

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

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

Theresa Varney Kennedy

🔗 <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=778>

DOI : 10.35562/pfl.778

Référence électronique

Theresa Varney Kennedy, « Françoise Pascal, « fille lyonnaise », et son *Agathonphile martyr, tragi-comédie* (1655) », *Pratiques et formes littéraires* [En ligne], 22 | 2025, mis en ligne le 23 février 2026, consulté le 02 mars 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=778>

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

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

Theresa Varney Kennedy

PLAN

Françoise Pascal « fille lyonnaise » et la « société précieuse » de Lyon
Agathonphile martyr, tragi-comédie (1655)

TEXTE

- 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 suggérera 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 Villeroi. 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 Lyon ²³ », et Delianide (M^{me} Desbugné), qui, selon Somaize, est connue pour ses liens influents et son zèle convertisseur ²⁴.

- 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 type ²⁵. 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 catholique ²⁶. 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 Lyon ²⁷.
- 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 pièce ³³. 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 élide 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 martyr 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 enchaine 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'aymerois 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 Chappolet, 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. Chérueil, 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-hõme 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 », *Sésostris*, 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 Françoise 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,

[orpus/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.

RÉSUMÉS

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

AUTEUR

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>