autres adaptations : celui du martyre de sainte Catherine, traité par Sœur de La Chapelle dans *L'Illustre Philosophe*, et celui de Manlius et Torquatus dramatisé par Desjardins.

Cas 2 : L'Illustre Philosophe de La Chapelle (1663)

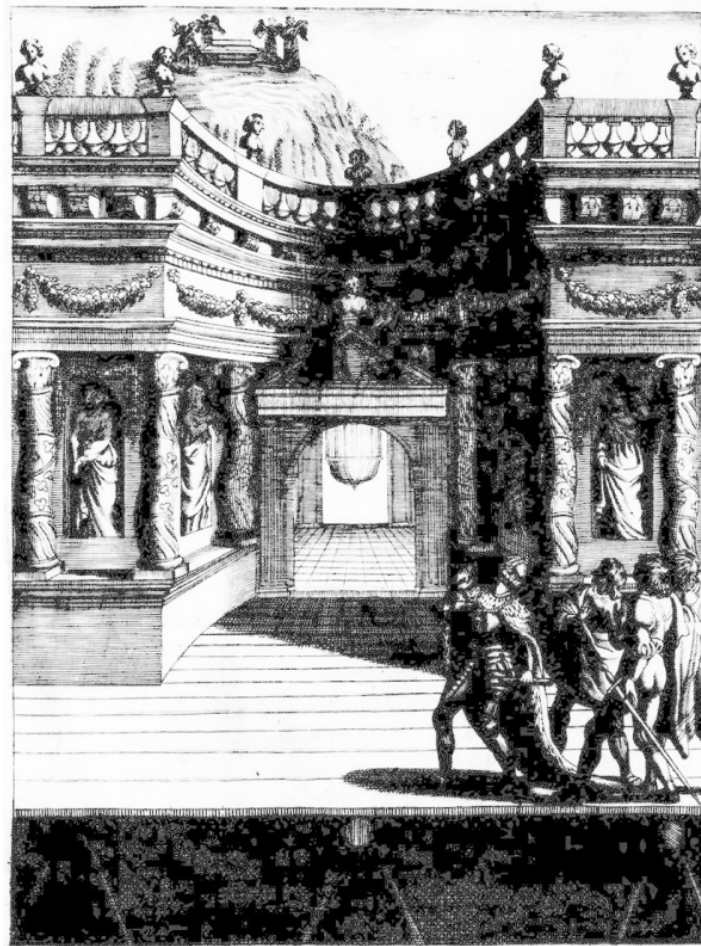
- 17 Comme son titre ne l'indique pas, la pièce de Sœur de La Chapelle est, en effet, une adaptation du sujet du martyre de sainte Catherine d'Alexandrie, que l'on peut considérer avec Paul Scott comme l'un des sujets vedettes de la tragédie de martyre, puisqu'il a donné lieu à cinq adaptations dramatiques entre 1618 et 1663¹⁹. La plus importante, au moment où l'autrice compose la sienne, est sans contredit possible *Le Martyre de sainte Catherine*, tragédie en prose de Jean Puget de La Serre créée à l'Hôtel de Bourgogne, probablement en 1641, et publiée deux ans plus tard chez Antoine de Sommaville et Augustin Courbé sous la forme d'un bel in-quarto orné de gravures (fig. 4 et 5).

Fig. 4. Jean Puget de La Serre, *Le Martyre de sainte Catherine*. *Tragedie en prose. Dediee a madame la Chancelliere. Par monsieur de La Serre*, Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, 1643, gravure en tête du premier acte.



Source/crédit : Gallica.bnf.fr/BnF, département Arts du spectacle, cote 4-RF-6729.

Fig. 5. Jean Puget de La Serre, *Le Martyre de sainte Catherine. Tragedie en prose. Dediee a madame la Chancelliere. Par monsieur de La Serre*, Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, 1643, gravure en tête du cinquième acte.



Source/crédit : Gallica.bnf.fr/BnF, département Arts du spectacle, cote 4-RF-6729.

- 18 Puget de La Serre a apporté trois modifications au sujet tel qu'il est rapporté par Voragine : il a prêté à l'empereur Maximin de l'amour, ou plus exactement du désir pour Catherine, élément qui pouvait être déduit de *La Légende dorée* mais demeurait implicite et mineur²⁰ ; il a réduit, pour des raisons matérielles autant que par souci d'efficacité dramatique, les cinquante philosophes auxquels l'empereur confronte Catherine à un seul ; enfin et surtout, il imagine que l'empereur se fait chrétien à la fin de sa pièce. Les deux premières modifications se retrouvent chez La Chapelle, mais non la troisième, singularité propre à la pièce de Puget de La Serre.

