

Pratiques et formes littéraires

ISSN : 2534-7683

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

22 | 2025

Théâtre de femmes du xvi^e au xviii^e siècle : archive, édition, dramaturgie

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

Bénédicte Louvat

 <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=845>

DOI : 10.35562/pfl.845

Electronic reference

Bénédicte Louvat, « Sources, genres et dramaturgie de la production féminine des années 1650-1660 », *Pratiques et formes littéraires* [Online], 22 | 2025, Online since 24 février 2026, connection on 02 mars 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=845>

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR



ISSUE CONTENTS

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

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

Perry Gethner

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

I. Le mariage théâtral : des archives aux ressources numériques

Philippe Gambette

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

Sara Harvey and Tiphaine Karsenti

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

Alicia C. Montoya

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

Caroline Mogenet

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

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

Isabelle Garnier

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

Edwige Keller-Rahbé

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

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

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

Charline Granger

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

Logan J. Connors

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

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

Nina Hugot

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

Juliette Cherbuliez

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

Theresa Varney Kennedy

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

Dario Maria Nicolosi

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

Thibaut Julian

Les tragédies de Staël à l'épreuve de la Révolution

IV. Autrices et dramaturgies : du texte à la scène

Dariusz Krawczyk

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

Scott Francis

Ironie dramatique et didactisme dans le théâtre de Marguerite de Navarre

Catherine M. Müller

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

Bénédicte Louvat

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

Vitaline Roudil and Aurore Évain

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

Éliane Viennot

Conclusions

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

Bénédicte Louvat

OUTLINE

Cartographie

Les pièces graves

Les petites comédies

Trois études de cas

Cas 1 : *L'Amoureuse vaine et ridicule* de Pascal (1657)

Cas 2 : *L'Illustre Philosophe* de La Chapelle (1663)

Cas 3 : *Manlius* de Desjardins (1662)

TEXT

- 1 Entre 1650 et 1665 paraissent douze pièces composées par des femmes dramaturges : *Les Jumeaux martyrs* (1650) d'Alberte-Barbe de Saint-Balmon¹, *Les Chastes Martyrs* (1650) de Marthe Cosnard, *Agathonphile martyr* (1655), *L'Endymion* (1657), *L'Amoureux extravagant* et *L'Amoureuse vaine et ridicule* (1657) ainsi que *Sésostris* (1661) et *Le Vieillard amoureux, ou l'heureuse feinte* (1664) de Françoise Pascal, *L'Illustre Philosophe* (1663) de la Sœur de La Chapelle, *Manlius* (1662), *Nitétis* (1664) et *Le Favori* (1665) de Marie-Catherine Desjardins². Il s'agit là de l'intégralité des pièces écrites par des femmes publiées au cours des deux décennies 1650-1660.
- 2 La concentration remarquable d'œuvres dramatiques féminines publiées entre la Fronde et le début du règne personnel de Louis XIV justifie pleinement le choix de cet intervalle chronologique. Ce moment d'intensité éditoriale n'a pas d'équivalent dans les décennies précédentes ni suivantes. Par ailleurs, ces textes partagent un certain nombre de traits formels et référentiels qui autorisent une lecture comparative. Le bornage retenu, assumé comme un cadre analytique, ne prétend nullement épuiser la production théâtrale féminine du siècle : il offre un terrain d'enquête resserré, susceptible d'être prolongé par d'autres études, notamment en direction de la fin du

siècle, lorsque des autrices comme Antoinette Deshoulières et Catherine Bernard écrivent à leur tour pour la scène.

- 3 L'étude qui va suivre ne sera pas une étude sociale : nous n'avons pas pris en considération les conditions de composition, de publication ou de création des œuvres, ni les commentaires formulés sur ces pièces et sur leurs autrices, tant par les contemporains qu'ultérieurement, et nous ne tiendrons compte des paratextes que de manière ponctuelle. Nous avons lu les pièces comme si nous ne savions rien de leurs auteurs, et d'abord du sexe desdits auteurs (nous utilisons à dessein le soi-disant « neutre épïcène »), en tentant de déterminer de quelle manière ces œuvres s'inscrivaient dans le paysage dramatique contemporain, et de mesurer leur éventuelle singularité, en termes de choix et de dénominations génériques, ainsi que de sources, de modèles et ressorts dramatiques. Nous proposons tout d'abord une cartographie générale du corpus puis trois rapides études de cas, portant sur *L'Amoureuse vaine et ridicule* de Françoise Pascal, *Manlius* de Marie-Catherine Desjardins et *L'illustre Philosophe* de la Sœur de La Chapelle.

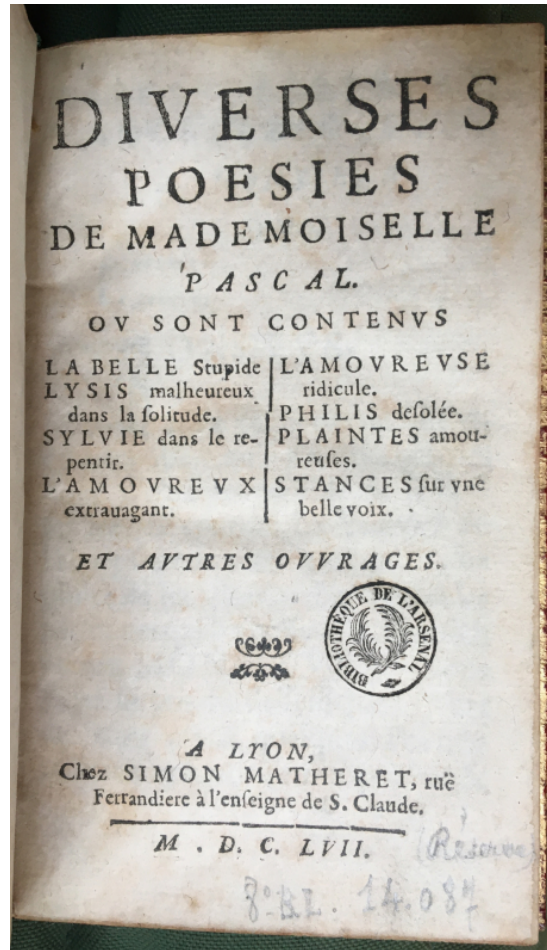
Cartographie

- 4 Le corpus envisagé manifeste, comme celui des décennies suivantes, ce qu'on peut appeler un « tropisme grave » : sur les douze œuvres, neuf sont en effet des pièces sérieuses. On compte tout d'abord quatre tragédies et tragi-comédies hagiographiques, parmi lesquelles les trois premières pièces publiées du corpus – et du ^{xvii}^e siècle – (*Les Jumeaux martyrs* de Saint-Balmon, *Les Chastes Martyrs* de Cosnard et *Agathonphile* de Pascal), auxquelles s'ajoute *L'illustre Philosophe* de La Chapelle. À leurs côtés se trouvent quatre tragédies et tragi-comédies à sujet historique ou mythologique (mythologique pour *L'Endymion* de Pascal, historique pour *Manlius* et *Nitétis* de Desjardins et romanesque en réalité, puisqu'emprunté à l'épisode de Sésostris et Timarète, présent dans le livre II de la 6^e partie du *Grand Cyrus* pour Sésostris de Pascal). Les trois autres pièces de Françoise Pascal (*L'Amoureux extravagant* et *L'Amoureuse vaine et ridicule* ainsi que *Le Vieillard amoureux, ou l'heureuse feinte*) sont des comédies. Reste le cas du *Favori*, adaptation d'*El Amor y el amistad, comedia* de Tirso de Molina, objet théâtral assez difficile à

identifier du point de vue générique et qui porte, comme quatre autres pièces du corpus, le sous-titre de « tragi-comédie ».

