



HAL
open science

L'idéal de la féminité dans les oeuvres de Hrosvitha von Gandersheim

Nuria Onetti Álvarez García

► **To cite this version:**

Nuria Onetti Álvarez García. L'idéal de la féminité dans les oeuvres de Hrosvitha von Gandersheim. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-04301577

HAL Id: dumas-04301577

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04301577>

Submitted on 23 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Nuria ÁLVAREZ GARCÍA

L'idéal de la féminité dans les œuvres de Hrosvitha von Gandersheim



Mémoire de Master 2 Arts de la scène et du spectacle vivant

Parcours : Théâtre et scène

Faculté : UFR Lettres et Sciences Humaines

sous la direction de Monsieur Thierry GRANDEMANGE

Année universitaire 2019-2021

Reims, le 20 septembre, 2021

L'idéal de la féminité dans les œuvres de Hrosvitha von Gandersheim

INTRODUCTION

Hrosvitha, écrivaine et femme instruite du X^e siècle, présente une vision pionnière de la femme dans ses œuvres, qui peut être comprise de nos jours comme un nouvel idéal de féminité du X^e siècle. À travers une étude de l'époque et de ses pièces, il sera exposé des exemples et des analogies qui nous feront comprendre comment le concept de féminité a été différent au cours des siècles. De nombreuses études ultérieures ont placé la femme du Moyen Âge dans une situation de grand désavantage par rapport à l'homme. Cette hiérarchisation a souvent été opérée par l'intermédiaire de mythes inventés pour la plupart au cours du XIX^e siècle. C'est le cas du *droit de cuissage*¹, qui fut présenté comme une pratique habituelle de l'époque féodale. En vérité, ce droit est plutôt une légende et il n'était pas pratiqué. La dimension fallacieuse de ces inventions est cependant peu à peu révélé, comme le fait par exemple Alain Boureau dans son livre : *Le droit de cuissage*². Dans ces inventions, la propagande négative du Moyen âge promue par la légende noire, et parfois maintenue par l'Église elle-même, joue aussi un rôle. Ce type d'histoires, créées par la suite, génèrent une vision subjective de l'Histoire, ce qui rend plus difficile de comprendre la vision de la féminité dans l'œuvre d'écrivaines comme Hrosvitha. Bien entendu, l'Histoire est par définition une lecture contemporaine d'événements du passé. Il faut donc étudier ces données et dégager une nouvelle compréhension de la femme dans l'œuvre de Hrosvitha.

Le Moyen Âge a été présenté comme une période de transition entre l'époque classique et la Renaissance. En fait on pense que le terme du Moyen Âge est apparu au XV^e siècle à partir d'une lettre de l'évêque Giovanni Andrea dei Bussi écrite en 1469³. Dans cette lettre apparaît l'expression *media tempestas*, qui faisait référence aux temps moyens, et qui est une manière péjorative d'évoquer la période qui allait de la glorieuse Antiquité classique au début de la Renaissance. En outre, cette nouvelle période, la Renaissance, était marquée par une résurgence des principes du Classicisme. De cette façon le concept était lié à l'idée adoptée par les humanistes italiens.

¹ LAMBORELLE, Louis, *Le bon vieux temps : recherches historiques sur la féodalité et l'église*, Bruxelles, C. Vanderauwera, 1878, p. 167-194.

² BOUREAU, Alain, *Le droit de cuissage : la fabrication d'un mythe, XIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions Albin Michel S.A., 1995.

³ BARUQUE VALDEÓN, Julio, *La valoración histórica de la Edad Media : Entre el mito y la realidad*, Nájera, Universidad de Valladolid, 2002, p. 311-329.

C'est le cas de Edward Gibbon, par exemple, qui, étant fasciné par l'époque classique, décida de faire une étude détaillée à partir des sources antiques. Son ouvrage le plus connu sur ce sujet est *Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain*⁴. L'œuvre est, logiquement, dépassée. Gibbon applique pour la première fois l'histoire philosophique à l'histoire de l'Église, c'est-à-dire qu'il écrit ce livre dans une perspective éclairée et critique. Le scandale contribue au succès de son étude. Par contre, sa vision partielle a contribué à ce qu'on appelle aujourd'hui la *légende noire*⁵ étudiée par des historiennes comme Claire Colombi ou l'espagnole María Elvira Roca Barea. Claire Colombi démontre dans ses études qu'il y a en fait une guerre des mots, mais surtout une guerre des principes métaphysiques et des modèles civilisationnels. C'est pourquoi il est important de comprendre le contexte sociologique pour pouvoir réaliser une étude et une critique adaptées à une époque donnée. Edward Gibbon, comme beaucoup d'intellectuels du siècle des Lumières, voyait le Moyen Âge comme une période sombre remplie de superstitions menées par le clergé, et il croyait que c'était avec la raison que l'humanité avait pu retrouver le progrès commencé à l'Antiquité. Il s'agissait clairement d'une vision relevant d'un autre paradigme, ni meilleur ni plus mauvais, mais incompatible avec la compréhension de certaines idées.

La légende noire du Moyen Âge implique aussi une vision de la femme médiévale dans une société extrêmement machiste avec des femmes incapables. Il est peu probable qu'une période si vaste ait été si précaire pour la femme. Il faut attendre jusqu'au XIX^e siècle pour trouver un nouveau point de vue dans les études médiévales, quelquefois plus romantique et idyllique, et qui a renforcé la légende noire basée sur des histoires de chevaliers, de dames vierges, et de l'amour courtois. Même l'humaniste italien Laurent Valla qualifie le X^e siècle comme « siècle des ténèbres, siècle de fer et de plomb⁶. »

⁴ GIBBON, Edward, *Histoire du déclin et de la chute de l'empire Romain - Byzance de 455 à 1500*, Paris, Robert Laffont, 1995.

⁵ ROCA BAREA, María Elvira, *Imperiofobia y leyenda negra*, Madrid, Siruela, 2016.
COLOMBI, Claire, *La légende noire du Moyen Âge*, Saint-Denis, Kontre Kulture, 2017.

⁶ GHELLINCK, Joseph de, *Littérature latine du Moyen Âge*, Bruxelles, Bloud & gay, 1939, p. 5 et 17.

Michel Parisse, dans son livre *Les Religieux et religieuses en Empire du Xe au XIIe siècle*⁷, fait une série de remarques sur les femmes appartenant à l'Église. Cet historien, mort récemment le 5 avril 2020, nous dit d'abord que l'Église était hostile aux femmes car elles étaient vues comme la prolongation d'Ève la coupable, en oubliant l'acte de réparation et de rédemption du péché originel fait par Jésus-Christ pour tous les hommes (y compris les femmes). Elles étaient interdites dans la vie liturgique et la plupart du temps placées dans l'ombre des ordres masculins. Du fait de cette situation prohibitive, les femmes trouvent dans le XIIe siècle leur propre voie, en demeurant laïques et en menant une vie religieuse de leur choix (les Recluses et les Béguines trouvent ici leurs origines). Ainsi, bien que certains de ces points décrits par Michel Parisse soient vrais, il faut tenir compte des nuances et des périodes. Tout au long de cette étude, il sera démontré qu'il existe de nombreux exemples de femmes respectées par l'Église et avec un fort pouvoir politique. Par ailleurs, il cite le XIIIe siècle comme exemple, et il faut garder les différences entre les siècles et surtout entre les ordres monastiques tels que les Clunisiens, les Cisterciens, les Bénédictines, les Franciscains, etc.

On ne peut pas généraliser ce qui se passe à un moment donné pendant dix siècles de période. Par exemple, selon une citation de J.A. García de Cortazar reprise dans le livre *Monastères hispaniques autour des années mille* :

« Le cadre monastique médiéval développa, entre ses fonctions, des stratégies familiales dans trois directions : le monastère comme lieu de réserve de la richesse familiale avec une importance particulière des femmes; deuxièmement, comme lieu de collecte de la mémoire familiale; et enfin comme scène des relations de l'aristocratie propriétaire avec le sacré, avec la divinité⁸. »

Comme nous le voyons, les monastères changent au fil du temps. Il y a une évolution dans leurs règles concernant la famille, la femme et par conséquent s'adaptent à l'époque. On constate, sans doute, une série continue de contradictions au sujet de la femme au Moyen Âge, soit par manque d'information, soit par généralisation.

⁷ PARISSÉ, Michel, *Les religieux et religieuses en Empire du Xe au XIIe siècle*, Paris, Picard, 2011, p. 125-140.

Voir aussi:

GOULLET, Monique, MOULINIER, Laurence et al., *La femme et l'écriture au Moyen Âge*, Auxerre, Musée d'art et d'histoire, Helium, 1998, p. 17.

PARISSÉ, Michel, DALARUN, Jacques, *La tradition du monachisme féminin au haut Moyen Âge*, Turnhout (Belgique), Brepols, 2004, p. 107-120.

⁸ GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel., « Monasterios hispanos en torno al año mil : función social y observancia regular », *Ante el milenario del reinado de Sancho el Mayor : un rey navarro para España y Europa*, XXX semana de Estudios Medievales, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, p. 222.