- 19 La Chapelle multiplie, peut-être pour favoriser la représentation de la pièce dans une institution religieuse féminine²¹, les personnages de femmes : la pièce compte en effet cinq personnages féminins et deux personnages masculins importants, Maximin et Porphire, dont le rôle est beaucoup plus développé que chez Puget de La Serre. Le nom et la fonction de Porphire, favori de Maximin, proviennent de *La Légende dorée* ; mais dans *L'Illustre Philosophe*, il joue un rôle beaucoup plus important que dans l'hypotexte, puisqu'il est promis à Catherine et amoureux d'elle avant qu'elle ne se convertisse et ne se voue entièrement au Christ, de sorte qu'il endosse la fonction, fréquente sinon systématique dans la tragédie chrétienne des années 1640, de l'amoureux ou de l'époux profane, à l'image de la Pauline de *Polyeucte* ou du Didyme de *Théodore*. Courtisée par Maximin et aimée de Porphire, lequel finit par promettre son cœur et sa main à une autre femme, Émilie, Catherine se trouve donc au centre de deux triangles amoureux, celui qui engage Porphire et Émilie et celui qui tourne autour de Maximin et de l'impératrice. Cette configuration a pour effet que Porphire et Maximin deviennent rivaux, après que l'empereur a avoué sa passion à Porphire (III, 4), mais également que les enjeux amoureux se déploient en marge de la trajectoire de Catherine elle-même, qui professe d'emblée (I, 1) sa foi chrétienne et le fait que Jésus a remplacé Porphire dans son cœur :

[...] contre ma raison, ma passion sans cesse
Me faisait voir Porphire avecque tant d'adresse,
Que sans l'aide du Ciel, elle aurait obtenu
Un empire en mon cœur contraire à ma vertu.
Mais ma raison, dès lors de mon cœur séparée,
Refusant son conseil, en fut désabusée.
Et mon entendement, par un secours divin,
Dessus ma passion agit en souverain ;
De Porphire et de Dieu connu la différence,
De l'un par accident, de l'autre par essence²².

- 20 Outre le redoublement de l'épisode amoureux et la multiplication des personnages féminins, deux autres spécificités doivent être soulignées. Il s'agit tout d'abord d'une forme de féminisme, voire de féminisme militant, élément bien mis au jour par P. Scott²³, qui le rattache à la figure même de Catherine d'Alexandrie, dont l'intelligence, la culture et la capacité à argumenter lui permirent de

tenir tête à cinquante philosophes, et qui a été vite annexée à la cause des femmes. Le titre de la pièce souligne explicitement cette dimension, qui fait de Catherine d'Alexandrie une « femme savante » ou, en l'occurrence, une « illustre philosophe », qui se présente comme telle dès son entrée en scène, dont l'éloquence et la foi éclatent lors de la confrontation avec le philosophe Lucius (IV, 3) et qui demeure absolument insensible au désir qu'elle provoque chez Maximin comme chez Porphyre. L'autre originalité est de nature strictement dramaturgique. Alors que Catherine, qui refuse d'abjurer et de se donner à l'empereur, est promise au martyre, La Chapelle nourrit son cinquième acte de deux éléments inédits : d'une part, une conjuration menée par un membre de la famille de Catherine contre Maximin, qui aboutit à l'instauration d'un climat crépusculaire à la fin de la pièce (le pouvoir est devenu incertain et les risques de sédition sont partout) ; d'autre part, une séquence d'amnésie prêtée à Maximin, qui ne se souvient pas qu'il a condamné l'impératrice, son épouse, séquence pour laquelle l'autrice a très probablement puisé dans le cinquième acte de *La Mariane* de Tristan L'Hermite²⁴.