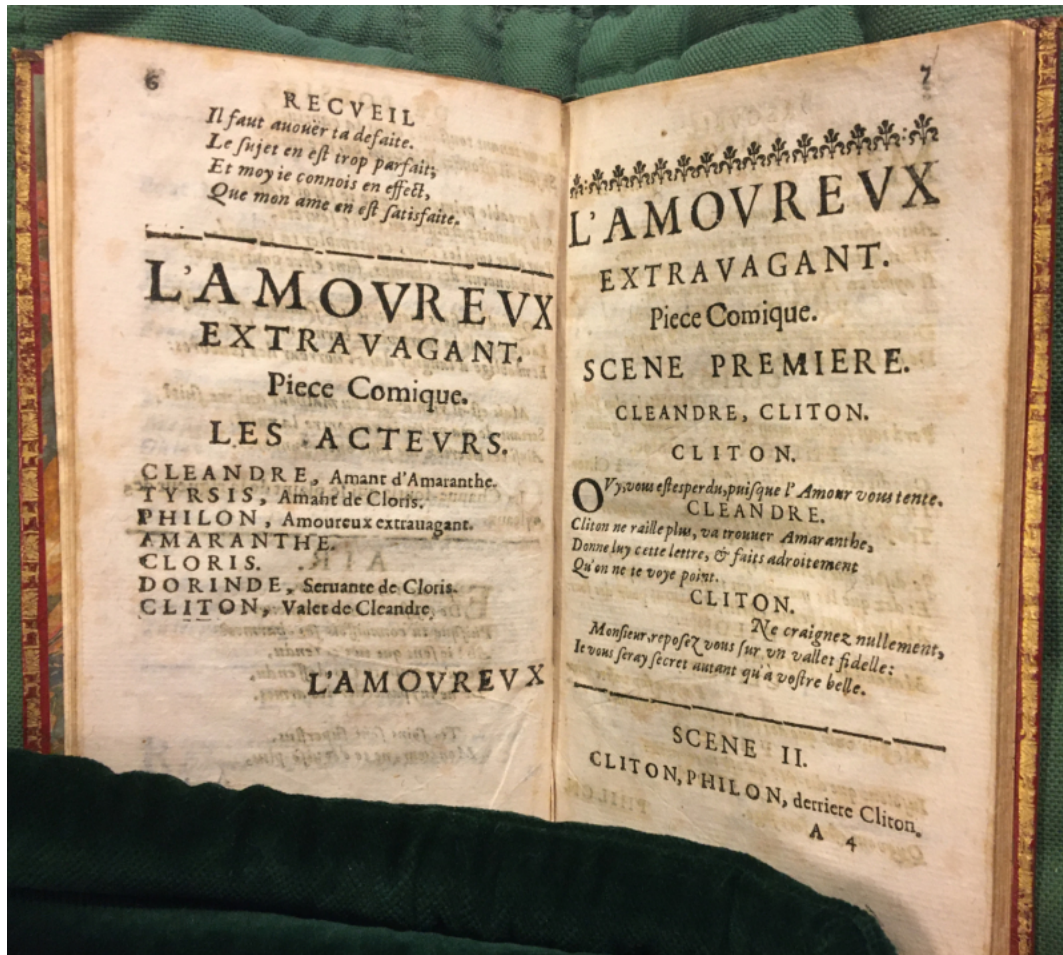
- 5 Si les habitudes de lecture permettent d'accoler spontanément telle ou telle étiquette générique à ces pièces, il convient en effet de regarder comment leurs autrices les ont nommées. Le sous-titre « tragédie » a été affecté à trois pièces (*Les Jumeaux martyrs*, *Les Chastes Martyrs* et *Nitétis*), avec un adjectif précisant la sous-catégorie spécifique dans un cas (« tragédie chrétienne » pour *Les Chastes Martyrs*) ; celui de « tragi-comédie » à cinq pièces (*Agathonphile martyr*, *Endymion*, *Sésostris*, *Manlius* et *Le Favori*) ; *Le Vieillard amoureux* est sous-titré « pièce comique ». Quant à *L'Amoureux extravagant* et *L'Amoureuse vaine et ridicule*, elles paraissent dans un recueil (*Diverses poesies de Mademoiselle Pascal*), où elles ne sont pas affectées d'un sous-titre générique sur la page de titre³ (fig. 1), mais seulement à l'intérieur du recueil, où elles portent toutes deux l'indication « pièce comique » (fig. 2 et 3).

Fig. 1. Françoise Pascal, *Diverses poesies de Mademoiselle Pascal*, Lyon, Simon Matheret, 1657, page de titre.



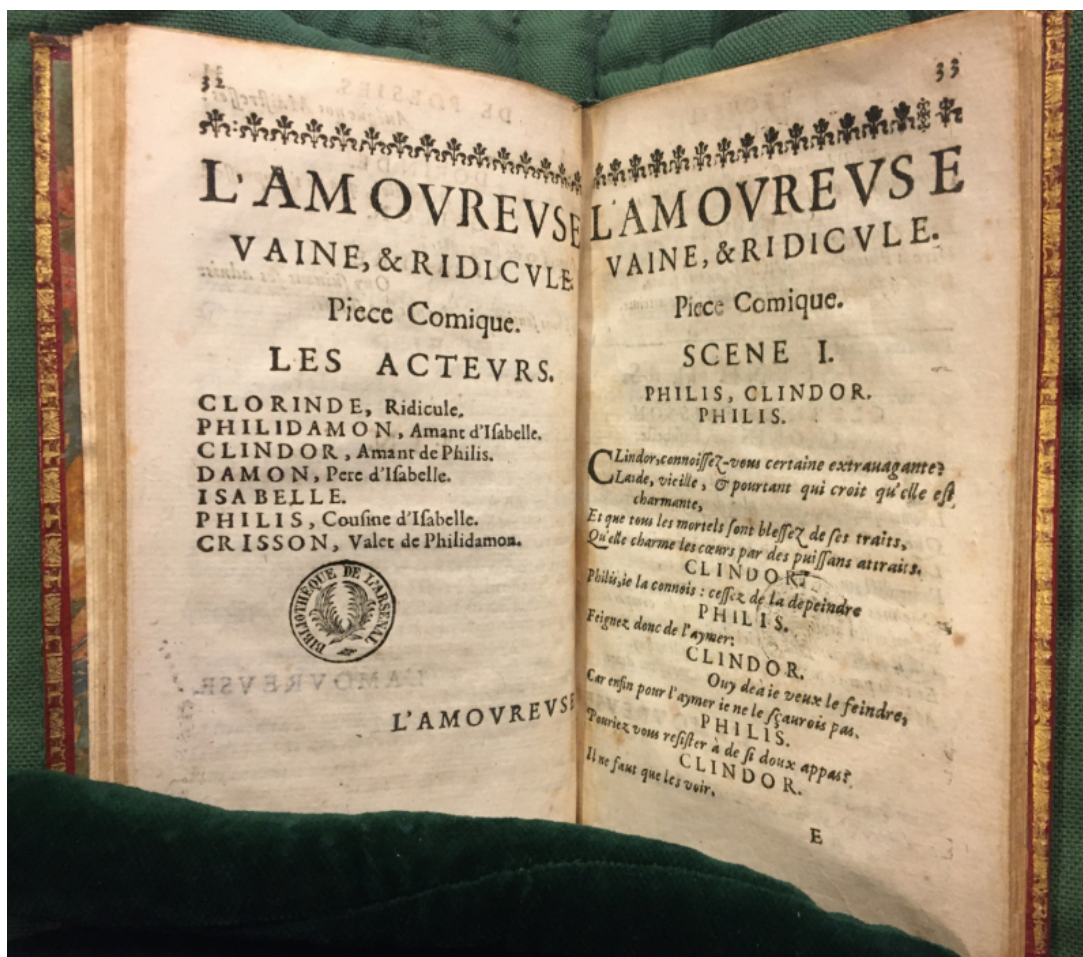
Source : BnF, Arsenal, Rés. 8-BL-14087.

Fig. 2. Françoise Pascal, *Diverses poesies de Mademoiselle Pascal*, Lyon, Simon Matheret, 1657, *L'Amoureux extravagant. Piece Comique*, liste des acteurs et scène 1, p. 6-7.



Source : BnF, Arsenal, Rés. 8-BL-14087.

Fig. 3. Françoise Pascal, *Diverses poesies de Mademoiselle Pascal*, Lyon, Simon Matheret, 1657, *L'Amoureuse vaine, & ridicule. Piece Comique*, liste des acteurs et scène 1, p. 32-33.



Source : BnF, Arsenal, Rés. 8-BL-14087.