Il faut aussi ajouter que de nombreuses études ne sont pas compatibles, car de nombreuses situations peuvent se produire en parallèle à différents endroits de l'Histoire. C'est ce que l'on a commencé à apprendre grâce à des historiens comme Julio Valdeón Baruque⁹, Jacques Heers¹⁰ ou Régine Pernoud¹¹, qui ont commencé à étudier cette période d'une nouvelle façon. Jacques Heers met en avant l'idée d'un Moyen Âge inventé, et dont le terme même est une invention (comme on a l'a vu dans la lettre de Giovanni Andrea dei Bussi). Dans son livre *Le Moyen Âge, une imposture* Jacques Heers ajoute :

« Le propos n'est pas d'habiller ce Moyen Âge mythique de parures plus dignes ou plus chatoyantes. Mais délibérément d'en nier l'existence. Non pas démontrer que le Moyen Âge mérite davantage de sympathies ou de louanges mais que le mot ne représente qu'une idée abstraite et une idée très floue [...]. Le Moyen Âge ne peut, en aucun cas se concevoir comme une réalité; puisque les mots employés pour le désigner sont abusifs et chargés d'implicite. »

À propos de l'idée romantique de l'amour courtois dans le Moyen Âge, l'historien Georges Duby arrive à la conclusion que la *fine amour* n'est qu'une création littéraire, un objet culturel qui renvoie à un univers symbolique très complexe¹². En outre, tous ces poèmes ont été composés par des hommes pour des hommes. Dans cette littérature utopique, la femme est piégée dans une suzeraineté illusoire. Il s'agit plutôt d'une idée allégorique de la féminité que d'une réalité de la condition féminine¹³. Dans ce contexte, l'image d'une femme faible, dépendante, exclue de la vie sociale, maltraitée et ignorée, se perpétue. Cette vision est sans doute exagérée car basée sur des légendes. Georges Duby rompt avec cette vision utopique de la femme, observant qu'elle n'appartient qu'à la littérature.

Il faut aussi tenir compte du changement de paradigme. L'étude de n'importe quelle époque est un effort mental pour le lecteur, car elle suppose d'entrer dans le concept de vie pour comprendre certaines situations ou moments historiques.

⁹ BARUQUE VALDEÓN, Julio, *La valoración histórica de la Edad Media: entre el mito y la realidad*, Nájera, Universidad de Valladolid, 2002, p. 311-329.

¹⁰ HEERS, Jacques, *Le Moyen Âge, une imposture*, Paris, Éditions Perrin, 2008, p. 32.

¹¹ PERNOUD, Régine, *La femme au temps des cathédrales*, Paris, Stock, 1980.

¹² DUBY, Georges, PERROT, Michelle, *Histoire des femmes (2. Le Moyen Âge)*, Paris, Librairie académique, Perrin, 2002. p. 278.

¹³ GOULLET, Monique, MOULINIER, Laurence *et al.*, *La femme et l'écriture au Moyen Âge*, Auxerre, Musée d'art et d'histoire, Helium, 1998, p. 15.

C'est pourquoi je parle d'une *mythologie chrétienne* et du pouvoir de l'archétype comme une façon de comparer la symbolique chrétienne avec les symboles d'autres religions étudiées (par exemple les mythes grecs ou la symbolique hindoue). On prend ainsi de la distance avec le sujet d'étude.

À partir des pièces de Hrosvitha von Gandersheim, on étudiera la position de la femme dans le théâtre médiéval. En Allemagne, comme dans le reste de l'Occident, la diffusion de la foi chrétienne a été l'œuvre des femmes. On essaiera de découvrir la valeur de la femme instruite à l'époque et la valeur du théâtre, en connaissant où se déroulaient les pièces et qui pouvait jouer. Le théâtre dit sacré était joué dans des espaces clos mais on trouve des sources en Europe qui nous disent le contraire. Selon Régine Pernoud la plupart des textes étaient joués dans les couvents, mais il y avait des jours spéciaux ouverts au public du village¹⁴. Il est également très courant de trouver des représentations de femmes jouant d'un instrument de musique, donc il semble logique de penser qu'elles joueraient des compositions devant un public comme une forme de représentation.

Le but final de ce travail est d'ouvrir la porte à de possibles adaptations de ses textes dramatiques sur la scène contemporaine avec une compréhension plus précise de la féminité au Moyen Âge. De cette façon, de la même manière que de nos jours textes classiques comme *Œdipe* ou *Antigone* sont encore mis sur scène, les pièces de Hrosvitha peuvent devenir des références sur les grands thèmes de l'humanité. Car au bout du compte, tous les grands textes théâtraux parlent des problèmes universels de l'être humain, sans distinction de culture ou de religion.

Ce mémoire a pour objectif de démontrer que Hrosvitha avait présenté une nouvelle vision de la femme par rapport à l'Antiquité du point de vue chrétien dans ses pièces. Le symbolisme de la Vierge¹⁵ chrétienne à l'époque de Hrosvitha, avait une grande valeur comme force féminine qui pousse à une nouvelle compréhension de la femme en société – symbolique de nos jours incomprise et oubliée. L'apport de Hrotsvita se situe par rapport à l'Antiquité mais aussi à ses jours car elle ose écrire du théâtre quand d'autres femmes de son époque écrivaient un autre type de formats.

Bien sûr on analysera les textes de Hrosvitha avec l'objectif de mieux comprendre le théâtre de cette époque et la vision de la femme chrétienne. Enfin, nous étudierons également la relation entre ces pièces et les œuvres classiques de Térence, et les ressources dramatiques utilisées.

¹⁴ PERNOUD, Régine, *La femme au temps des cathédrales*, Paris, Stock, 1980, p. 17.

¹⁵ ÚZQUIZA RUIZ, Teodoro, « Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado », *Revista Sembrar*, Burgos, 2012, p. 175.

Hrosvitha von Gandersheim, abbesse, écrivaine et femme instruite, a écrit un total de six comédies. Elle prenait comme référence les œuvres classiques comme les comédies de Térence, mais adaptées au monde chrétien. Elle a écrit au total six comédies : *Gallicanus*, *Dulcitus*, *Calimachus*, *Abraham*, *Paphnutius* et *Sapientia*, deux poèmes épiques : *Primordia Coenobii Gandeshemensis*, *Gesta Oddonis* et plusieurs pièces poétiques.

Le choix de cette auteure pour cette recherche est basé sur le fait que Hrosvitha se distingue des autres femmes écrivaines du Moyen Âge parce qu'elle est la première à écrire du théâtre en tant que femme, la première à introduire la nouvelle vision chrétienne dans le théâtre, c'est-à-dire, elle a créé le théâtre médiéval. D'un autre côté, et comme on le verra tout au long de l'étude, elle est l'une des rares femmes dans le milieu séculier qui se laisse emporter par son imagination créatrice. C'est-à-dire qu'elle n'écrit pas par révélation divine, mais en pleine conscience de sa décision.

On peut donc dire que Hrosvitha a été un cas exceptionnel pour les femmes écrivaines de l'époque, puisque elle va prendre les structures classiques pour écrire ses œuvres. Cette abbesse de Gandersheim a été considérée comme l'écrivaine la plus originale d'Allemagne pendant le règne des Ottons.

I - HROSVITHA LA FEMME DE LA VERTU

I.1 - Approche biographique

Hrosvitha fut une chanoinesse et écrivaine allemande du X^e siècle, appartenant à l'Ordre bénédictin, née entre 930 et 935 après J.-C. On ne connaît avec précision ni la date ni le lieu de sa naissance, pas plus que la date exacte de son décès que l'on situe entre 973 et 1002 après J.-C. Elle a vécu à l'abbaye de Gandersheim, monastère bénédictin, situé actuellement en Basse-Saxe, c'est pourquoi on l'appelle *la saxonne*¹⁶. Ses origines familiales sont inconnues, mais on peut imaginer son statut aristocratique car l'établissement de Gandersheim était réservé aux dames nobles. La grande préoccupation de son œuvre a été de faire connaître les vertus chrétiennes chez les femmes, attitude qui apparaît naturellement dans ses textes. Pour ces raisons, Hrosvitha est appelée *l'auteure de la vertu*.

Le nom d'Hrosvitha apparaît écrit de différentes manières selon l'origine du texte ou la région. Le nom latinisé est *Hrosvita*, la forme germanique est *Hrotsvit*. Mais aussi on trouve *Hrotsvita*, *Roswitha*, *Hrowitha* et même *Hroswitha*¹⁷. La forme anglo-saxonne est *Hrosvitha*, mais en français on trouve habituellement la graphie *Hrotsvita*.

D'autre part, une allusion continue est faite dans toutes les sources à la signification du nom. Il existe différentes théories. Dans la préface aux six comédies elle même donne une interprétation : *Ego, Clamor Validus Gandershemensis* (l'étymologie allemande est *hruot* = clamor et *sui(n)d* = validus)¹⁸. Cette expression latine fait également référence aux paroles de saint Jean Baptiste : *ego vox clamantis*. De cette façon, la poétesse revendique sa mission prophétique - didactique et pédagogique. De la sorte, on peut traduire son nom à travers les expressions de « *voix forte* » ou de « *solide renommée* ». Ces étymologies étaient prisées depuis l'Antiquité grecque jusqu'au Moyen Âge.

