

Pratiques et formes littéraires

ISSN : 2534-7683

Éditeur : 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

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

Perry Gethner

🔗 <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=753>

Référence électronique

Perry Gethner, « Avant-propos. La découverte des femmes dramaturges : une aventure personnelle », *Pratiques et formes littéraires* [En ligne], 22 | 2025, mis en ligne le 24 février 2026, consulté le 02 mars 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=753>

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 3.0 FR



SOMMAIRE

Isabelle Garnier, Edwige Keller-Rahbé, Emily Lombardero, Isabelle Moreau et 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 et 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 et Aurore Évain

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

Éliane Viennot

Conclusions

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

Perry Gethner

TEXTE

- 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 régnantes, 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?).

AUTEUR

Perry Gethner
Université d'État de l'Oklahoma (États-Unis)
IDREF : <https://www.idref.fr/028553438>