Les pièces graves

- 6 Le choix régulier de la tragédie de dévotion par les autrices peut s'expliquer par des raisons de bienséance, les sujets religieux paraissant plus conformes à ce qu'il est attendu d'une femme de lettres. Mais ce ne sont sans doute pas les seules, du moins pour les premières de ces pièces, parues dans les années 1650 : le genre vient alors de connaître un succès considérable sur la scène professionnelle parisienne, où ont été représentés notamment *La Mariane* (1637) de Tristan L'Hermite, *Polyeucte* (1643) de Corneille, *Le Martyre de sainte Catherine* (1643) de Puget de La Serre, Le

Martyre de saint Eustache (1643) et *L'Illustre Comédien ou le martyr de saint Genest* (1645) de Desfontaines, *Théodore* (1646) de Corneille et *Le Véritable saint Genest* (1647) de Rotrou. Ce succès se prolonge en province et en dehors des circuits professionnels où, du reste, le théâtre religieux n'a jamais véritablement connu d'éclipse, comme l'atteste cette liste, indicative, qui fournit les titres et dates de publication des pièces de dévotion postérieures à *Théodore* et au sein de laquelle prennent place les quatre tragédies composées par des autrices :

- Pierre Corneille, *Théodore, vierge et martyr, tragédie chrétienne*, Paris, Toussaint Quinet, ou *Antoine de Sommaville*, ou *Augustin Courbé*, 1646.
- Alberte-Barbe d'Ernecourt, dame de Saint-Balmon, *Les Jumeaux martyrs, tragédie*, Paris, Augustin Courbé, 1650.
- Marthe Cosnard, *Les Chastes Martyrs, tragédie chrétienne*, Paris, Jean et Nicolas de La Coste, ou *Augustin Courbé*, 1650.
- [Anonyme], *L'Amour combattu ou les amants rusés. Poème dramatique*. Lyon, Pierre Compagnon, 1652.
- Jacques Pousset de Montauban, *Indegonde, tragédie*, Paris, Guillaume de Luynes, 1654.
- Françoise Pascal, *Agathonphile martyr, tragi-comédie*, Lyon, Clément Petit, 1655.
- Yvernaud, *Le Martyre de sainte Ursule, princesse des onze mille vierges, tragédie*, Poitiers, Pierre Amassard, 1655.
- Daniel de Rampalle, *La Susanne chrétienne, tragédie*, Lyon, Michel Duand, 1658.
- Hugues Millotet, *Chariot de triomphe tiré par deux aigles, de la glorieuse, noble et illustre bergère, sainte reine d'Alise, vierge et martyr. Tragédie*, Autun, Blaise Simonnot, 1661.
- Sœur de La Chapelle, *L'Illustre Philosophe, ou l'Histoire de sainte Catherine d'Alexandrie. Tragédie*, Autun, Blaise Simonnot, 1663.

7 Les quatre pièces du corpus sont des tragédies de martyr plus ou moins classiques, dans lesquelles on retrouve les scènes à faire propres au genre (profession de foi du ou des martyrs, tentatives d'intercession des proches et demandes d'abjuration, avant le martyr lui-même), avec quelques singularités cependant : deux d'entre elles (*Les Chastes Martyrs* et *Agathonphile*) ont une source romanesque, et de surcroît la même, *Agathonphile ou les martyrs siciliens*, long roman de Jean-Pierre Camus de plus de 900

pages publié en 1620 chez le libraire parisien Claude Chappelet, et qui connaît plusieurs rééditions entre 1623 et 1641⁴. Dans *Les Jumeaux martyrs*, Saint-Balmon fait commencer l'action alors que les deux frères promis au martyre sont déjà en prison, ce qui a pour conséquence de réduire la pièce à une série de suppliques formulées par les amis, épouses et parents des martyrs à l'adresse des juges romains, avant la longue « théodicée en vers » de Sébastien, comme la nomme K. Loukovitch⁵.

- 8 Qu'en est-il du choix de la tragi-comédie, à tout le moins du nom, sinon de la chose ? Le nom, en effet, disparaît quasiment de l'imprimé théâtral dans la seconde moitié du siècle. D'après H. C. Lancaster, on dénombre trente-deux tragi-comédies entre 1652 et la fin du siècle, et le nombre d'unités va toujours décroissant : quatre tragi-comédies paraissent chaque année en 1652, 1654 et 1655 ; trois en 1657 ; dans les années 1660, on observe une nette régression avec une seule unité en 1662, 1664, 1665 ou 1668⁶. Surtout, le nom recouvre alors deux réalités distinctes : tantôt il désigne, conformément à ce qu'était une tragi-comédie dans les années 1630, la transposition au théâtre d'un sujet romanesque ; tantôt il est donné à une tragédie à fin heureuse, usage décrit et déploré en ces termes par d'Aubignac dans *La Pratique du théâtre* :

[...] je ne veux pas absolument combattre ce nom, mais je prétends qu'il est inutile, puisque celui de *Tragédie* ne signifie pas moins les Poèmes qui finissent par la joie, quand on y décrit les fortunes des personnes illustres.

[...] j'ajoute que ce nom seul peut détruire toutes les beautés d'un Poème, qui consistent en la Péripétie ; car il est toujours d'autant plus agréable que de plusieurs apparences funestes, le retour et l'issue en est heureuse et contre l'attente des Spectateurs : mais dès lors qu'on a dit *Tragi-Comédie*, on découvre quelle en sera la Catastrophe ; si bien que tous les Incidents, qui troublent l'espérance et les desseins des principaux Personnages, ne touchent point le Spectateur, prévenu de la connaissance qu'il a du succès contraire à leur crainte et à leur douleur [...] ⁷.

- 9 Qu'en est-il pour les cinq tragi-comédies du corpus ? Trois sont, de fait, adaptées de romans de facture diverse : *Agathonphile*, *Endymion* et *Sésostris*. Nous avons déjà évoqué la première. La seconde est tirée

d'un roman de Gombauld paru en 1624. Quant à *Sésostris*, elle est, comme on l'a vu, l'adaptation d'un épisode d'*Artamène ou le grand Cyrus*⁸. Dans ce dernier cas, la dénomination convient particulièrement à une pièce qui se rapproche grandement, par son caractère hybride, des tragi-comédies de la grande période de développement du genre, la décennie 1630. *Sésostris* tient de la tragédie par la condition de certains personnages (Amasis, roi d'Égypte, Héracléon, prince favori du roi, Lysérine, sa sœur, etc.), de la pastorale par celle d'autres personnages (Traséas, « vieux berger » et surtout Sésostris et Thimarette, tous deux crus bergers, et en réalité fils et fille de rois) et du cadre dans lequel prennent place certaines séquences (l'acte II se déroule intégralement « dans un bois ») et de la dramaturgie des années 1630-1640 par plusieurs procédés, comme la présence de personnages qui, cachés, écoutent d'autres personnages se faire des révélations essentielles⁹, et surtout ceux du mystère et de la reconnaissance d'identité. La pièce repose en effet sur un double mystère d'identité, dont l'élucidation génère – avant l'apparition du personnage qui, analogue au vieux berger d'*Œdipe roi*, est seul à même de lever le voile sur l'identité du protagoniste –, de multiples rebondissements, qui alimentent des projets amoureux et matrimoniaux concurrents (Thimarette, crue bergère et en réalité fille d'Amasis, est aimée de Sésostris et d'Héracléon, tandis que Sésostris, cru berger et en réalité fils du roi légitime dont Amasis a usurpé le trône, est aimé de Thimarette et de Lysérine).

- 10 Il est à noter que ces trois pièces sont également dotées de dénouements heureux, et que leur dénomination peut aussi s'expliquer ainsi. C'est en tout cas ce qui justifie le choix de l'étiquette « tragi-comédie » par Desjardins pour sa première pièce, *Manlius*, ouvrage à sujet historique dont la dramaturge modifie le dénouement reçu, la mise à mort de Manlius par son père Torquatus étant évitée *in extremis*. Reste *Le Favori*, qui ne provient pas d'une source romanesque et n'est pas non plus une tragédie : la pièce est l'adaptation d'une *comedia* de Tirso de Molina ; son action se déroule à la cour de Barcelone ; elle possède un dénouement heureux et mêle enjeux amoureux et enjeux politiques, satire des mœurs contemporaines et débats politiques tout à fait analogues à ceux qui nourrissent les tragédies du temps (sur l'ingratitude notamment,

prêtée à Moncade par le roi, mais aussi sur la précarité de la situation du favori et l'insincérité des relations qu'il peut nouer). Si la transposition sur la scène française des matériaux d'une *comedia* ne prédétermine pas le choix générique, il semble quand même que le « produit » final relève plus souvent de la comédie que de la tragédie. L'on peut former l'hypothèse que le sous-titre a été choisi faute de mieux, et que la pièce aurait aussi pu être désignée comme « comédie héroïque »¹⁰.