¹⁶ HROTSVITA [DE GANDERSHEIM], *Théâtre ; Hrotsvita dramata*, éd. Monique Goullet, Paris, Les Belles Lettres, 1999 (Auteurs latins du Moyen Âge, 11), p. 12-13.

¹⁷ *Ibid.* p. 10.

¹⁸ ARREGUI, Manuel Ortuño, « Roswitha von Gandersheim. La escritora de la virtud », *ArtyHum revista de artes y humanidades*, n° 21, Vigo, 2016, p. 52-60. Consultable à l'adresse <https://docplayer.es/95081183-Artyhum-revista-de-artes-y-humanidades-issn-no-21-vigo-2016.html>

On peut dire que c'était une forme de pensée à partir de l'analogie, comme le faisaient les hagiographes à partir du nom des saints. En résumé, le nom de Hrosvitha fait référence à une vocation à la prédication¹⁹.

Elle est célèbre pour son caractère ascétique et pour avoir des intérêts de nature éducative. Elle est entrée à l'abbaye de Gandersheim à l'âge de 23 ans et Rikkardis sera sa première *magistra*, c'est-à-dire sa première maîtresse. La *magistra* d'un monastère pourrait être comparée avec une directrice d'école. Elle était responsable de l'enseignement dispensé car elle enseignait personnellement et suivait de près les progrès des élèves. Par la suite, il est possible qu'elle ait été guidée par Gerberge, Gerberg ou Gerbirg. Également d'origine saxonne, Gerberg était la fille d'Henri I^{er} de Bavière et nièce d'Otton I^{er} le Grand, le fondateur du Saint-Empire romain germanique (912 - 973 après J.-C.). C'était une période très brillante qui a été nommée la Renaissance Ottonienne.



Image n° 1 : Généalogie des Ottoniens ; On trouve ici le portrait de Gerberg de Saxe.

Image n° 2 : Détail du portrait de Gerberg de Saxe.

¹⁹ HROTSVITA [DE GANDERSHEIM], *Théâtre Hrotsvita dramata*, éd. Monique Goullet, Paris, Les Belles Lettres, 1999 (Auteurs latins du Moyen Âge, 11), p. 14.

Gerberg, plus jeune que Hrosvitha, est entrée dans l'abbaye de Gandersheim avec une vaste culture classique, probablement acquise des moines du monastère de Saint-Emeram de Ratisbonne.

Elle va devenir l'abbesse Gerberg II en 954 après J.-C.²⁰. C'est grâce à elle que Hrosvitha va connaître les classiques de Virgile et Térence, ainsi que les écrits patristiques et les histoires de saints.

Apparemment, et selon les chroniques du monastère, Hrosvitha n'a jamais été abbesse, comme le prétendent certains historiens, dont Régine Pernoud²¹, mais chanoinesse de Gandersheim. Le problème est qu'elle est souvent confondue avec une autre Hrosvitha, appelée aussi Rodeswinda – laquelle fut abbesse du même monastère mais vers 900 après J.-C., auteure d'un livre de logique, et mourut avant la naissance de la poétesse Hrosvitha²².

Elle n'était probablement pas une nonne mais une chanoinesse, car au lieu de faire les trois vœux monastiques (chasteté, obéissance, pauvreté) elle n'aurait formalisé que les deux premiers, sans être contrainte à la perpétuité de la clôture. Cet aspect sera un point important pour les possibles influences extérieures dans ses œuvres. Elle pouvait donc voyager et connaître des formes artistiques en dehors de sa région. On comprend alors mieux son statut dans le monastère et pourquoi elle avait des servantes personnelles, un privilège permis aux chanoinesse et aux chanoines en général.

²⁰ REINHARDT, Elizabeth, « Escritoras alemanas en la literatura religiosa medieval », *Anuario Filosófico*, n° 26, Navarra, Universidad de Navarra, 1993, p. 601.

²¹ PERNOUD, Régine, *La femme au temps des cathédrales*, Paris, Stock, 1980.

²² MIGNE, Jacques-Paul, *Hrotsuithae Virginis et Monialis Gandersheimensis in Germania, Ordinis S. Benedicti, Opera omnia*, vol. 137, Patrologiae cursus completus, Petit-Montrouge (Paris), Brepols, 1853. Consultable à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54939630/f495.item.r=sapientia%20hrosvitha>

I.2 - Approche de son œuvre

Hrosvitha a écrit toutes ses pièces en latin et elle est considérée comme la première personne depuis l'Antiquité tardive à composer des pièces de théâtre dans cette langue. L'humaniste Conrad Celtis²³ découvrit en 1493/94 après J.-C. le *Codex Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14485* à l'abbaye de Saint-Emeram à Ratisbonne (Bavière). Le manuscrit a été rédigé par plusieurs personnes à Gandersheim entre la fin du X^e siècle et le début du XI^e siècle et contient toutes les œuvres de Hrosvitha, sauf le poème épique *Primordia*.

En plus de l'édition de Conrad Celtis d'autres publications ont été réalisées du manuscrit comme celle de J.P. Migne²⁴ (qui contient la préface de Celtis) la version de Karl August Barack²⁵, les éditions de Paulus de Winterfeld²⁶, Walter Berschi²⁷, Karl Strecker²⁸ et d'Helene Homeyer²⁹. Enfin, on peut aussi mettre en évidence la traduction en espagnol de Juan Martos et Rosario Moreno Soldevila³⁰, réalisée en 2005. Conrad Celtis était un humaniste de la Renaissance allemande et un poète néo-latin. Cette première édition de 1501 fut publiée sur ordre du Prince électeur de Saxe, Frédéric III et a donné lieu à la célèbre édition illustrée par Albert Dürer, dont voici quelques-unes de ses gravures sur bois. Cette édition est sans doute la plus connue, surtout en raison des illustrations de Dürer. Dans la première gravure de cette édition, on observe à Hrotsvitha de Gandersheim qui présente à l'empereur Otton I^{er} le Grand le livre *Gesta Oddonis*, sous les yeux de l'abbesse et *magistra* Gerberg.

²³ HROTSVITA [DE GANDERSHEIM], *Théâtre Hrotsvitha dramata*, éd. Monique Goulet, Paris, Les Belles Lettres, 1999, p. 39-41.

²⁴ MIGNE, Jacques-Paul, *Hrotsvithae Virginis et Monialis Gandersheimensis in Germania, Ordinis S. Benedicti, Opera omnia*, vol. 137, Patrologiae cursus completus, Petit-Montrouge (Paris), Brepols, 1853. Consultable à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54939630/f495.item.r=sapientia%20hrosvitha>

²⁵ HROTSVITA DE GANDERSHEIM, *Die werke der Hrotsvitha*, éd. Karl August Barack, Nürnberg, Bauer und Raspe (Julius Merz), 1858. Consultable à l'adresse <https://archive.org/details/diewerke00hrotuoft/page/n9/mode/2up>

²⁶ HROTSVITA DE GANDERSHEIM, *Hrotsvithae opera, recensuit et emendavit*, éd. Paulus de Winterfeld, Hannoverae, vol. XXXIV, Bibliopolii Halmiani, Berlin, 1902 (coll. Monumenta germaniae historica).

²⁷ HROTSVITA DE GANDERSHEIM, *Hrosvit : Opera Omnia*, éd. Walter Berschin, München/Leipzig, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 2001.

²⁸ HROTSVITA DE GANDERSHEIM, *Hrotsvithae opera*, éd. Karl Strecker, Leipzig, Teubner, 1930.

²⁹ HROTSVITA DE GANDERSHEIM, *Hrotsvithae opera*, éd. Helene Homeyer, München, F. Schöningh, 1970.

³⁰ MORENO SOLDEVILA, Martos J. (éd.), *Rosvitha de Gandersheim, obras completas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2005.

L'œuvre de Hrosvitha est vaste et se divise en trois types selon le genre littéraire : les compositions poétiques (les légendes et les poèmes hagiographiques), le théâtre ou les comédies et les poèmes épiques. Elle écrit ses poèmes en vers et en latin (la langue cultivée et universelle du moment) en utilisant la métrique classique des *hexamètres dactyliques* (vers latin utilisé au Moyen Âge, dont les syllabes finales correspondent aux dernières de son premier hémistiche)³¹ ou les hexamètres léonins et la formule du *distique élégiaque*³². Dans les textes théâtraux elle va utiliser la *prose rimée* et le latin. Pour faire une brève présentation de ses textes, je vais présenter un résumé de son travail complet.



Image n° 3 : Gravure d'Albert Dürer (autour 1501 après J.-C.), Hrotsvitha de Gandersheim présente au empereur Otton I^{er} le Grand le livre *Gesta Oddonis*, avec l'abbesse et *magistra* Gerberg.

Image n° 4 : Gravure d'Albert Dürer (autour 1501 après J.-C.), représentation d'une scène de la pièce de *Dulcitus*.