- 21 Alors que la pièce de Puget de La Serre était rythmée par les scènes de confrontation entre Catherine et l'Empereur et la réitération, chez ce dernier, de la proposition d'abjuration en échange d'une place à ses côtés, La Chapelle diversifie et nourrit ce sujet assez simple en inventant un second épisode amoureux et en faisant place à une conjuration. Ce faisant, elle multiplie les personnages, à commencer par les personnages féminins, et fait rapidement taire la jalousie dans le cœur de l'impératrice, en préparant dès l'entrée en scène du personnage sa future conversion et en imaginant, à partir de l'acte IV, une forme de solidarité entre les deux femmes, tout à fait inhabituelle dans le théâtre du temps où l'on se plaît généralement à mettre en scène des rivalités féminines. Si l'on ne sait rien de son autrice, il est donc certain qu'il s'agit d'une femme dotée d'une solide culture théâtrale, comme en témoignent la manière efficace dont sont tenus ensemble les différents fils de l'intrigue, mais également les emprunts à *La Mariane* au cinquième acte ainsi qu'au *Cid* dans les stances de Porphyre²⁵ ; culture qui lui permet de prendre ses distances avec les ressorts et procédés attendus pour faire œuvre originale.

- 22 Le quasi-anonymat qui caractérise l'autrice de *L'Illustre Philosophe* contraste fortement avec l'insertion de Desjardins dans le milieu littéraire parisien, insertion encore en construction mais qui connaît précisément une accélération avec *Manlius*, pour la composition de laquelle elle aurait bénéficié des conseils de l'abbé d'Aubignac, ce qui eut pour effet d'inscrire la pièce dans l'affrontement entre Corneille, soutenu par Donneau de Visé, et d'Aubignac.

Cas 3 : *Manlius* de Desjardins (1662)

- 23 La pièce elle-même, qui seule nous intéressera désormais, est l'adaptation d'un sujet historique présent chez Tite-Live²⁶ et qui a été également traité par un certain Noguères dans *La Mort de Manlie*, parue à Bordeaux deux ans plus tôt. Au regard de la source historique, les pièces présentent deux différences essentielles. La première concerne le moment où commence l'action. Alors que, conformément au récit de l'historien latin, Noguères la fait débiter nettement en amont de la bataille que Manlius livre aux Latins sans l'autorisation du Sénat romain, et qui sera à l'origine de sa condamnation à mort par son père, le consul Torquatus, la bataille décisive et matricielle a déjà eu lieu chez Desjardins, qui en dramatise uniquement les conséquences. La seconde est relative au traitement de l'épisode amoureux, nécessité du genre tragique depuis le milieu des années 1630, et nécessité accrue dans le cas présent par l'étroitesse du sujet. Noguères nourrit considérablement la trame historique en inventant deux personnages féminins et un personnage masculin, ce qui lui permet de faire place à un quatuor d'amants. Décia, fille de Décius, aime en effet Manlius et est aimée de lui ; leur mariage est accepté par les pères et aurait lieu, n'était... la désobéissance de Manlius et ses conséquences. Mais Decia est par ailleurs aimée de Tulle, autre Romain, lequel est aimé de Manlia, sœur de Manlius. Outre ce double épisode amoureux, Noguères imagine une séquence qui relève assez nettement de la tragi-comédie, à savoir l'ambassade des deux femmes, travesties en Romains, qui tentent de faire croire à Torquatus que le Sénat ordonne que Manlius et Tulle, emprisonnés, soient graciés.
- 24 Desjardins ne conserve de la trame historique que le minimum : elle ne compose pas de récit du combat singulier de Manlius contre

l'ennemi latin qui le provoque, ne rappelle pas les enjeux politiques et institutionnels du conflit, qui oppose Latins et Romains et a pour horizon une réflexion sur l'autorité du Sénat, et fait mourir Décius, l'autre sénateur romain, bien avant Manlius, contrairement à ce qu'indique Tite-Live. Comme l'auteur bordelais, elle invente deux personnages féminins, mais ce ne sont pas les mêmes, et ils introduisent une intrigue d'une tout autre nature. Outre Camille, veuve de Décius et promise à Torquatus par son défunt mari, elle fait en effet place à une princesse épirote nommée Omphale, dont sont également épris Torquatus et Manlius, ce qui permet de faire jour, dès la deuxième scène de la pièce²⁷, au motif de la rivalité amoureuse entre père et fils.