Les petites comédies

- 11 Reste le cas de la petite comédie ou « farce » en un acte et en vers, formule dont relèvent trois pièces de Françoise Pascal composées en alexandrins pour les deux premières, en octosyllabes pour la dernière. Sept années s'écoulent entre la parution des deux premières « pièces comiques » et celle de la dernière. Et quelque chose s'est passé dans l'intervalle, comme l'atteste la dédicace du *Vieillard amoureux* : « Quoique les petites pièces comiques ne fassent pas seulement aujourd'hui les divertissements de la Cour, mais celui de toutes les provinces de la France, où elles sont représentées, et que vous-même les voyez avec complaisance¹¹ [...]. » Entre les deux a pris place le succès extraordinaire des *Précieuses ridicules*, pièce créée en novembre 1659 et qui a lancé à Paris la mode des petites comédies en un acte. Molière répète l'exploit l'année suivante avec *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, en alexandrins cette fois, et les deux troupes concurrentes lui emboîtent le pas, Poisson, Montfleury et Chevalier commençant à se spécialiser dans le format en un acte¹². En 1657, rien de tout cela n'a encore eu lieu : Molière est encore loin de Paris et, aux dires de Scarron, dont la seconde partie du *Roman comique* paraît en 1657, « aujourd'hui la farce est comme abolie », mais connaît un grand succès « partout ailleurs hors de Paris »¹³. Car « petite comédie » et « farce » sont deux désignations concurrentes d'un même objet : Desjardins publie un *Récit en prose et en vers de la farce des Précieuses* et Molière est bien considéré comme un « farceur ».

- 12 Ce qui est particulièrement intéressant pour nous, cependant, c'est la différence de pratiques en matière de farce entre Paris et les provinces, et la question de l'accès à l'imprimé de ces pièces

destinées essentiellement à la performance. De fait, la publication des farces est un phénomène tardif au ^{xvii}^e siècle, qui s'explique par le succès du genre à Paris et par l'effet Molière¹⁴. On conserve en effet moins de dix textes pour la première moitié du ^{xvii}^e siècle. Mais la présence, dans le registre de La Grange, d'une quinzaine de titres de pièces tels que *Gros-René écolier*, *Le Docteur pédant*, *Gorgibus dans le sac*, *Plan plan*, *Les Trois Docteurs*, *Le Fagoteux* et *Le Fin Lourdaud*, dont le texte n'a pas été conservé, et surtout la découverte des manuscrits du *Médecin volant* et de *La Jalousie du Barbouillé*, probablement créées en province par la troupe de Dufresne et Molière, comme plusieurs autres, permet de penser que les rares farces publiées constituent la partie émergée d'un gigantesque iceberg, et que, par conséquent, si les deux petites pièces de Françoise Pascal comptent parmi les toutes premières « farces » ou comédies en un acte conservées pour la seconde moitié du ^{xvii}^e siècle, elles ne font partie, en réalité, que du groupe de celles qui sont publiées.

- 13 Mais précisément, *L'Amoureuse vaine et ridicule* et *L'Amoureux extravagant* sont-elles des farces ? L'étude de la première de ces pièces permet d'esquisser une réponse.

Trois études de cas

Cas 1 : *L'Amoureuse vaine et ridicule* de Pascal (1657)

- 14 Si la question se pose, c'est d'abord en raison du cadre de publication. Il s'agit, comme on l'a vu, d'un recueil poétique composé d'un certain nombre de portraits, tel celui de « La Belle Stupide », première pièce poétique consacrée, ainsi que l'indique son titre, à une jeune femme aussi stupide que belle¹⁵. Or les deux pièces de théâtre fonctionnent, à bien des égards, comme des portraits en acte de personnages ridicules, dont la caractéristique principale est contenue dans le titre de l'œuvre. Elles peuvent en outre se lire en partie en miroir, l'autrice donnant à voir tour à tour le portrait masculin et le portrait féminin d'un amoureux ou d'une amoureuse ridicule et les deux pièces reposant sur le même ressort dramatique, à savoir le mauvais tour

joué au personnage ridicule. Dans *L'Amoureux extravagant*, on fait ainsi croire à Philon que la femme qu'il aime est morte puis qu'il pourra la revoir s'il paie pour la ramener des Enfers. Clorinde, protagoniste de la seconde pièce, croit pour sa part que tous les hommes sont follement épris d'elle, ce qui est le point de départ du mauvais tour qu'on lui joue et qui engage deux couples, celui que forment Philidamon et Isabelle, et celui de la cousine d'Isabelle, Philis, et de Clindor. Les deux jeunes gens feignent, avec la complicité de leurs maîtresses, d'aimer Clorinde et d'être rivaux. Alors qu'ils se préparent pour un faux duel, leurs maîtresses les séparent et ils justifient leurs mariages avec ces deux jeunes femmes auprès de Clorinde par la nécessité dans laquelle ils se trouvent de les remercier.

- 15 La pièce repose essentiellement sur le rôle de Clorinde, à qui Pascal confie quatre monologues (sur quinze scènes) et qui, visiblement, ne joue pas dans la même pièce que les autres personnages, ou dont le rôle se situe sur un autre plan, celui de sa « vision ». Car Clorinde est, de toute évidence, issue du réinvestissement et du déploiement du rôle d'Hespérie dans *Les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, personnage moins développé que les deux autres sœurs, parce que le rôle, le type de discours et surtout les interactions dans lesquelles il peut être engagé sont assez limités. Mais un tel type est idéal pour une pièce en un acte, format au sein duquel le dramaturge peut développer les potentialités du caractère telles qu'elles apparaissent dès l'entrée en scène du personnage, chez Pascal comme chez Desmarets de Saint-Sorlin :

CLORINDE, seule.

Que je suis empêchée avec tous ces amants,
À qui je fais souffrir tant d'amoureux tourments !
Je vois que j'en acquiers plus dans une journée,
Que cinquante à la fois ne font dans une année.
Le premier qui me voit ou qui m'entend parler,
Il me dit aussitôt que je le fais brûler,
Que mes yeux ont des traits qui sont inévitables,
Et qu'enfin mes beautés n'ont point de comparables¹⁶ [...].

HESPÉRIE.

Cet amant s'est pâmé dès l'heure qu'il m'a vue ;

De quels traits, ma beauté, le ciel t'a-t-il pourvue ?
En sortant du logis je ne puis faire un pas
Que mes yeux aussitôt ne causent un trépas.
Pour moi je ne sais plus quel conseil je dois suivre :
Le monde va périr, si l'on me laisse vivre,
Dieux ! Que je suis à craindre ! Est-il rien sous les cieux
Au genre des humains plus fatal que mes yeux¹⁷ ?

La matière et, localement, la lettre même de cette tirade se retrouvent à la scène 9 de *L'Amoureuse vaine et ridicule*, que Clorinde prononce alors qu'elle apprend que ses deux prétendants supposés vont se battre en duel :

Ô funestes appas !
Ciel, ne me fîtes-vous de tant d'attraits pourvue,
Qu'afin que mon aspect blesse, consume, tue¹⁸ !