³¹ L'*hexamètre* est une ligne métrique d'origine grecque archaïque également utilisée en latin. Le système prosodique distinguait des syllabes courtes et longues. Un hexamètre peut avoir entre 12 et 17 syllabes, composé de 6 pieds. C'est *dactylique* quand chaque pied est une combinaison d'une syllabe longue suivie de deux brèves.

³² Le *distique élégiaque* est une strophe classique de deux vers qui combinent un hexamètre et un pentamètre.

Une étude approfondie du thème qui nous concerne, les comédies théâtrales, sera réalisée par la suite. L'œuvre de Hrosvitha se nourrit de divers auteurs tels que Térence, Virgile, Horace, Ovide, Plaute, et bien-sûr les Pères de l'Église³³.

- **I.2.1 - Les légendes.** Au total Hrosvitha a écrit huit légendes en hexamètres léonins. Elles sont comprises dans le *Liber primus* ou *Carmina liber primus*. Ce sont : *Maria*, *De Ascensi Domini*, *Gongolfus*, *Pelagius*, *Theophilus*, *Basilus*, *Dionysius*, et *Agnes*. *Theophilus* est considéré comme la première rédaction du mythe de Faust³⁴. La première légende, *Marie*, est basée sur l'écrit apocryphe *l'Évangile de Jacques*, écrit au milieu du II^e siècle par un chrétien dont nous ne connaissons pas le nom, né dans un milieu juif, mais qui vivait en dehors de la Palestine, probablement en Égypte ou en Syrie. Dans ce texte, il y a un récit sur la naissance de Jésus. La virginité et la maternité sont présentées avec une éclatante beauté poétique. *Gongolfus*, *Pelagius*, *Dionysius*, *Agnes* sont des histoires de martyrs, et *Basilus* raconte la conversion d'un esclave par l'intervention de saint Basile.
- **I.2.2 - Le théâtre ou les comédies.** Six pièces, également appelées *Dramas*, *Dramata*, *textes dramatiques* ou même comédies, furent écrites sous la forme d'une imitation de Térence, comprises dans le *Liber secundus*. Les pièces racontent des histoires chrétiennes avec une finalité moralisatrice. Ce sont : *Gallicanus*, *Dulcitus*, *Callimachus*, *Abraham*, *Paphnutius* et *Sapientia*. La première idée de Hrosvitha était de récrire les six œuvres de Térence mais avec un contenu moral afin de remplacer la lecture de l'auteur latin au couvent.
- **I.2.3 - Les poèmes épiques.** Ils sont contenus dans le *Liber Tertius*. Le premier poème intitulé *Panegyris sive historia Oddonum* fut commandé par Otton II (968 après J.-C.). Ce livre traite de l'arbre généalogique d'Otton I. Hrosvitha s'est probablement basée sur des nouvelles confidentielles qui lui parviendraient de Gerberg, qui était de la famille d'Otton. Le poème est une mémoire familiale exagérée, caractéristique du genre épique. Elle souligne les prouesses, les batailles et les soucis politiques. Le deuxième poème épique est une œuvre inachevée intitulée *Carmen de constructione coenobii Gandershemensis*, et

³³ ARREGUI, Manuel Ortuño, « Roswitha von Gandersheim. La escritora de la virtud », *ArtyHum Revista de Artes y Humanidades*, Revista digital de artes y humanidades, n° 21, Vigo, 2016, p. 52-60. Consultable à l'adresse <https://docplayer.es/95081183-Artyhum-revista-de-artes-y-humanidades-issn-no-21-vigo-2016.html>

³⁴ SIGUAN BOEHMER, Marisa et JANÉ, Jordi (éd.), *Ihr mögt mich benutzen. Goethe : usos y abusos*, Tarragona, Forum, 2003. p. 355-366.

sauvée de l'oubli par le clerc J. G. Leuckfeld (1707). Ce poème parle des arrières-grands-parents d'Otton I, Liudolfo et Oda. Dans l'œuvre apparaissent les valeurs du mariage et de l'union en couple. Elle nous raconte également la construction du monastère de Gandersheim, les fondatrices et la supériorité morale des femmes³⁵.

Hrosvitha participe du destin de tous les poètes de l'époque antique. Toutes ces œuvres soulignent les vertus chrétiennes, en particulier la foi, la fidélité, la force et la chasteté. Les valeurs nouvelles sont les idéaux de la vie chrétienne qu'elle veut communiquer, lesquelles impliquent en outre une vision nouvelle de la femme. Comme le souligne Elizabeth Reinhardt : « Il serait intéressant d'étudier en détail l'idéal féminin qui se laisse entrevoir dans ses œuvres³⁶. »

³⁵ REINHARDT, Elizabeth, « Escritoras alemanas en la literatura religiosa medieval », *Anuario Filosófico*, n° 26, Navarra, Universidad de Navarra, 1993, p. 604.

³⁶ REINHARDT, Elizabeth, « Escritoras alemanas en la literatura religiosa medieval », *Anuario Filosófico*, n° 26, Navarra, Universidad de Navarra, 1993, p. 618.

II- L'ENVIRONNEMENT CULTUREL DE HROSVITHA

Les œuvres de Hrosvitha font partie de la période culturelle connue sous le nom de Renaissance ottonienne. Il s'agit d'une période médiévale de renouveau culturel de l'Occident chrétien qui s'étend du début du X^e siècle jusqu'aux environs de 1030 après J.- C. Au cours de cette période, nous avons trouvé plusieurs témoignages sur la situation culturelle de la femme et son importance dans l'écriture.

Cependant, nous ne trouvons pas autant de données sur les représentations théâtrales et le rôle des femmes dans ce domaine. Il semble donc approprié d'aborder une brève étude de la place de la femme dans la littérature et de ce que l'on appelait théâtre à l'époque du X^e siècle.

II.1 - L'ÉDUCATION DE HROSVITHA ET LA FEMME INSTRUITE

Pour comprendre le travail littéraire de Hrosvitha, nous devons nous rapprocher de l'environnement des monastères et des couvents, car ce sont les principaux lieux d'éducation de la femme, mais pas uniquement. Dans le livre *La femme au temps des cathédrales* de Régine Pernoud³⁷ on trouve des indices sur une femme du IX^e siècle, Dhuoda (800-843 après J.- C.). Elle est considérée comme la première femme qui écrivit un traité sur l'éducation le *Manuel pour mon fils*³⁸. C'est le traité d'éducation le plus ancien, et en fait ce n'est pas étonnant qu'il ait été écrit par une femme car les problèmes d'éducation relevaient en grande partie de la compétence de la mère au sein de la famille.

Les abbesses ne sont pas seulement éducatrices et protectrices des lettres, elles sont aussi créatrices. Selon l'historien de la littérature allemande E. Tonnelat³⁹ le premier grand nom de la littérature allemande au X^e siècle est celui de l'abbesse de Gandersheim, Hrotswitha, « peut-être l'écrivain le plus original d'Allemagne à l'époque des Otton ».

Dans l'environnement des monastères, pendant le siècle de Hrosvitha, il faudrait parler d'Ende au nord du Espagne, Diemode et Hitda en Allemagne.

³⁷ PERNOUD, Régine, *La femme au temps des cathédrales*, Paris, Stock, 1980, p. 19.

³⁸ DHUODA, *Manuel pour mon fils*, éd. Edouard Bondurand, Paris, Picard, 1887. Consultable à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7090w>

³⁹ TONNELAT, Ernst, *Histoire de la littérature allemande des origines au XVII^e siècle*, Paris, Payot, 1923, p.22.

Ces trois femmes contemporaines de Hrosvitha sont surtout connues pour leur travail artistique comme illustratrices, en plus de laisser leur nom écrit pour la postérité. Ende illustra en 950 le célèbre *Beatus de Liébana* (Zamora) à partir des textes sur l'Apocalypse du moine Beatus Liébana. Elle signa son travail comme *Ende pintrix el Dei a dintrix* (Ende est le peintre de Dieu), et est considérée comme la première femme à signer son œuvre. Diemoth ou Diemode⁴⁰, née en 1060 après J.-C., fut scribe et peintre allemande de livres enluminés. Elle rédigea quarante-cinq manuscrits illustrés. L'abbesse Hitda (978-1042) connue comme enlumineuse, illustra un évangile connu sous le nom *Codex Hitda de Meschede* (Cologne). Hitda est représentée dans la dédicace miniature du livre qui présente le codex au patron du couvent, Sainte Walburga⁴¹.

Pour continuer avec l'idée de la femme instruite pendant le Moyen Âge, on peut souligner la source écrite d'Eginhard. Homme politique et intellectuel de l'époque carolingienne (né vers 770 après J.-C.), il fera partie avec son aîné Alcuin du cercle d'érudits qui entoure Charlemagne. Il écrivit la première biographie de Charlemagne. Une œuvre inscrite dans la Renaissance intellectuelle du IX^e siècle et avec un objectif éducatif.

Le chroniqueur Eginhard en parlant de Charlemagne dans cette biographie nous dit :

«(Charlemagne) voulut que ses enfants, les garçons comme les filles, fussent d'abord initiés aux arts libéraux [...]»⁴².

