

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

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

Dario Maria Nicolosi

🔗 <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=790>

DOI : 10.35562/pfl.790

Référence électronique

Dario Maria Nicolosi, « Trois reines légendaires dans des tragédies de femmes au XVIII^e siècle, ou le genre renversé », *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=790>

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

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

Dario Maria Nicolosi

PLAN

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

TEXTE

- 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 au 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 oedipien 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 instaурeraient 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.

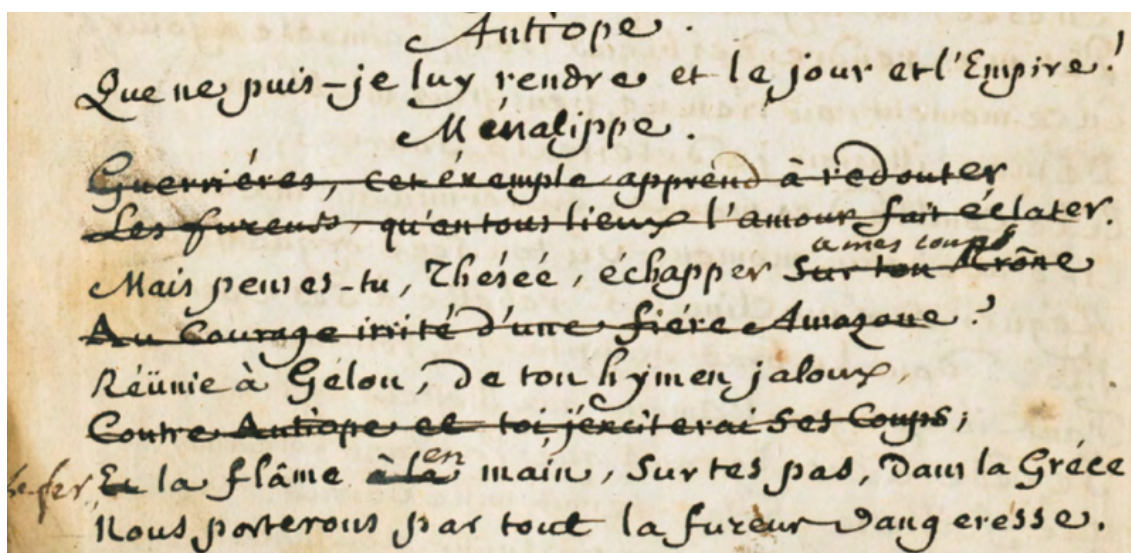
- 22 Exploitant les possibilités critiques de l'art dramaturgique, avec ses échanges dialogiques et ses conflits entre personnages, la tragédie de cette époque se caractérise par des intrigues « simples » où les paradigmes idéologiques de l'Ancien Régime sont souvent problématisés à travers la forme 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 « irrationnelle ⁴⁴ » 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 amazonienne ⁴⁵, 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 masculine ⁴⁶. 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 Gélon 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]



Source/crédit : bibliothèque-musée de la Comédie-Française, Ms 0192

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 Bocage ? [...] 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 Mélécerte* 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 entiere 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.*

RÉSUMÉS

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, *Sémiramis* 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

AUTEUR

Dario Maria Nicolosi

Projet ERC ModERN, Sorbonne Université

IDREF : <https://www.idref.fr/256120641>