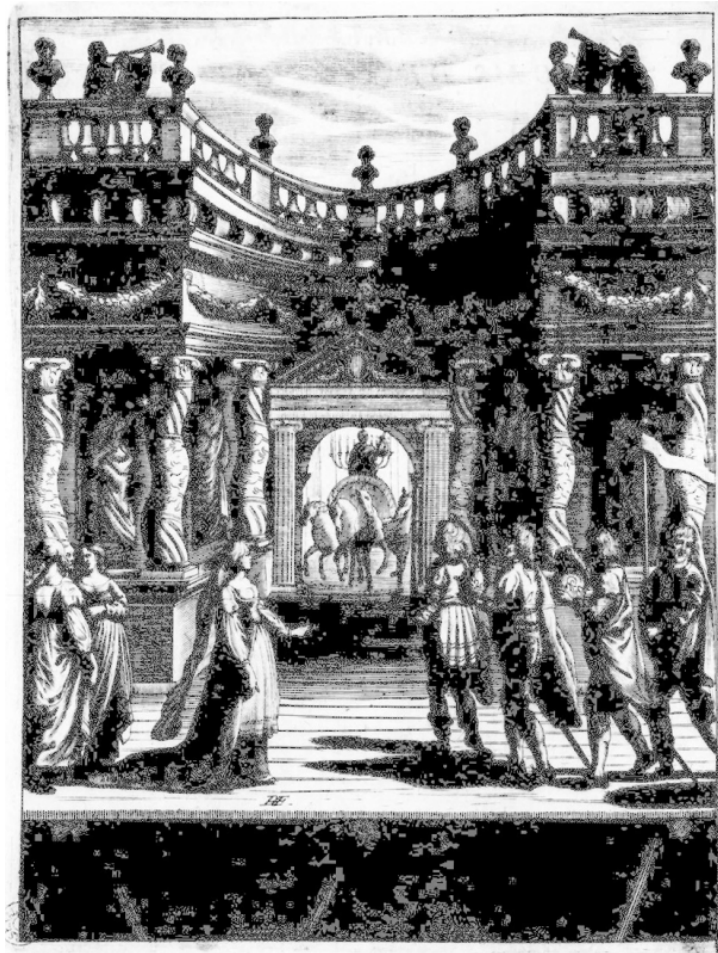
La parenté entre les deux pièces n'est assurément pas fortuite, et elle s'explique par la popularité exceptionnelle des *Visionnaires*, qui remporta un succès notable dès sa création au Marais en 1637 et fut sans doute régulièrement reprise, à Paris et dans les provinces françaises, comme en témoigne l'exemple du répertoire de la troupe de Molière. Le registre de La Grange indique qu'elle fut jouée vingt-et-une fois entre 1659 et 1666, ce qui signifie qu'elle faisait très certainement partie du répertoire de la troupe de Dufresne, et qu'elle a pu être connue de Pascal à l'époque des séjours de cette troupe à Lyon, entre le milieu des années 1640 et la fin des années 1650. Mais l'autrice a également pu avoir entre les mains un exemplaire de la pièce imprimée puisqu'elle a donné lieu à plusieurs rééditions dans les décennies qui suivirent la première édition, dont une édition lyonnaise en 1653. « Pièce comique » bâtie à partir des potentialités comiques d'un personnage des *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, *L'Amoureuse vaine et ridicule* tient donc à la fois de la farce – par son format et par le fait qu'elle repose entièrement sur un mauvais tour –, et de la comédie – par son personnel et par les enjeux matrimoniaux qui la traversent. Elle participe en tout cas au développement de la comédie en un acte qui sera l'une des caractéristiques du théâtre comique parisien à partir de la décennie 1660.

- 16 Cherchant des critères supposément objectifs pour mesurer l'éventuelle singularité des pièces de femmes, nous nous sommes attachées, pour nos deux dernières études de cas, à des pièces dont les sujets avaient été à l'origine d'autres adaptations : celui du martyre de sainte Catherine, traité par Sœur de La Chapelle dans *L'Illustre Philosophe*, et celui de Manlius et Torquatus dramatisé par Desjardins.

Cas 2 : L'Illustre Philosophe de La Chapelle (1663)

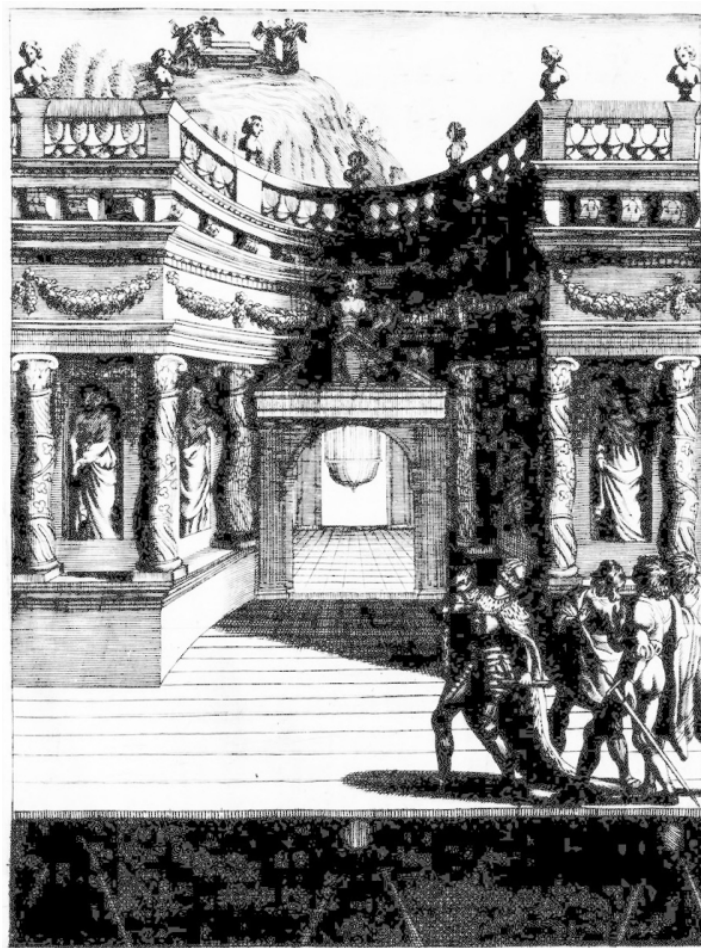
- 17 Comme son titre ne l'indique pas, la pièce de Sœur de La Chapelle est, en effet, une adaptation du sujet du martyre de sainte Catherine d'Alexandrie, que l'on peut considérer avec Paul Scott comme l'un des sujets vedettes de la tragédie de martyre, puisqu'il a donné lieu à cinq adaptations dramatiques entre 1618 et 1663¹⁹. La plus importante, au moment où l'autrice compose la sienne, est sans contredit possible *Le Martyre de sainte Catherine*, tragédie en prose de Jean Puget de La Serre créée à l'Hôtel de Bourgogne, probablement en 1641, et publiée deux ans plus tard chez Antoine de Sommaville et Augustin Courbé sous la forme d'un bel in-quarto orné de gravures (fig. 4 et 5).

Fig. 4. Jean Puget de La Serre, *Le Martyre de sainte Catherine*. *Tragedie en prose. Dediee a madame la Chanceliere. Par monsieur de La Serre*, Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, 1643, gravure en tête du premier acte.



Source/crédit : Gallica.bnf.fr/BnF, département Arts du spectacle, cote 4-RF-6729.

Fig. 5. Jean Puget de La Serre, *Le Martyre de sainte Catherine. Tragedie en prose. Dediee a madame la Chanceliere. Par monsieur de La Serre*, Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, 1643, gravure en tête du cinquième acte.



Source/crédit : Gallica.bnf.fr/BnF, département Arts du spectacle, cote 4-RF-6729.

- 18 Puget de La Serre a apporté trois modifications au sujet tel qu'il est rapporté par Voragine : il a prêté à l'empereur Maximin de l'amour, ou plus exactement du désir pour Catherine, élément qui pouvait être déduit de *La Légende dorée* mais demeurait implicite et mineur²⁰ ; il a réduit, pour des raisons matérielles autant que par souci d'efficacité dramatique, les cinquante philosophes auxquels l'empereur confronte Catherine à un seul ; enfin et surtout, il imagine que l'empereur se fait chrétien à la fin de sa pièce. Les deux premières modifications se retrouvent chez La Chapelle, mais non la troisième, singularité propre à la pièce de Puget de La Serre.

- 19 La Chapelle multiplie, peut-être pour favoriser la représentation de la pièce dans une institution religieuse féminine²¹, les personnages de femmes : la pièce compte en effet cinq personnages féminins et deux personnages masculins importants, Maximin et Porphire, dont le rôle est beaucoup plus développé que chez Puget de La Serre. Le nom et la fonction de Porphire, favori de Maximin, proviennent de *La Légende dorée* ; mais dans *L'illustre Philosophe*, il joue un rôle beaucoup plus important que dans l'hypotexte, puisqu'il est promis à Catherine et amoureux d'elle avant qu'elle ne se convertisse et ne se voue entièrement au Christ, de sorte qu'il endosse la fonction, fréquente sinon systématique dans la tragédie chrétienne des années 1640, de l'amoureux ou de l'époux profane, à l'image de la Pauline de *Polyeucte* ou du Didyme de *Théodore*. Courtisée par Maximin et aimée de Porphire, lequel finit par promettre son cœur et sa main à une autre femme, Émilie, Catherine se trouve donc au centre de deux triangles amoureux, celui qui engage Porphire et Émilie et celui qui tourne autour de Maximin et de l'impératrice. Cette configuration a pour effet que Porphire et Maximin deviennent rivaux, après que l'empereur a avoué sa passion à Porphire (III, 4), mais également que les enjeux amoureux se déploient en marge de la trajectoire de Catherine elle-même, qui professe d'emblée (I, 1) sa foi chrétienne et le fait que Jésus a remplacé Porphire dans son cœur :

[...] contre ma raison, ma passion sans cesse
Me faisait voir Porphire avecque tant d'adresse,
Que sans l'aide du Ciel, elle aurait obtenu
Un empire en mon cœur contraire à ma vertu.
Mais ma raison, dès lors de mon cœur séparée,
Refusant son conseil, en fut désabusée.
Et mon entendement, par un secours divin,
Dessus ma passion agit en souverain ;
De Porphire et de Dieu connu la différence,
De l'un par accident, de l'autre par essence²².