Cet extrait nous informe que l'éducation était destinée aussi bien aux garçons qu'aux filles, au moins dans la noblesse à partir de Charlemagne. Donc, les monastères de la période carolingienne acceptaient les filles et les garçons comme élèves à un âge précoce. Par la suite, sous le règne d'Otton I, il y aura une renaissance culturelle et un grand nombre de monastères majoritairement féminins seront créés en Allemagne, comme à Essen, Genrode ou même à Gandersheim⁴³.

⁴⁰ Consultable à l'adresse <https://fr.wikipedia.org/wiki/Diemode>

⁴¹ Consultable à l'adresse https://www.leverdusoleil.es/mujeres_artistas/arte-edad-media-hitda/

⁴² GOULLET, Monique, MOULINIER, Laurence et al., *La femme et l'écriture au Moyen Âge*, Auxerre, Musée d'art et d'histoire, Helium, 1998, p. 7.

⁴³ ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, *mujeres, espacio y poder*, Sevilla, ArCiBel Editores, 2006, p. 595.

Par conséquent, les cas de ces femmes n'étaient peut-être pas aussi exceptionnel qu'il nous semble aujourd'hui. En outre, de nombreux livres n'étaient pas signés ou ont été perdus. La plupart des œuvres artistiques (manuscrits, architectures, églises, peintures murales) étaient réalisées par plusieurs personnes d'une même congrégation, et avec un objectif plus universel : celui de servir la communauté et Dieu. Le concept d'artiste en tant qu'individu unique est une construction qui naît plus tard à la Renaissance⁴⁴. Pour cette raison, une grande partie des œuvres du haut Moyen Âge sont anonymes. Trouver des œuvres artistiques signées par des femmes au X^e siècle correspond donc à une grande découverte et à une importante contribution à l'histoire.

Les écrits des femmes sont plutôt trouvés et conservés dans les monastères : un milieu protégé où les petites filles de la noblesse du haut Moyen Âge vont recevoir leur éducation. Les élèves les plus douées, une fois leurs études terminées, étaient nommées *magistrae* ou *magistra*, une sorte de directrice d'école. Dès lors, elles se chargeaient de l'enseignement dispensé, enseignaient personnellement et suivaient de près les progrès des élèves.

Dès l'âge de sept ou huit ans, elles recevaient une instruction à l'égal de leurs frères, comme en témoigne la règle de Waldebert de Luxeuil au VII^e siècle : « une éducation stricte où interviennent une discipline souvent rigoureuse, une surveillance étroite et la crainte de Dieu⁴⁵ [...] ». C'est le cas de Gandersheim, l'abbaye où Hrosvitha entrera à l'âge de vingt-trois ans et y restera jusqu'à son décès. Il y avait une communauté formée de veuves, de jeunes filles et d'élèves. Le monachisme féminin devint une forme de retraite pour les filles de la noblesse qui ne voulaient pas se marier.

Aussi ces établissements étaient un endroit très sûr pour garder les richesses familiales. L'abbaye, fondée au IX^e siècle, deviendra le centre pour les femmes de la noblesse saxonne. Elle doit son nom à la rivière Gande. Le site était situé dans une zone de repos entre deux routes commerciales (de Francfort à Hildesheim et de Cologne à Harz). La plupart des donations pour sa construction ont été faites par l'évêque Altfrid d'Hildesheim. Le premier don fut les terres de la famille du fondateur Liudolf. Toutes les abbesses ont été d'origine noble et furent les quatre premières parentes directes du comte Liudolf. À l'image de tous les établissements féminins de l'époque fondés par la noblesse germanique, l'abbaye était un important foyer de vie intellectuelle.

⁴⁴ VELASCO BARBIERI, Patricia, *Psicología y creatividad : una revisión histórica (desde los autorretratos de los genios del siglo XIX hasta las teorías implícitas del siglo XX)*, Caracas, Fondo Editorial Humanidades, 2007, p. 29-30.

⁴⁵ GOULLET, Monique, MOULINIER, Laurence *et al.*, *La femme et l'écriture au Moyen Âge*, Auxerre, Musée d'art et d'histoire, Helium, 1998, p. 5.

On y trouve ainsi Sophie, la fille d'Otton II, qui y est entrée à l'âge de quatre ans (979 après J.-C.) pour y recevoir une bonne éducation. Après la mort de sa mère Théophane, elle quitta l'abbaye pour devenir la première dame de l'Empire.

Bien sûr, le livre de lecture des petites filles était essentiellement le Psautier. En fait *Psalterus* signifie *savoir lire*. Normalement, les textes des psaumes sont lus pendant les classes. Ils sont écoutés et appris par cœur par les étudiantes⁴⁶. Par conséquent, tous les enfants apprenaient à lire, mais pas forcément à écrire. Seules les filles de la noblesse avaient ce privilège. En tout cas, la méthode d'éducation de l'époque était influencée par le passé latin. On arrive au chef-d'œuvre encyclopédique d'Isidore de Séville (560-636 après J.-C.). Son livre *Étymologies* continue le projet de saint Augustin (354-430 après J.-C.). Isidore de Séville consacra la division de l'enseignement secondaire en sept matières fondamentales à partir des *arts libéraux* de l'Antiquité. C'est Boèce qui définit pour la première fois les concepts de *trivium* et de *quadrivium* pour trier les sept matières dans son livre *L'institution arithmétique* (vers 505-507 après J.-C.). Isidore de Séville reprend cette classification pour inclure la musique dans le *quadrivium* (*Étymologies* : livre III⁴⁷). Donc l'enseignement caractéristique pendant le Moyen Âge était divisé en deux parties : *trivium* (grammaire, rhétorique, dialectique) et *quadrivium* (arithmétique, géométrie, astronomie, musique).

Les femmes étaient formées au moins dans l'art de la musique (comme forme intellectuelle et/ou comme art libéral). En fait, Hrosvitha ajouta même une explication de l'harmonie musicale dans sa pièce *Paphnutius*⁴⁸. Les représentations avec des femmes jouant un instrument sont très courantes et ceci est très proche de la performance théâtrale, surtout si on pense aux jongleurs.

La représentation de ces études apparaît habituellement sur les portails des cathédrales, et presque toujours avec de jeunes femmes. On peut souligner la miniature du manuscrit de Bamberg du Xe siècle qui montre le *quadrivium* – une représentation qui pourrait être allégorique bien qu'on en puisse pas le dire avec exactitude. Les quatre femmes sont identifiées par des inscriptions au-dessus de leur tête et par les attributs qu'elles portent.

⁴⁶ GOULLET, Monique, MOULINIER, Laurence *et al.*, *La femme et l'écriture au Moyen Âge*, Auxerre, Musée d'art et d'histoire, Helium, 1998, p. 5-10.

⁴⁷ GASPAROTTO, Giovanni, « Isidore de Séville. Étymologies. Livre III. De mathematica », *L'antiquité classique*, éd. Michel Federspiel, Tome 79, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 471-472.

⁴⁸ HROTSVITHA (ROSWITHA) DE GANDESHEIM, *Comédies. Théâtre de Hrosvitha, religieuse allemande*, éd. Magnin Charles, Paris, Benjamin Duprat, 1845.

C'est le cas de la musique, une jeune femme située à gauche du dessin portant ce qui ressemble à une guitare latine ou *guiterna*⁴⁹, qui est un type de *cordophone pointillé* de la famille des luths à manche court, très représenté au Moyen Âge tant dans les sculptures de pierre que dans les peintures. L'importance de ce type de représentations réside dans la vision qui est donnée de la femme dans les arts libéraux (musique). Il faudrait tenir compte de deux facteurs : la valeur archétypale de l'image au Moyen Âge qui servait à recréer la réalité à partir du symbole ou mythe, et la facilité pour représenter des concepts féminins dans des scènes quotidiennes avec des femmes réelles. Dans ce cas particulier, les matières sont représentées par des femmes dans un palais, chacune avec un élément distinctif. La musique est représentée comme une femme parce qu'il s'agit d'un mot féminin, mais aussi on trouve également d'autres représentations dans lesquelles les femmes ne sont pas seulement des archétypes.



Image n° 5 :

Quadrivium miniature, Manuscrit de Bamberg, Boethius, *De institutione arithmetica*, c. 845.
Bibliothèque de Bamberg Staatsbibliothek, Bamberg Allemagne, Msc. Class. 5, fol. 9v.⁵⁰

⁴⁹ PEDRELL, Felipe, « Diccionario técnico de la música », Valladolid, MAXTOR, 2009, p. 215.

⁵⁰ De gauche à droite : Musique tenant un instrument à cordes, Arithmétique tenant des perles et comptant avec les doigts de sa main gauche, Géométrie utilisant une tige de mesure pour dessiner des figures géométriques, Astronomie tenant deux torches et surmonté par le soleil, la lune et les étoiles.