- 25 De fait, l'adaptation de Desjardins n'a plus grand-chose à voir avec le sujet historique : outre l'importance accordée aux enjeux amoureux, elle se caractérise par une modification importante du dénouement reçu, puisque Torquatus épargne *in extremis* son fils, issue heureuse qui justifie, on l'a vu, le choix de l'étiquette « tragi-comédie ». Cette altération massive de la source, contraire aux principes généralement admis en matière de traitement d'un sujet historique, à savoir qu'il est permis de modifier les « circonstances » mais non l'action principale, comme le rappelle notamment Corneille²⁸, pouvait être autorisée par la réflexion de D'Aubignac dans *La Pratique du théâtre* :

On demande encore ordinairement en cette matière, jusqu'à quel point il est permis au Poète de changer une Histoire quand il la veut mettre sur le Théâtre. Sur quoi nous trouvons divers avis, tant chez les Anciens, que chez les modernes ; mais je tiens pour moi qu'il le peut faire non seulement aux circonstances, mais encore en la principale action, pourvu qu'il fasse un beau Poème : car comme il ne s'arrête pas au Temps, parce qu'il n'est pas Chronologue, il ne s'attachera point à la Vérité, non plus que le Poète Épique, parce que tous deux ne sont pas Historiens. Ils prennent de l'Histoire ce qui leur est propre, et y changent le reste pour en faire leurs Poèmes, et c'est une pensée bien ridicule d'aller au Théâtre pour apprendre l'Histoire. La Scène ne donne point les choses comme elles ont été, mais comme elles devaient être, et le Poète y doit rétablir dans le sujet tout ce qui ne s'accommodera pas aux règles de son Art, comme fait un Peintre quand il travaille sur un modèle défectueux²⁹.

- 26 Outre le dénouement heureux, deux traits nous paraissent caractériser le coup d'essai de l'autrice et expliquer son succès. Tout d'abord, en déplaçant le centre d'intérêt de la pièce, de Manlius, le fils injustement condamné alors qu'il rapporte une victoire à son camp, vers Torquatus, déchiré entre ses trois identités de père, de consul et... de rival, Desjardins se donne la possibilité de déployer les potentialités aristotéliennes du sujet. De fait, elle le conçoit comme une illustration du surgissement des violences au cœur des alliances, et le fait notamment dans les trois monologues délibératifs de Torquatus qui ponctuent la pièce, à l'ouverture des actes II et IV et à la fin de l'acte IV.
- 27 En choisissant de faire commencer l'action tout près du dénouement, l'autrice se donne par ailleurs les moyens de déployer au mieux les passions et de mettre en œuvre les conceptions de D'Aubignac en la matière. Dans *La Pratique du théâtre*, en effet, il recommande :

Premièrement que le Poète choisisse bien le jour dans lequel il veut renfermer toutes les intrigues de sa Pièce, et ce choix se doit prendre d'ordinaire du plus bel Événement de toute l'histoire, j'entends de celui qui doit faire la catastrophe, et où tous les autres aboutissent comme des lignes à leur centre. [...] Après ce choix ainsi fait, le plus bel artifice est d'ouvrir le Théâtre le plus près qu'il est possible de la catastrophe, afin d'employer le moins de temps au négoce de la Scène, et d'avoir plus de liberté d'étendre les passions et les autres discours qui peuvent plaire³⁰.

Pièce expérimentale, qui pousse très loin les potentialités de la tragédie à sujet historique en ne conservant que peu de données du récit de Tite-Live, en falsifiant le dénouement reçu et connu et en donnant aux enjeux amoureux, absents du récit historique, une place disproportionnée, *Manlius* est aussi, paradoxalement, une tragédie aristotélienne dont le dénouement heureux s'explique peut-être moins par la bienséance (dont les autrices ne se soucient pas nécessairement davantage que leurs homologues masculins) que par le goût pour le spectacle et la surprise, trait commun à *Manlius* et au *Favori*, qui s'achèvent tous deux par de beaux finales spectaculaires fondés sur un renversement des attentes et la manifestation de la générosité du souverain, comme le manifeste cet échange, qui a lieu en présence de tous les personnages de la pièce,

dont Junius, confident de Torquatus. Prêt à mourir, Manlius demande simplement la grâce de ses compagnons :

MANLIUS.

[...]

Ordonnez donc, Seigneur...

JUNIUS.

Qu'il paraît interdit.

TORQUATUS.

Le cœur pressé, je sens...

OMPHALE.

Ô dieux ! il s'attendrit !

TORQUATUS.

Je sens que dans mon âme il se forme un murmure.

JUNIUS.

Gardez-vous d'étouffer la voix de la nature ;
Elle presse, elle parle, écoutez-la, Seigneur³¹.