- 20 Outre le redoublement de l'épisode amoureux et la multiplication des personnages féminins, deux autres spécificités doivent être soulignées. Il s'agit tout d'abord d'une forme de féminisme, voire de féminisme militant, élément bien mis au jour par P. Scott²³, qui le rattache à la figure même de Catherine d'Alexandrie, dont l'intelligence, la culture et la capacité à argumenter lui permirent de

tenir tête à cinquante philosophes, et qui a été vite annexée à la cause des femmes. Le titre de la pièce souligne explicitement cette dimension, qui fait de Catherine d'Alexandrie une « femme savante » ou, en l'occurrence, une « illustre philosophe », qui se présente comme telle dès son entrée en scène, dont l'éloquence et la foi éclatent lors de la confrontation avec le philosophe Lucius (IV, 3) et qui demeure absolument insensible au désir qu'elle provoque chez Maximin comme chez Porphyre. L'autre originalité est de nature strictement dramaturgique. Alors que Catherine, qui refuse d'abjurer et de se donner à l'empereur, est promise au martyre, La Chapelle nourrit son cinquième acte de deux éléments inédits : d'une part, une conjuration menée par un membre de la famille de Catherine contre Maximin, qui aboutit à l'instauration d'un climat crépusculaire à la fin de la pièce (le pouvoir est devenu incertain et les risques de sédition sont partout) ; d'autre part, une séquence d'amnésie prêtée à Maximin, qui ne se souvient pas qu'il a condamné l'impératrice, son épouse, séquence pour laquelle l'autrice a très probablement puisé dans le cinquième acte de *La Mariane* de Tristan L'Hermite²⁴.

- 21 Alors que la pièce de Puget de La Serre était rythmée par les scènes de confrontation entre Catherine et l'Empereur et la réitération, chez ce dernier, de la proposition d'abjuration en échange d'une place à ses côtés, La Chapelle diversifie et nourrit ce sujet assez simple en inventant un second épisode amoureux et en faisant place à une conjuration. Ce faisant, elle multiplie les personnages, à commencer par les personnages féminins, et fait rapidement taire la jalousie dans le cœur de l'impératrice, en préparant dès l'entrée en scène du personnage sa future conversion et en imaginant, à partir de l'acte IV, une forme de solidarité entre les deux femmes, tout à fait inhabituelle dans le théâtre du temps où l'on se plaît généralement à mettre en scène des rivalités féminines. Si l'on ne sait rien de son autrice, il est donc certain qu'il s'agit d'une femme dotée d'une solide culture théâtrale, comme en témoignent la manière efficace dont sont tenus ensemble les différents fils de l'intrigue, mais également les emprunts à *La Mariane* au cinquième acte ainsi qu'au *Cid* dans les stances de Porphyre²⁵ ; culture qui lui permet de prendre ses distances avec les ressorts et procédés attendus pour faire œuvre originale.

- 22 Le quasi-anonymat qui caractérise l'autrice de *L'Illustre Philosophe* contraste fortement avec l'insertion de Desjardins dans le milieu littéraire parisien, insertion encore en construction mais qui connaît précisément une accélération avec *Manlius*, pour la composition de laquelle elle aurait bénéficié des conseils de l'abbé d'Aubignac, ce qui eut pour effet d'inscrire la pièce dans l'affrontement entre Corneille, soutenu par Donneau de Visé, et d'Aubignac.

Cas 3 : *Manlius* de Desjardins (1662)

- 23 La pièce elle-même, qui seule nous intéressera désormais, est l'adaptation d'un sujet historique présent chez Tite-Live²⁶ et qui a été également traité par un certain Noguères dans *La Mort de Manlie*, parue à Bordeaux deux ans plus tôt. Au regard de la source historique, les pièces présentent deux différences essentielles. La première concerne le moment où commence l'action. Alors que, conformément au récit de l'historien latin, Noguères la fait débiter nettement en amont de la bataille que Manlius livre aux Latins sans l'autorisation du Sénat romain, et qui sera à l'origine de sa condamnation à mort par son père, le consul Torquatus, la bataille décisive et matricielle a déjà eu lieu chez Desjardins, qui en dramatise uniquement les conséquences. La seconde est relative au traitement de l'épisode amoureux, nécessité du genre tragique depuis le milieu des années 1630, et nécessité accrue dans le cas présent par l'étroitesse du sujet. Noguères nourrit considérablement la trame historique en inventant deux personnages féminins et un personnage masculin, ce qui lui permet de faire place à un quatuor d'amants. Décia, fille de Décus, aime en effet Manlius et est aimée de lui ; leur mariage est accepté par les pères et aurait lieu, n'était... la désobéissance de Manlius et ses conséquences. Mais Decia est par ailleurs aimée de Tulle, autre Romain, lequel est aimé de Manlia, sœur de Manlius. Outre ce double épisode amoureux, Noguères imagine une séquence qui relève assez nettement de la tragi-comédie, à savoir l'ambassade des deux femmes, travesties en Romains, qui tentent de faire croire à Torquatus que le Sénat ordonne que Manlius et Tulle, emprisonnés, soient graciés.
- 24 Desjardins ne conserve de la trame historique que le minimum : elle ne compose pas de récit du combat singulier de Manlius contre

l'ennemi latin qui le provoque, ne rappelle pas les enjeux politiques et institutionnels du conflit, qui oppose Latins et Romains et a pour horizon une réflexion sur l'autorité du Sénat, et fait mourir Décius, l'autre sénateur romain, bien avant Manlius, contrairement à ce qu'indique Tite-Live. Comme l'auteur bordelais, elle invente deux personnages féminins, mais ce ne sont pas les mêmes, et ils introduisent une intrigue d'une tout autre nature. Outre Camille, veuve de Décius et promise à Torquatus par son défunt mari, elle fait en effet place à une princesse épirote nommée Omphale, dont sont également épris Torquatus et Manlius, ce qui permet de faire jour, dès la deuxième scène de la pièce²⁷, au motif de la rivalité amoureuse entre père et fils.

- 25 De fait, l'adaptation de Desjardins n'a plus grand-chose à voir avec le sujet historique : outre l'importance accordée aux enjeux amoureux, elle se caractérise par une modification importante du dénouement reçu, puisque Torquatus épargne *in extremis* son fils, issue heureuse qui justifie, on l'a vu, le choix de l'étiquette « tragi-comédie ». Cette altération massive de la source, contraire aux principes généralement admis en matière de traitement d'un sujet historique, à savoir qu'il est permis de modifier les « circonstances » mais non l'action principale, comme le rappelle notamment Corneille²⁸, pouvait être autorisée par la réflexion de D'Aubignac dans *La Pratique du théâtre* :

On demande encore ordinairement en cette matière, jusqu'à quel point il est permis au Poète de changer une Histoire quand il la veut mettre sur le Théâtre. Sur quoi nous trouvons divers avis, tant chez les Anciens, que chez les modernes ; mais je tiens pour moi qu'il le peut faire non seulement aux circonstances, mais encore en la principale action, pourvu qu'il fasse un beau Poème : car comme il ne s'arrête pas au Temps, parce qu'il n'est pas Chronologue, il ne s'attachera point à la Vérité, non plus que le Poète Épique, parce que tous deux ne sont pas Historiens. Ils prennent de l'Histoire ce qui leur est propre, et y changent le reste pour en faire leurs Poèmes, et c'est une pensée bien ridicule d'aller au Théâtre pour apprendre l'Histoire. La Scène ne donne point les choses comme elles ont été, mais comme elles devaient être, et le Poète y doit rétablir dans le sujet tout ce qui ne s'accommodera pas aux règles de son Art, comme fait un Peintre quand il travaille sur un modèle défectueux²⁹.