Georges Duby dans son livre *Histoire des femmes* nous parle exactement de cette représentation en disant qu'en effet, ces femmes n'apparaissent pas comme des allégories des arts libéraux mais comme des femmes réelles du X^e siècle⁵¹. D'ailleurs, Laura E. Cochrane nous parle d'une autre théorie très intéressante dans son étude *Secular learning and sacred purpose in a carolingian copy of Boethius's de institutione arithmetica*. Selon elle, il est possible que l'idée à l'origine de ces représentations ait été le passage du traité de Boèce où ce dernier parle du *quadrivium*. En revanche, Boèce n'a pas décrit les arts comme des personnifications. Par conséquent, l'image ne serait pas obligatoirement une allégorie⁵².

Un autre exemple similaire est donné par une miniature du X^e siècle qui montre une représentation de la Grammaire⁵³ comme une femme quotidienne sans voile dans un amphithéâtre d'élèves. À nouveau, il est possible que la femme soit une représentation allégorique, mais le doute semble raisonnable. Dans les deux exemples graphiques les femmes ne semblent pas appartenir à un ordre religieux. Ce point est intéressant dans le cas de Hrosvitha car elle entre dans le monastère à l'âge de 23 ans en ayant un contact direct avec la noblesse et étant elle-même chanoinesse. En conclusion, elle avait déjà une expérience de la vie, et sa position dans le monastère lui permettait de sortir.

En tout cas les femmes qui pratiquaient le célibat étaient mieux placées pour accéder à l'éducation, à l'administration et à la littérature. Comme on l'a déjà dit, les centres de connaissance et les bibliothèques ont toujours été dans les monastères et les couvents.

⁵¹ DUBY, Georges et PERROT, Michelle, *Histoire des femmes* (2. Le Moyen Âge), Paris, Librairie académique Perrin, 2002, p. 223.

⁵² COCHRANE, Laura E., « Secular learning and sacred purpose in a carolingian copy of Boethius's de Institutione arithmetica », *Journal of Peregrinations : Journal of medieval art and architecture medieval art*, vol. 5, 2005, p. 25. <https://digital.kenyon.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1069&context=perejournal>

⁵³ La Grammaire et son amphithéâtre d'élèves: CAPELLA, Martianus, *Noces de Philologie et de Mercure*, X^e siècle, Paris, BnF, département des Manuscrits, fol. 127. (Dans la salle de classe, proche de l'église, les enfants sont sagement assis, une tablette entre les mains. Ils écoutent une jeune femme avenante, la Grammaire, leur expliquer les règles du latin). <http://classes.bnf.fr/ema/grands/346.htm>

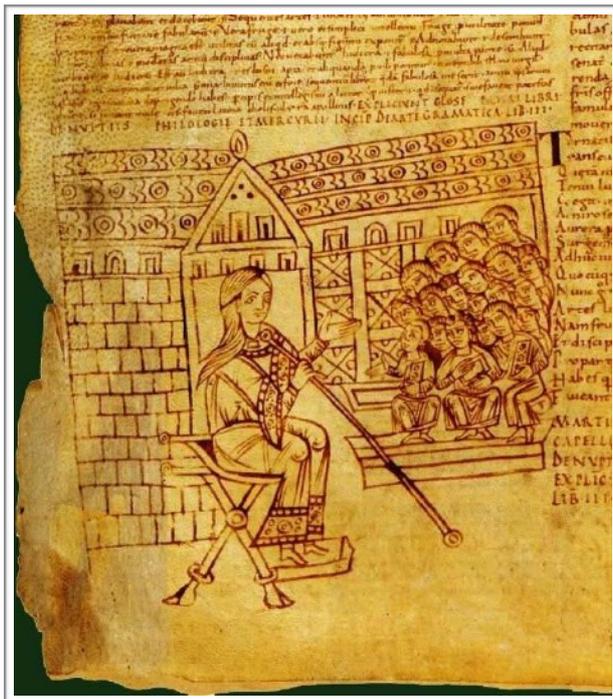


Image n° 6 : *La Grammaire*⁵⁴ et son amphithéâtre d'élèves, Martianus Capella, *Noces de Philologie et de Mercure*, X^e siècle, fol. 127.

Dans une même ville, il pouvait y avoir plusieurs monastères pour hommes et femmes. Ces communautés soutenaient une atmosphère de paix où les femmes pouvaient développer leurs vertus, leurs tâches administratives et intellectuelles. Chacune accomplissait un travail différent tels que directrice du monastère, portière ou responsable de la cave. Jusqu'au XII^e siècles les monastères féminins accueilleraient plutôt des jeunes filles à instruire, des veuves à protéger ou des femmes du groupe aristocratique, comme dans le cas de Hrosvitha. Aussi il y avait des *monastères doubles*⁵⁵, c'est-à-dire pour femmes et hommes (réforme grégorienne entre le XI^e et le XII^e). Le monastère abritait, dans le même bâtiment mais en deux enclos séparés, des moines et des moniales toujours sous l'autorité de l'abbé ou de l'abbesse. Par exemple le monastère de Heidenheim-am-Hahnenkamm lequel deviendra double sous le mandat de l'abbesse Walburge (environ 761 après J.-C.).

⁵⁴ *La Grammaire et son amphithéâtre d'élèves* : CAPELLA, Martianus, *Noces de Philologie et de Mercure*, X^e siècle, Paris, BnF, département des Manuscrits, fol. 127. (Dans la salle de classe, proche de l'église, les enfants sont sagement assis, une tablette entre les mains. Ils écoutent une jeune femme avenante, la Grammaire, leur expliquer les règles du latin). Consultable à <http://classes.bnf.fr/ema/grands/346.htm>

⁵⁵ DUBY, Georges et PERROT, Michelle, *Histoire des femmes* (2. Le Moyen Âge), Paris, Librairie académique Perrin, 2002, p. 212.

Césaire d'Arles, évêque d'Arles dans le VI^e siècle nous parle des obligations des sœurs dans la *Regula Sanctarum Virginum*⁵⁶. Une clause de cette règle exige que les sœurs sachent lire et écrire à partir d'un certain âge⁵⁷. Les monastères semblaient aussi s'occuper de la santé des femmes à l'intérieur et à l'extérieur de leurs murs. Ainsi témoigne un livre du comte Eckhard sur gynécologie laissé à sa belle-soeur Tetrada. Ces grandes maisons religieuses servaient donc la population. Comme on voit, ces édifices n'étaient pas seulement des sites religieux, ils remplissaient beaucoup d'autres fonctions au sein de la ville⁵⁸.

On connaît de plus en plus de femmes qui œuvraient dans les *scriptoria* religieux ou laïcs et recopiaient les manuscrits. Un travail délicat et nécessaire pour les écoles, les bibliothèques, l'église et l'usage privé. La question la plus délicate à régler était celle de la présence d'une assistance masculine au service des communautés féminines, juste pour vérifier que les normes monastiques étaient respectées. Ces règles élémentaires étaient : la chasteté, des vêtements sombres et larges pour pas montrer le corps, la hiérarchie dedans l'ordre, obéissance à une religieuse plus âgée, et finalement la pauvreté était aussi recommandée. Bien sûr, chaque ordre avait sa propre règle. La femme médiévale est encore nouée aux seconds rôles, bien que sa situation s'améliore considérablement par rapport au statut qu'elle avait dans l'Antiquité classique.

⁵⁶ MUNIER, Charles, « Césaire d'Arles oeuvres monastiques I : oeuvres pour les moniales introduction, texte critique, traduction et notes par Adalbert de Vogué et Joël Courreau, Paris, Collection Sources Chrétiennes n° 345, 1988 », [compte rendu], *Revue des Sciences Religieuses*, tome 63, fascicule 3-4, 1989, p. 285-286.

⁵⁷ DUBY, Georges et PERROT, Michelle, *Histoire des femmes* (2. Le Moyen Âge), Paris, Librairie académique Perrin, 2002, p. 10-120.

⁵⁸ DUBY, Georges et PERROT, Michelle, *Histoire des femmes* (2. Le Moyen Âge), Paris, Librairie académique Perrin, 2002, p. 222.

II.2 - LA FEMME DANS LE THÉÂTRE ET SON INFLUENCE SUR HROSVITHA

Le théâtre pendant le Haut Moyen Âge, comme dans la culture grecque-romaine, était au service de la religion, de l'âme et du pouvoir. Il faut changer notre pensée moderne pour comprendre que pendant le Moyen Âge le théâtre était inscrit dans la religion chrétienne. Saint Cyprien et Saint Clément condamnèrent les tragédies et les comédies. Ils affirmaient que le théâtre était un lieu de pestilence. Le concile d'Elvira en 305 interdisait aux femmes d'épouser des acteurs et en 451 le concile d'Arles excommunia les acteurs⁵⁹. De la chute de l'Empire romain jusqu'au Xe siècle on dit souvent que le théâtre a été interdit. Sûrement parce que le théâtre dans l'Empire romain était compris comme une fête pleine d'excès et de valeurs contraires au nouveau Christianisme.