- 28 Nous nous demandions, à l'orée de cette étude, comment les pièces composées par des autrices dans les décennies 1650-1660 s'inscrivaient dans le paysage théâtral français, en termes de genres dramatiques et de dramaturgie. Les traits les plus saillants qui émergent de ce parcours nous semblent être au nombre de trois. Il s'agit tout d'abord, sur le plan générique, de l'existence manifeste d'un « tropisme grave » et de l'investissement singulier de l'étiquette « tragi-comédie ». On observe ensuite, en termes de diachronie, une forme, précisément, de désynchronisation, qui se manifeste par la composition de petites comédies avant la mode parisienne ou de tragi-comédies après que la mode en a cessé à Paris. Doit-on y voir tantôt une forme d'archaïsme, tantôt la marque du caractère pionnier du théâtre d'autrices ? Les femmes dramaturges sont-elles, en matière de choix génériques et dramaturgiques, en retard ou en

avance sur leurs homologues masculins ? Il y a sans doute une autre explication, qui vaut aussi pour le théâtre provincial – cet autre oublié de l'histoire du théâtre français, qui est en réalité une histoire du théâtre parisien composé par des hommes. Le troisième trait tient justement à une forme de pragmatisme dramaturgique : les autrices que nous avons étudiées semblent particulièrement soucieuses de l'efficacité scénique et comprennent quels sont les recettes, les procédés, les situations dramatiques et les personnages qui sont susceptibles de toucher ou de faire rire les spectateurs (pères déchirés entre le devoir, l'amour et le sang, amoureux extravagants...). C'est la raison pour laquelle elles puisent, à l'occasion, chez leurs prédécesseurs ou leurs contemporains dès lors qu'elles trouvent chez eux de quoi nourrir leurs pièces, exactement comme le font leurs homologues masculins, à Paris et en province.

NOTES

- 1 Nommée ici suivant le référentiel de la BnF. La base de données IdRef préfère la forme Alberte-Barbe de Saint-Baslemont. Il est possible aussi de voir son nom écrit Balmont.
- 2 Alberte-Barbe d'Ernécourt, dame de Saint-Balmon, *Les Jumeaux martyrs*, Paris, Augustin Courbé, 1650 ; Marthe Cosnard, *Les Chastes Martirs*, Paris, Jean et Nicolas de la Coste, 1650 ; Françoise Pascal, *Agathonphile martyr*, Lyon, Clément Petit, 1655 ; ead., *L'Endymion*, Lyon, Clément Petit, 1657 ; ead., *L'Amoureux extravagant* et *L'Amoureuse vaine, & ridicule* dans *Diverses poesies*, Lyon, Simon Matheret, 1657, p. 6-31 et p. 32-55 ; ead., *Sésostriis*, Lyon, Antoine Offray, 1661 ; ead., *Le Vieillard amoureux, ou l'heureuse feinte*, Lyon, Antoine Offray, 1664 ; Sœur de La Chapelle, *L'Illustre Philosophe, ou l'histoire de sainte Catherine d'Alexandrie*, Autun, Blaise Simonnot, 1663 ; Marie-Catherine Desjardins (M^{me} de Villedieu), *Manlius*, Paris, Claude Barbin, 1662 ; ead., *Nitétis*, Paris, Gabriel Quinet, 1664 ; ead., *Le Favory*, Paris, Louis Billaine, 1665.
- 3 Ce dernier indique : *Diverses poesies de Mademoiselle Pascal*. Où sont contenus *La Belle Stupide*, *Lysis malheureux dans la solitude*, *Sylvie dans le repentir*, *L'Amoureux extravagant*, *L'Amoureuse ridicule*, *Phylis desolée*, *Plaintes amoureuses*, *Stances sur une belle voix*. Et autres ouvrages, op. cit.