- 26 Outre le dénouement heureux, deux traits nous paraissent caractériser le coup d'essai de l'autrice et expliquer son succès. Tout d'abord, en déplaçant le centre d'intérêt de la pièce, de Manlius, le fils injustement condamné alors qu'il rapporte une victoire à son camp, vers Torquatus, déchiré entre ses trois identités de père, de consul et... de rival, Desjardins se donne la possibilité de déployer les potentialités aristotéliennes du sujet. De fait, elle le conçoit comme une illustration du surgissement des violences au cœur des alliances, et le fait notamment dans les trois monologues délibératifs de Torquatus qui ponctuent la pièce, à l'ouverture des actes II et IV et à la fin de l'acte IV.
- 27 En choisissant de faire commencer l'action tout près du dénouement, l'autrice se donne par ailleurs les moyens de déployer au mieux les passions et de mettre en œuvre les conceptions de D'Aubignac en la matière. Dans *La Pratique du théâtre*, en effet, il recommande :

Premièrement que le Poète choisisse bien le jour dans lequel il veut renfermer toutes les intrigues de sa Pièce, et ce choix se doit prendre d'ordinaire du plus bel Événement de toute l'histoire, j'entends de celui qui doit faire la catastrophe, et où tous les autres aboutissent comme des lignes à leur centre. [...] Après ce choix ainsi fait, le plus bel artifice est d'ouvrir le Théâtre le plus près qu'il est possible de la catastrophe, afin d'employer le moins de temps au négoce de la Scène, et d'avoir plus de liberté d'étendre les passions et les autres discours qui peuvent plaire³⁰.

Pièce expérimentale, qui pousse très loin les potentialités de la tragédie à sujet historique en ne conservant que peu de données du récit de Tite-Live, en falsifiant le dénouement reçu et connu et en donnant aux enjeux amoureux, absents du récit historique, une place disproportionnée, *Manlius* est aussi, paradoxalement, une tragédie aristotélienne dont le dénouement heureux s'explique peut-être moins par la bienséance (dont les autrices ne se soucient pas nécessairement davantage que leurs homologues masculins) que par le goût pour le spectacle et la surprise, trait commun à *Manlius* et au *Favori*, qui s'achèvent tous deux par de beaux finales spectaculaires fondés sur un renversement des attentes et la manifestation de la générosité du souverain, comme le manifeste cet échange, qui a lieu en présence de tous les personnages de la pièce,

dont Junius, confident de Torquatus. Prêt à mourir, Manlius demande simplement la grâce de ses compagnons :

MANLIUS.

[...]

Ordonnez donc, Seigneur...

JUNIUS.

Qu'il paraît interdit.

TORQUATUS.

Le cœur pressé, je sens...

OMPHALE.

Ô dieux ! il s'attendrit !

TORQUATUS.

Je sens que dans mon âme il se forme un murmure.

JUNIUS.

Gardez-vous d'étouffer la voix de la nature ;
Elle presse, elle parle, écoutez-la, Seigneur³¹.

- 28 Nous nous demandions, à l'orée de cette étude, comment les pièces composées par des autrices dans les décennies 1650-1660 s'inscrivaient dans le paysage théâtral français, en termes de genres dramatiques et de dramaturgie. Les traits les plus saillants qui émergent de ce parcours nous semblent être au nombre de trois. Il s'agit tout d'abord, sur le plan générique, de l'existence manifeste d'un « tropisme grave » et de l'investissement singulier de l'étiquette « tragi-comédie ». On observe ensuite, en termes de diachronie, une forme, précisément, de désynchronisation, qui se manifeste par la composition de petites comédies avant la mode parisienne ou de tragi-comédies après que la mode en a cessé à Paris. Doit-on y voir tantôt une forme d'archaïsme, tantôt la marque du caractère pionnier du théâtre d'autrices ? Les femmes dramaturges sont-elles, en matière de choix génériques et dramaturgiques, en retard ou en

avance sur leurs homologues masculins ? Il y a sans doute une autre explication, qui vaut aussi pour le théâtre provincial – cet autre oublié de l'histoire du théâtre français, qui est en réalité une histoire du théâtre parisien composé par des hommes. Le troisième trait tient justement à une forme de pragmatisme dramaturgique : les autrices que nous avons étudiées semblent particulièrement soucieuses de l'efficacité scénique et comprennent quels sont les recettes, les procédés, les situations dramatiques et les personnages qui sont susceptibles de toucher ou de faire rire les spectateurs (pères déchirés entre le devoir, l'amour et le sang, amoureux extravagants...). C'est la raison pour laquelle elles puisent, à l'occasion, chez leurs prédécesseurs ou leurs contemporains dès lors qu'elles trouvent chez eux de quoi nourrir leurs pièces, exactement comme le font leurs homologues masculins, à Paris et en province.

NOTES

- 1 Nommée ici suivant le référentiel de la BnF. La base de données IdRef préfère la forme Alberte-Barbe de Saint-Baslemont. Il est possible aussi de voir son nom écrit Balmont.
- 2 Alberte-Barbe d'Ernécourt, dame de Saint-Balmon, *Les Jumeaux martyrs*, Paris, Augustin Courbé, 1650 ; Marthe Cosnard, *Les Chastes Martirs*, Paris, Jean et Nicolas de la Coste, 1650 ; Françoise Pascal, *Agathonphile martyr*, Lyon, Clément Petit, 1655 ; ead., *L'Endymion*, Lyon, Clément Petit, 1657 ; ead., *L'Amoureux extravagant* et *L'Amoureuse vaine, & ridicule* dans *Diverses poesies*, Lyon, Simon Matheret, 1657, p. 6-31 et p. 32-55 ; ead., *Sésostris*, Lyon, Antoine Offray, 1661 ; ead., *Le Vieillard amoureux, ou l'heureuse feinte*, Lyon, Antoine Offray, 1664 ; Sœur de La Chapelle, *L'Illustre Philosophe, ou l'histoire de sainte Catherine d'Alexandrie*, Autun, Blaise Simonnot, 1663 ; Marie-Catherine Desjardins (M^{me} de Villedieu), *Manlius*, Paris, Claude Barbin, 1662 ; ead., *Nitetis*, Paris, Gabriel Quinet, 1664 ; ead., *Le Favory*, Paris, Louis Billaine, 1665.
- 3 Ce dernier indique : *Diverses poesies de Mademoiselle Pascal*. Où sont contenus *La Belle Stupide*, *Lysis malheureux dans la solitude*, *Sylvie dans le repentir*, *L'Amoureux extravagant*, *L'Amoureuse ridicule*, *Phylis desolée*, *Plaintes amoureuses*, *Stances sur une belle voix*. Et autres ouvrages, op. cit.

- 4 On peut lire la fin de ce récit (le livre XII) dans Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XVII^e siècle », 2009, p. 690-761.
- 5 Kosta Loukovitch, *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris, Droz, 1933 ; rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 401.
- 6 Chiffres réunis par Hélène Baby dans *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001, n. 1, p. 259.
- 7 François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre* [1657], « De la tragi-comédie », II, 10, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, « Sources classiques », 2001, p. 218-219.
- 8 En l'occurrence, l'histoire de Sésostris et Timarète racontée dans le livre II de la sixième partie, parue à Paris, chez Augustin Courbé, en 1651.
- 9 Ainsi Sésostris et son confident Miris surprennent-ils, « cachés au coin du bocage », Thimarette et sa confidente (II, 2) et les mêmes, cachés « au coin du théâtre » entendent ensuite Amasis, Héracléon et le général Simandius (IV, 5) ; un acte plus loin, c'est Héracléon et son confident qui écoutent l'échange amoureux entre Thimarette et Sésostris (V, 6).
- 10 Sur ce genre, qui mêle personnel de rang élevé et enjeux sérieux sans péril de mort véritable, voir Hélène Baby, « Réflexions sur l'esthétique de la comédie héroïque de Corneille à Molière », *Littératures classiques*, n° 27, 1996, p. 25-34, DOI [10.3406/licla.1996.2444](https://doi.org/10.3406/licla.1996.2444). Il est vrai qu'à cette période, le genre n'a été illustré que par deux pièces, *Don Sanche d'Aragon* (1649) de Corneille et *Dom Garcie de Navarre* (1661) de Molière, les autres comédies héroïques de Corneille (de *Tite et Bérénice* à *Pulchérie*) datant des années 1670 seulement.
- 11 F. Pascal, « À Monsieur, Monsieur Grollier, Écuyer, seigneur du Cazot [...] », dédicace à Monsieur Grollier, en tête du *Vieillard amoureux, ou l'heureuse feinte* en 1664, dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. II : XVII^e siècle, éd. Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XVII^e siècle », 2016, p. 177.
- 12 Dès 1660-1661, ils font paraître les pièces suivantes : Montfleury, *Le Mariage de Rien* (1660) ; Poisson, *Lubin ou le sot vengé* (1661) ; Chevalier, *Le Cartel de Guillot* (1661).
- 13 Paul Scarron, *Le Roman comique*, 2^e partie [1657], éd. Claudine Nédélec, Paris, Classiques Garnier, « Classiques jaunes », 2011, p. 227 et 204 ; passages

cités et commentés par François Rémond dans *Les Héros de la farce : répertoire des comédiens-farceurs des théâtres parisiens (1612-1686)*, Paris, Champion, « Lumière classique », 2023, p. 97.