De mon point de vue, dans l'Histoire on peut trouver de brèves périodes où la femme, en tant qu'artiste, et le théâtre ont été censurés. Il est intéressant de noter dans les exemples donnés, que cette interdiction se produit dans les changements de paradigme, ou de valeurs sociales. Et cela est logique si on considère le théâtre comme une exposition de la société de son temps. Il faut alors prendre en compte le moment historique comme nous dit César Oliva dans introduction au théâtre du Moyen Âge :

« En réalité, une nouvelle société est en train de se forger, un nouveau concept de l'existence qui exige un changement radical des croyances et un bouleversement du système des valeurs : la société chrétienne.⁶⁰ [...] »

L'idéal chrétien triomphe, lequel doit nécessairement imprégner ces siècles médiévaux d'un sens nouveau de la vie, d'un nouveau symbolisme. Au Moyen Âge, tout aura un sens transcendant, de type théologique, en commençant par la vie même de l'homme, qui sera conçue comme un lieu de bannissement et de lutte au terme duquel la Mort nous consolera et nous fera parvenir au sein de Dieu. Le monde est, pour la tradition platonicienne-augustinienne régnante, un lieu de *représentation*.

⁵⁹ MAIRE BOBES, Jesús, *Teatro breve de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. AKAL, 2003, p. 40-42.

⁶⁰ OLIVA, César et TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 77.

Le théâtre qui commence à se forger sera totalement nouveau. Il faudra du temps pour que ce nouveau théâtre soit validé et considéré dans l'histoire. Mais les formes scéniques continuent sans doute à chercher leur chemin.

II.2.1 - Théâtre profane

De nouveau le X^e siècle on trouve la figure des femmes *jongleuses* qui deviendront les *trobairitz* du XII^e siècle. En fait les sources ne sont pas claires à propos des siècles. Les premiers *jongleurs* apparurent autour du VII^e siècle. Le mot « jongleur » englobe, pendant une grande partie du Moyen Âge, tous les professionnels des arts de la scène, indépendamment de leur qualité artistique, de leur rémunération et du public qu'ils divertissaient. José Manuel Herrero Massari nous informe ainsi :

« Con la voz latina *jocularis* o *joculator* (derivado de juego : *jocus*) se denomina desde el siglo VII a la persona que divertía al rey, a la nobleza o al pueblo en general. Herederos posiblemente de las artes declamatorias y mímicas del teatro romano [...] Eran juglares todos los que se ganaban la vida actuando ante un público para su diversión, ya fuera con música, literatura acrobacias, mimo, charlatanería o juegos de manos.

[...] y ni siquiera el género femenino se mantenía al margen del oficio, pues también había *juglaresas* y *soldaderas*, mujeres de vida errante que se ganaban la vida con el canto y el baile⁶¹. »

(Avec le mot latin *jocularis* ou *joculator* (dérivé du mot jeu : *jocus*), on désigne depuis le VII^e siècle la personne qui amusait le roi, la noblesse ou le peuple en général. Héritiers possibles des arts déclamatoires et mimiques du théâtre romain [...]. Tous ceux qui gagnaient leur vie en jouant devant un public pour leur plaisir, qu'il s'agisse de musique, de littérature acrobatique, de mime, de bavardage ou de jeux de mains, étaient des jongleurs.

[...] et même le genre féminin ne restait pas à l'écart du métier, car il y avait aussi des joueuses et des soudeuses, des femmes errantes qui gagnaient leur vie en chantant et en dansant).

⁶¹ HERRERO MASSARI, José Manuel, *Juglares y trovadores*, Madrid, Akal, 1999, p. 6-7. Consultable à l'adresse <https://books.google.es/books?id=U9hvn8GycilC&lpg=PP1&dq=juglares%20y%20trovadores%20jos%C3%A9%20manuel%20herrero%20massari%20akal&hl=es&pg=PA7#v=onepage&q&f=false>

Apparemment le terme *trobairitz*, traduit en anglais comme « *composer* », apparaît écrit pour la première fois au XIII^e siècle⁶². Jusqu'alors, les femmes compositrices écrivaient seulement de la musique sacrée, les *trobairitz* étant les premières compositrices de musique laïque occidentale. Les plus intéressantes nouvelles études sont abordées du point de vue de la sociologie et de la civilisation médiévale occitane, comme dans le cas de Meg Bogin dans son ouvrage *Les femmes troubadours*⁶³. Mais il semble naïf de supposer qu'il n'y avait aucune femme auparavant comme troubadour, même s'il n'y avait pas de mot pour les nommer. Et nous trouvons en effet quelques exemples avant les *trobairitz*. Par exemple le cas de la princesse Wallada qui avait vécu au X^e siècle. Fille de l'un des derniers califes en Al-Andalus, elle chantait sa passion sous forme de vers. Elle écrivait sa liaison avec le poète Ibn Zaydun⁶⁴. Wallada est un exemple d'ancêtre des *trobairitz*. Le terme des *trobairitz* renaîtra avec force en 1930 grâce au mouvement féministe américain qui rouvra ce champ de recherche.

D'ailleurs la figure des *jongleuses* semble être plus précoce. Elles écrivaient des poèmes destinés à être chantés et accompagnés de musiques instrumentales, mais aussi des textes à titre de narration, sans musique. Ces femmes dansaient, chantaient et accompagnaient de petites représentations avec des contorsions. Elles ont écrit des poésies dans lesquelles elles laissent entrevoir une personnalité littéraire marquée et différenciée de celle des poètes hommes. Leurs œuvres ont été oubliées jusqu'à encore récemment découvertes par les historiens et les érudits, qui les ont considérées comme des poètes mineurs, des courtisanes ou des prostituées. On trouve quelques représentations de ces femmes par exemple dans la *première Bible de León en Espagne* ou *Codex Biblicus Legionensis* datée de 960 après J.-C.

La miniature montre Miriam et les femmes israélites jouant des tambours ronds, chacun décoré avec des points brun foncé et un grand cercle. Cette miniature a été considérée comme une représentation de la vie quotidienne au X^e siècle, riche en couleurs et en expressivité.

⁶² Consultable à : Les trobairitz, Troubadours and European identity, <http://www.trob-eu.net/ca/les-trobairitz.html> ; Consultable à : Las Trobairitz : talentosas mujeres trovadoras silenciadas por la historia, Maribel Bofill, <http://www.musicaantigua.com/las-trobairitz-talentosas-mujeres-trovadoras-silenciadas-por-la-historia/> et [musicaantigua.com](http://www.musicaantigua.com)

⁶³ BOGIN, Meg, *Les Femmes troubadours*, Paris, Denoel/Gonthier, 1978.

⁶⁴ Consultable à : GARULO, Teresa, *Wallāda bint al-Mustakfī*, Real academia de historia. <http://dbe.rah.es/biografias/4838/wallada-bint-al-mustakfi>

Plus tard, en 1162 après J.-C., une copie de cette Bible a été faite. Cette version appelée comme la *deuxième Bible de León* ou *Bible romane de León*, montre aussi une image très similaire. Cette fois sans la représentation de Miriam car toutes les femmes ont la même taille, en respectant la règle de la perspective hiérarchique (ressource picturale habituelle au Moyen Âge et civilisations anciennes comme la Mésopotamie). Cette image montre une décoration différente avec un X à l'intérieur des tambours et une étoile sur le tambour central. Il semble aussi plus évident que les femmes dansent en même temps qu'elles jouent, en observant leurs pieds et les plis de leurs jupes.



Image n° 7 : *Première Bible de León*⁶⁵, Codex Biblicus Legionensis, 960 après J.-C., folio 40v.

Dans les classes inférieures, il y avait aussi des poétesses. La mission de ces *joblaresses*, aussi appelées jongleuses ou conteuses, était d'amuser dans des spectacles avec la musique et le chant, souvent avec leurs maris. Le public, en plus d'écouter le chant de ces dames, s'intéressait avant tout à la performance⁶⁶. Ces compositions nous rappellent les formes scéniques de l'époque, la position de la femme dans le théâtre et les possibles influences sur Hrosvitha. Il faut comprendre que Hrosvitha comme chanoinesse pouvait sortir de l'abbaye et de cette façon apprendre d'autres sources.

⁶⁵ Consultable à :

March to your own drummer. The history of hennaed drums, <https://fagottobooks.gr/blog/history-of-hennaed-drums/>
Arte de la Hispania visigoda, <https://www.evangelizarconelarte.com/el-arte-que-nos-lleva-a-dios/arte-tardoantiguo-y-altomedieval/>

⁶⁶ AGUILERA, Delphine, *Femmes poètes du Moyen-Âge : les trobairitz*, Editions L'Harmattan, Paris, 2012, p. 10.

L'illustration appelée les *danseuses israéliennes*, est encore plus proche des représentations quotidiennes de l'époque.



Image n° 8 : *Deuxième Bible de Léon*, Musée Colegiata de San Isidoro, León, 1162, folio 38v.

On trouve aussi des représentations de femmes danseuses et contorsionnistes, plus proches des spectacles de cirque. Nous retrouvons à nouveau le mélange entre réalité, vie quotidienne et archétype. *Salomé* est parfois recréée comme figure qui représente la sensualité, ou même le *Roi David* avec ses danseuses, mais parfois on voit simplement des scènes de théâtre populaire.