- 4 On peut lire la fin de ce récit (le livre XII) dans Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XVII^e siècle », 2009, p. 690-761.
- 5 Kosta Loukovitch, *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris, Droz, 1933 ; rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 401.
- 6 Chiffres réunis par Hélène Baby dans *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001, n. 1, p. 259.
- 7 François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre* [1657], « De la tragi-comédie », II, 10, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, « Sources classiques », 2001, p. 218-219.
- 8 En l'occurrence, l'histoire de Sésostris et Timarète racontée dans le livre II de la sixième partie, parue à Paris, chez Augustin Courbé, en 1651.
- 9 Ainsi Sésostris et son confident Miris surprennent-ils, « cachés au coin du bocage », Thimarette et sa confidente (II, 2) et les mêmes, cachés « au coin du théâtre » entendent ensuite Amasis, Héracléon et le général Simandius (IV, 5) ; un acte plus loin, c'est Héracléon et son confident qui écoutent l'échange amoureux entre Thimarette et Sésostris (V, 6).
- 10 Sur ce genre, qui mêle personnel de rang élevé et enjeux sérieux sans péril de mort véritable, voir Hélène Baby, « Réflexions sur l'esthétique de la comédie héroïque de Corneille à Molière », *Littératures classiques*, n° 27, 1996, p. 25-34, DOI [10.3406/licla.1996.2444](https://doi.org/10.3406/licla.1996.2444). Il est vrai qu'à cette période, le genre n'a été illustré que par deux pièces, *Don Sanche d'Aragon* (1649) de Corneille et *Dom Garcie de Navarre* (1661) de Molière, les autres comédies héroïques de Corneille (de *Tite et Bérénice* à *Pulchérie*) datant des années 1670 seulement.
- 11 F. Pascal, « À Monsieur, Monsieur Grollier, Écuyer, seigneur du Cazot [...] », dédicace à Monsieur Grollier, en tête du *Vieillard amoureux, ou l'heureuse feinte* en 1664, dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. II : XVII^e siècle, éd. Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XVII^e siècle », 2016, p. 177.
- 12 Dès 1660-1661, ils font paraître les pièces suivantes : Montfleury, *Le Mariage de Rien* (1660) ; Poisson, *Lubin ou le sot vengé* (1661) ; Chevalier, *Le Cartel de Guillot* (1661).
- 13 Paul Scarron, *Le Roman comique*, 2^e partie [1657], éd. Claudine Nédélec, Paris, Classiques Garnier, « Classiques jaunes », 2011, p. 227 et 204 ; passages

cités et commentés par François Rémond dans *Les Héros de la farce : répertoire des comédiens-farceurs des théâtres parisiens (1612-1686)*, Paris, Champion, « Lumière classique », 2023, p. 97.

14 F. Rémond, *ibid.*, p. 81 sq.

15 Ces stances commencent ainsi : « La Nature est digne de blâme, / D'avoir embelli votre corps / De tous ses plus rares trésors / Sans avoir enrichi votre âme. / Cette inégalité nous épouvante tous ; / Cependant vos défauts vous les croyez des charmes, / Mais ils ne font rendre les armes / Qu'à des stupides comme vous. » (*Diverses Poesies de Mademoiselle Pascal...*, op. cit., p. 1). Nous modernisons la graphie.

16 F. Pascal, *L'Amoureuse vaine et ridicule* [1657], sc. 2, v. 15-22 dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. II, éd. cit., p. 62.

17 Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires : comédie* [1637], acte I, sc. 6, v. 217-224, éd. Hugh Gaston Hall, Paris, Société des textes français modernes, « STFM », 1995, p. 24. Par souci d'homogénéité entre ces deux citations, la graphie des *Visionnaires* a été modernisée.

18 F. Pascal, *L'Amoureuse vaine et ridicule*, éd. cit., sc. 9, v. 198-200, p. 73.

19 Il s'agit des pièces de Boissin de Gallardon (1618), Étienne Poytevin (1619), Puget de La Serre (1643), une pièce anonyme de 1649 et l'œuvre de La Chapelle (1663). Voir Paul Scott, « Saint Catherine in seventeenth-century French tragedy », dans Jennifer Britnell et Ann Moss (dir.), *Female saints and sinners : saintes et mondaines (France 1450-1650)*, University of Durham, « Durham modern language series », 2002, p. 39-58.

20 Cet élément donne lieu, chez Puget de La Serre, à des discours galants que le lecteur moderne ne chercherait pas dans une tragédie de dévotion. Ainsi, à l'issue de la première confrontation entre Catherine et l'empereur, ce dernier commence à hésiter en ces termes entre la justice et l'amour : « Cette inhumaine se rit de mes desseins, sachant que le pouvoir de ses charmes s'étend beaucoup plus loin que celui de mon autorité. Cette belle idolâtre me persuade de le devenir. Car à mesure que le feu de la colère embrase mon cœur, je sens que celui de l'amour s'allume dans mon âme. Quel parti dois-je prendre ? Suivrai-je les sentiments de la justice ou ceux de l'amour ? [...] Courons à la vengeance au mépris de l'amour et, s'il faut mourir de la blessure dont je suis atteint, sauvons l'honneur en perdant la vie : ce me sera toujours quelque sorte de consolation. » (J. Puget de La Serre, *Le Martyre de sainte Catherine* [1643], II, 5, dans C. Biet et M.-M. Fragonard (dir.), *Tragédies et récits de martyre*, op. cit., p. 636).