14 F. Rémond, *ibid.*, p. 81 sq.

15 Ces stances commencent ainsi : « La Nature est digne de blâme, / D'avoir embelli votre corps / De tous ses plus rares trésors / Sans avoir enrichi votre âme. / Cette inégalité nous épouvante tous ; / Cependant vos défauts vous les croyez des charmes, / Mais ils ne font rendre les armes / Qu'à des stupides comme vous. » (*Diverses Poesies de Mademoiselle Pascal...*, op. cit., p. 1). Nous modernisons la graphie.

16 F. Pascal, *L'Amoureuse vaine et ridicule* [1657], sc. 2, v. 15-22 dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. II, éd. cit., p. 62.

17 Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires : comédie* [1637], acte I, sc. 6, v. 217-224, éd. Hugh Gaston Hall, Paris, Société des textes français modernes, « STFM », 1995, p. 24. Par souci d'homogénéité entre ces deux citations, la graphie des *Visionnaires* a été modernisée.

18 F. Pascal, *L'Amoureuse vaine et ridicule*, éd. cit., sc. 9, v. 198-200, p. 73.

19 Il s'agit des pièces de Boissin de Gallardon (1618), Étienne Poytevin (1619), Puget de La Serre (1643), une pièce anonyme de 1649 et l'œuvre de La Chapelle (1663). Voir Paul Scott, « Saint Catherine in seventeenth-century French tragedy », dans Jennifer Britnell et Ann Moss (dir.), *Female saints and sinners : saintes et mondaines (France 1450-1650)*, University of Durham, « Durham modern language series », 2002, p. 39-58.

20 Cet élément donne lieu, chez Puget de La Serre, à des discours galants que le lecteur moderne ne chercherait pas dans une tragédie de dévotion. Ainsi, à l'issue de la première confrontation entre Catherine et l'empereur, ce dernier commence à hésiter en ces termes entre la justice et l'amour : « Cette inhumaine se rit de mes desseins, sachant que le pouvoir de ses charmes s'étend beaucoup plus loin que celui de mon autorité. Cette belle idolâtre me persuade de le devenir. Car à mesure que le feu de la colère embrase mon cœur, je sens que celui de l'amour s'allume dans mon âme. Quel parti dois-je prendre ? Suivrai-je les sentiments de la justice ou ceux de l'amour ? [...] Courons à la vengeance au mépris de l'amour et, s'il faut mourir de la blessure dont je suis atteint, sauvons l'honneur en perdant la vie : ce me sera toujours quelque sorte de consolation. » (J. Puget de La Serre, *Le Martyre de sainte Catherine* [1643], II, 5, dans C. Biet et M.-M. Fragonard (dir.), *Tragédies et récits de martyre*, op. cit., p. 636).

21 C'est l'hypothèse que forme P. Scott dans la notice qu'il consacre à Sœur de La Chapelle : « Le nombre plus restreint de rôles masculins par rapport aux autres tragédies françaises sur le même sujet pourrait laisser penser que la pièce fut destinée à être jouée par les jeunes novices et écolières d'Autun. » (Notice de *L'Illustre Philosophe*, dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. II, éd. cit., p. 220.)

22 Sœur de La Chapelle, *L'Illustre Philosophe*, I, 1, v. 25-34, éd. cit., p. 229-230.

23 Paul Scott, « Cloisters, teaching and tragedy : a rediscovered lost play of 1663 », dans *Les Femmes au Grand Siècle, le baroque, musique et littérature, musique et liturgie*, t. II des actes du 33^e congrès annuel de la NASSCFL, Tempe (Arizona), 2-5 mai 2001, Tübingen, Gunter Narr, « Biblio 17 », n° 144, 2003, p. 155-157.

24 On pourra ainsi comparer la scène 5 de l'acte V de *L'Illustre Philosophe*, où Maximin répond à l'un de ses hommes de confiance, qui lui rapporte les dernières paroles prononcées par l'impératrice : « L'impératrice est morte... Ah, que me dites-vous ? » (v. 1751, p. 305) à la longue séquence de la tragédie de Tristan L'Hermite qui s'ouvre par « Quoi ? Mariane est morte ? ô destins ennemis ! / La Parque l'a ravie et vous l'avez permis ? » (*La Mariane*, V, 3, v. 1681-1682, dans *Tristan L'Hermite, Œuvres complètes*, t. IV : *Les Tragédies*, Roger Guichemerre (dir.), Paris, Champion, « Sources Classiques », 2001, p. 115).

25 Elles comportent cette adresse : « Raison, honneur, amour, estime : / Venez tous consulter en moi... » (II, 6, v. 723-724, Sœur de La Chapelle, *L'Illustre Philosophe*, éd. cit., p. 261).

26 Tite-Live, *Histoire romaine*, livre VIII, chap. 6-7.

27 Alors que Camille l'informe que Manlius a « d'une captive, reçu les fers », Torquatus répond, en *aparte* : « Quoi ? Mon fils, mon rival ? » (I, 2, v. 40-41) (M.-C. Desjardins, *Manlius*, dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, éd. cit., t. II, p. 322).

28 Notamment dans le *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire* (1660), où il affirme : « Il est constant que les circonstances, ou si vous l'aimez mieux, les moyens de parvenir à l'action demeurent en notre pouvoir », ce qui n'est pas le cas de l'action principale, dont la « falsification serait cause qu[e le spectateur] n'ajouterait aucune foi à tout le reste. » (P. Corneille, *Trois discours sur le*

poème dramatique, éd. Marc Escola et Bénédicte Louvat, Paris, Flammarion, « GF », 1999, p. 116).

29 F. H. d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, « Du Sujet », II, 1, éd. cit., p. 113.

30 *Ibid.*, « De l'étendue de l'action théâtrale », II, 7, p. 189-190.

31 M.-C. Desjardins, *Manlius*, V, sc. dernière, v. 1565-1569, éd. cit., p. 381.

ABSTRACTS

Français

Consacrée à l'intégralité des pièces écrites par des femmes publiées au cours des deux décennies 1650-1660, la présente étude s'attache à déterminer de quelle manière ces œuvres s'inscrivent dans le paysage dramatique contemporain et à mesurer leur éventuelle singularité, en termes de choix et de dénominations génériques, ainsi que de sources, de modèles et de ressorts dramatiques. Après une cartographie générale du corpus, le propos prend la forme de trois études de cas (*L'Amoureuse vaine et ridicule* de Françoise Pascal, *L'Illustre Philosophe* de Sœur de La Chapelle et *Manlius* de Marie-Catherine Desjardins).

English

Focusing on all the plays written by women published during the two decades between 1650 and 1660, this study seeks to determine how these works fit into the contemporary dramatic landscape and to measure their possible singularity, in terms of choice and generic names, as well as sources, models and dramatic devices. After a general mapping of the corpus, the presentation takes the form of three case studies (*L'Amoureuse vaine et ridicule* by Françoise Pascal, *L'Illustre Philosophe* by Sœur de La Chapelle and *Manlius* by Marie-Catherine Desjardins).

INDEX

Mots-clés

Catherine d'Alexandrie (sainte), Desjardins (Marie-Catherine, dite aussi Mme de Villedieu), *Manlius*, *L'Amoureuse vaine et ridicule*, *L'Illustre Philosophe*, Pascal (Françoise), Sœur de La Chapelle, tragi-comédie

Keywords

Catherine d'Alexandrie (Saint), Desjardins (Marie-Catherine, also known as Mme de Villedieu), *Manlius*, *L'Amoureuse vaine et ridicule*, *L'Illustre Philosophe*, Pascal (Françoise), Sœur de La Chapelle, tragicomedy

AUTHOR

Bénédicte Louvat

Sorbonne Université – CELLF UMR 8599

IDREF : <https://www.idref.fr/050644289>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000117671597>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13077225>