- 21 C'est l'hypothèse que forme P. Scott dans la notice qu'il consacre à Sœur de La Chapelle : « Le nombre plus restreint de rôles masculins par rapport aux autres tragédies françaises sur le même sujet pourrait laisser penser que la pièce fut destinée à être jouée par les jeunes novices et écolières d'Autun. » (Notice de *L'Illustre Philosophe*, dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. II, éd. cit., p. 220.)
- 22 Sœur de La Chapelle, *L'Illustre Philosophe*, I, 1, v. 25-34, éd. cit., p. 229-230.
- 23 Paul Scott, « Cloisters, teaching and tragedy : a rediscovered lost play of 1663 », dans *Les Femmes au Grand Siècle, le baroque, musique et littérature, musique et liturgie*, t. II des actes du 33^e congrès annuel de la NASSCFL, Tempe (Arizona), 2-5 mai 2001, Tübingen, Gunter Narr, « Biblio 17 », n° 144, 2003, p. 155-157.
- 24 On pourra ainsi comparer la scène 5 de l'acte V de *L'Illustre Philosophe*, où Maximin répond à l'un de ses hommes de confiance, qui lui rapporte les dernières paroles prononcées par l'impératrice : « L'impératrice est morte... Ah, que me dites-vous ? » (v. 1751, p. 305) à la longue séquence de la tragédie de Tristan L'Hermite qui s'ouvre par « Quoi ? Mariane est morte ? ô destins ennemis ! / La Parque l'a ravie et vous l'avez permis ? » (*La Mariane*, V, 3, v. 1681-1682, dans *Tristan L'Hermite, Œuvres complètes*, t. IV : *Les Tragédies*, Roger Guichemerre (dir.), Paris, Champion, « Sources Classiques », 2001, p. 115).
- 25 Elles comportent cette adresse : « Raison, honneur, amour, estime : / Venez tous consulter en moi... » (II, 6, v. 723-724, Sœur de La Chapelle, *L'Illustre Philosophe*, éd. cit., p. 261).
- 26 Tite-Live, *Histoire romaine*, livre VIII, chap. 6-7.
- 27 Alors que Camille l'informe que Manlius a « d'une captive, reçu les fers », Torquatus répond, en *aparte* : « Quoi ? Mon fils, mon rival ? » (I, 2, v. 40-41) (M.-C. Desjardins, *Manlius*, dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, éd. cit., t. II, p. 322).
- 28 Notamment dans le *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire* (1660), où il affirme : « Il est constant que les circonstances, ou si vous l'aimez mieux, les moyens de parvenir à l'action demeurent en notre pouvoir », ce qui n'est pas le cas de l'action principale, dont la « falsification serait cause qu[e le spectateur] n'ajouterait aucune foi à tout le reste. » (P. Corneille, *Trois discours sur le*

poème dramatique, éd. Marc Escola et Bénédicte Louvat, Paris, Flammarion, « GF », 1999, p. 116).

29 F. H. d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, « Du Sujet », II, 1, éd. cit., p. 113.

30 *Ibid.*, « De l'étendue de l'action théâtrale », II, 7, p. 189-190.

31 M.-C. Desjardins, *Manlius*, V, sc. dernière, v. 1565-1569, éd. cit., p. 381.

ABSTRACTS

Français

Consacrée à l'intégralité des pièces écrites par des femmes publiées au cours des deux décennies 1650-1660, la présente étude s'attache à déterminer de quelle manière ces œuvres s'inscrivent dans le paysage dramatique contemporain et à mesurer leur éventuelle singularité, en termes de choix et de dénominations génériques, ainsi que de sources, de modèles et de ressorts dramatiques. Après une cartographie générale du corpus, le propos prend la forme de trois études de cas (*L'Amoureuse vaine et ridicule* de Françoise Pascal, *L'Illustre Philosophe* de Sœur de La Chapelle et *Manlius* de Marie-Catherine Desjardins).

English

Focusing on all the plays written by women published during the two decades between 1650 and 1660, this study seeks to determine how these works fit into the contemporary dramatic landscape and to measure their possible singularity, in terms of choice and generic names, as well as sources, models and dramatic devices. After a general mapping of the corpus, the presentation takes the form of three case studies (*L'Amoureuse vaine et ridicule* by Françoise Pascal, *L'Illustre Philosophe* by Sœur de La Chapelle and *Manlius* by Marie-Catherine Desjardins).

INDEX

Mots-clés

Catherine d'Alexandrie (sainte), Desjardins (Marie-Catherine, dite aussi Mme de Villedieu), *Manlius*, *L'Amoureuse vaine et ridicule*, *L'Illustre Philosophe*, Pascal (Françoise), Sœur de La Chapelle, tragi-comédie

Keywords

Catherine d'Alexandrie (Saint), Desjardins (Marie-Catherine, also known as Mme de Villedieu), *Manlius*, *L'Amoureuse vaine et ridicule*, *L'Illustre Philosophe*, Pascal (Françoise), Sœur de La Chapelle, tragicomedy

AUTHOR

Bénédicte Louvat

Sorbonne Université – CELLF UMR 8599

IDREF : <https://www.idref.fr/050644289>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000117671597>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13077225>

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

Vitaline Roudil and Aurore Évain

DOI : 10.35562/pfl.865

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

OUTLINE

Mettre en scène les corps

- Costumes et grimages : façonner les corps selon des rapports de force
générés

- La sexualisation ambivalente des corps

- Le miroir comme dispositif de pouvoir sur les corps

Le travestissement : entre stratégie, plaisir et inversion des rapports de
forces

- La répartition des rôles comme densification du principe de
travestissement

- Le travestissement : d'un outil de manigance à une source de plaisir
intrinsèque

- Le travestissement au service de la subversion des dominations

L'ambivalence de tons : du rire au cynisme, une esthétique de la
désinvolture ?

- L'hésitation entre le burlesque et le cynique

- Un dénouement qui laisse des nœuds : aperçu d'un potentiel tragique

- Une fin ouverte parachevant une esthétique de la désinvolture

Conclusion

TEXT

Article écrit à partir d'un entretien avec la metteuse en scène Aurore Évain, directrice artistique de la compagnie La Subversive, le 23 novembre 2023, Paris.

- 1 La compagnie La Subversive¹ a été fondée en 2013 par Aurore Évain afin de remettre en scène des œuvres du patrimoine théâtral. *La Folle Enchère*², comédie de M^{me} Ulrich³ – jouée en 1690 à la Comédie-Française – fut son second spectacle, recréé en 2019, quatre ans après la remise en scène de la tragi-comédie *Le Favori*, de Marie-Catherine Desjardins, dite M^{me} de Villedieu – représentée par la troupe de Molière en 1665.
- 2 Cet article propose une analyse du travail de recréation de cette comédie, qui n'avait jamais été rejouée depuis la fin du XVII^e siècle. Nous avons travaillé à partir de la captation d'une représentation de *La Folle Enchère*⁴ en 2021 au théâtre de l'Épée de Bois, avec Aurore Évain dans le rôle de Madame Argante, et d'un entretien mené avec la metteuse en scène⁵.
- 3 Quatre partis pris majeurs doivent être mentionnés afin de se faire une image générale de la mise en scène et des intentions artistiques. Au niveau textuel tout d'abord, Aurore Évain a entièrement repris le contenu original d'Ulrich. La metteuse en scène s'est seulement permis deux ajouts, qui encadrent la pièce : une scène tirée de *L'Engouement* de Marguerite de Staal-Delaunay⁶, placée au seuil de la pièce, et la préface d'Ulrich⁷ déclamée par Angélique en épilogue à la comédie. Concernant la scénographie, il faut noter la présence de huit paravents-miroirs mobiles, absolument centraux dans les découpages successifs de l'espace scénique. Un autre parti pris important concerne la répartition des rôles, puisqu'il n'y a que cinq acteurs et actrices pour neuf personnages – les interprètes de Lisette et Merlin jouant chacune et chacun plusieurs rôles. Enfin, Aurore Évain a fait le choix d'intégrer dans le spectacle de nombreux intermèdes musicaux, tous volontairement anachroniques (avec des morceaux d'Alain Bashung, d'Eddy de Pretto, de Mylène Farmer, de Brigitte Fontaine ou encore de Jacques Higelin⁸).