Par exemple la colonne de bronze de Bernward de Hildesheim, dans la cathédrale Sainte-Marie de Hildesheim (Allemagne 1000 après J.-C.). Le relief montre une scène de fête avec des musiciens, un éventuel banquet et une danseuse. Une scène qui a été vue comme une forme scénique du théâtre de l'époque. Cette colonne est un chef-d'oeuvre de l'art ottonien.

Comme nous le voyons les représentations peuvent être interprétées aussi bien d'un point de vue réaliste que d'un point de vue symbolique. Les représentations allégoriques sont très souvent des adaptations de l'époque. C'est pourquoi une double interprétation (symbolique et historiciste) est toujours possible. Un exemple est la façon dont l'iconographie de la Vierge Marie change au cours des siècles.

Les vêtements varient du Moyen Âge au Baroque. L'imagerie s'adapte toujours à l'époque. Pour

cette raison, les représentations de femmes dansant ou jouant doivent être vues autant comme des représentations allégoriques que des représentations réalistes.



Image n° 9 : *Colonne de bronze de Bernward de Hildesheim*, cathédrale Sainte-Marie de Hildesheim, Allemagne, 1000 après J.-C. Photographe : Michael Tinkler

II.2.2 - Théâtre sacré

En ce qui concerne les textes religieux écrits dans les monastères, il n'a pas encore été prouvé comment ils étaient représentés, bien qu'il existe plusieurs données et hypothèses. En fait les drames liturgiques apparaissent dans les églises vers l'an mille à l'époque de Hrosvitha et ils trouvent leurs sources dans les tropes (en latin *tropus*), courts textes récités ou chantés sous forme de dialogue. Les *dramas dialogués* consiste à ajouter des textes entre les chants mélismatiques. Ce type particulier de dialogue apparaît déjà au IX^e siècle dans l'abbaye de Saint-Gall (Suisse).

Les *dramas dialogués* sont clairement une forme scénique de caractère religieux. Il y a un texte, une représentation et une communication avec le public. Peter Brook explique très bien le concept de forme scénique dans son livre *L'Espace vide* sans lequel la forme hybride « *performance* » (représentation, en anglais) ne pourrait pas exister.

À partir de cette définition du théâtre, on comprend qu'une *procession* ou les *tropes* sont aussi une

forme scénique de caractère religieux, ou théâtre sacré. Peter Brook nous clarifie le concept théâtral dans ce paragraphe :

« Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. Pourtant, quand nous parlons de théâtre, c'est à quelque chose d'autre que nous pensons. Le rideau rouge, les projecteurs, la poésie, le rire, l'obscurité, tout cela se mêle en images confuses, désignées par un seul mot. Nous parlons du cinéma qui tue le théâtre, mais dans cette phrase, nous entendons le théâtre tel qu'il était à la naissance du cinéma : théâtre à places réservées, avec foyer, fauteuils en velours, rampe, changements de décor, entractes, musique, comme si le théâtre n'était que cela et rien de plus.

Je vais essayer de donner au mot quatre sens différents. Je parlerai du théâtre rasoir, du théâtre sacré, du théâtre brut et du théâtre vivant. Parfois ces quatre formes de théâtre cohabitent. Parfois, elles se manifestent à des milliers de kilomètres l'une de l'autre : le théâtre sacré à Varsovie et le théâtre brut à Prague. [...]»⁶⁷

Avec cette définition du concept théâtral on comprend plus facilement comment la structure scénique a été différente au long des siècles. De cette façon, nous trouvons le *Quem quaeritis* (*Que cherchez-vous au tombeau ?*), le texte plus ancien connu actuellement :

« L'origine du théâtre espagnol, comme celle du reste des pays européens, doit être cherchée dans les rites sacrés, dans les tropes mentionnés ci-dessus. On sait qu'au XI^e siècle, le *Quem quaeritis* était représenté au monastère de Silos⁶⁸ [...] ».

Ce trope se trouve déjà dans le manuscrit de Saint Martial de Limoges, copié vers 933 après J.-C. et conservé à la Bibliothèque nationale de France, à Paris. Il semble alors que le texte et possiblement la représentation étaient antérieurs au XI^e siècle⁶⁹.

En ce qui concerne les femmes dans ce type de théâtre, on connaît la représentation des trois Maries considérée comme la première des représentations faite du *Quem quaeritis*, c'est-à-dire, le texte de

⁶⁷ BROOK, Peter, *L'espace vide*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 9.

⁶⁸ OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 85.

⁶⁹ AYUSO, Victoria, GALLARÍN GARCÍA, Consuelo et SOLANO, Sagrario, *Diccionario Akal de términos literarios*, Madrid, AKAL, 1990, p. 387.

la *Visitatio sepulchri*. La représentation aurait évolué, par agrégation et élaboration de nouveaux éléments, jusqu'à devenir un drame sécularisé avec l'utilisation des langues romanes et l'introduction d'éléments profanes et comiques. Les premières traces scéniques de la *Visitatio Sepulchri*⁷⁰ qui détaillent les costumes, les accessoires, le dialogue et l'action se trouvent dans la compilation *Regularis Concordia* (965-975 après J.-C.). Ci-dessous, une illustration de l'*Antiphonaire de Hartcker* montre les trois Maries arrivant au tombeau et un ange qui leur montre le chemin pendant que les gardes, au fond, dorment.



Image n° 10 : La visite des trois Maries au tombeau et une partie du texte, *Quem Quaeritis*. Antiphonaire de Hartcker, Bibliothèque du monastère de de Saint Gall, cod. 391, 1000 après J.-C.

Malheureusement, selon le *Regularis Concordia*, les moines représentaient les trois Maries, bien que les illustrations montrent toujours des femmes. Il reste donc à examiner si la règle était toujours respectée.

Le texte conservé en Espagne *Auto des rois mages* (environ XII^e siècle) s'inscrit dans une tradition théâtrale antérieure qui existait en Europe et qui semble avoir pris naissance dans des milieux

⁷⁰ MASSIP, Francesc, *Juglaría y teatro*, Barcelona, Universidad Oberta de Catalunya, 2016, p.11.

ecclésiastiques. On pense que les célébrations théâtrales de Noël datent au moins du IX^e siècle⁷¹, comme, par exemple, *Ubi est* et *Ora est* conservés en Espagne. En ce qui concerne ce type de pièces, nous retrouvons aussi des représentations en Allemagne telles que la célébration de l'entrée de Jésus à Nazareth, ou Christ des Rameaux, nommé le *Palmesel*. Il s'agissait d'une sculpture représentant Jésus au-dessus de l'âne sur une plate-forme mobile à roues. Cette célébration, à laquelle participait tout le peuple, rappelle inévitablement les processions de la Semaine Sainte en Espagne. Les premières images utilisées semblent dater du X^e siècle. Cependant la plus ancienne sculpture conservée à nos jours date du 1200 après J.-C dans le musée national Suisse. Jésus apparaît sur l'âne, la main droite en position de bénir⁷².

En ce qui concerne la *paraliturgie processionnelle*, Fernando Galtier Martí nous parle de l'évolution de ces formes de représentation à la fin du X^e siècle. L'Église orientale continuait son culte des images en deux dimensions. Cependant, en Occident, on avait déjà fait place à la sculpture et à des représentations appelées en ronde-bosse, un exemple de scénographie théâtrale.

« L'Église orientale est restée au second plan en se limitant définitivement aux icônes et aux croix vides et précieuses, l'Église occidentale — en s'affirmant dans la valeur qu'elle conférait aux images — n'a pas hésité à marcher consécutivement vers des formes qui, étant de plus en plus plastiques. Ils ont abordé les expressions parathéâtrales, de sorte que, à l'aube du Moyen Âge roman, l'Occident a incorporé le Christ de ronde-bosse à la croix processionnelle⁷³. »

Comme nous pouvons le voir, un type de théâtre adapté à la nouvelle symbolique chrétienne était déjà pratiqué au Haut Moyen Âge. Les processions prennent une valeur sociale et théâtrale au-delà

⁷¹ VILLAGRA, Mabel, *El Auto de los Reyes Magos : la primera obra teatral española*, web Recrea Historia, 2015. Consultable à l'adresse <https://historiayarabismo.wixsite.com/recreahistoria/single-post/2015/01/26/EL-%E2%80%9CAUTO-DE-LOS-REYES-MAGOS%E2%80%9D-LA-PRIMERA-OBRA-TEATRAL-ESPA%C3%91OLA>

⁷² BUTTERWORTH, Philip et NORMINGTON, Katherine, *Medieval theatre performance : actors, dancers, automata and their audience*, Cambridge, Brewer, 201, p. 187-196.
Voir aussi : <https://www.lahornacina.com/curiosidadesalemania4.htm>

⁷³ GALTIER MARTÍ, Fernando, « Los orígenes de la paraliturgia procesional de Semana Santa en Occidente », *Aragón en la Edad Media*, DIALNET Universidad de Zaragoza, n° 20, 2008, p. 359. Consultable à l'adresse <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2875472>

de la valeur religieuse. Peut-être un type de représentations imitant le théâtre latin (comme les processions de Bacchus), mais avec les nouveaux archétypes chrétiens.

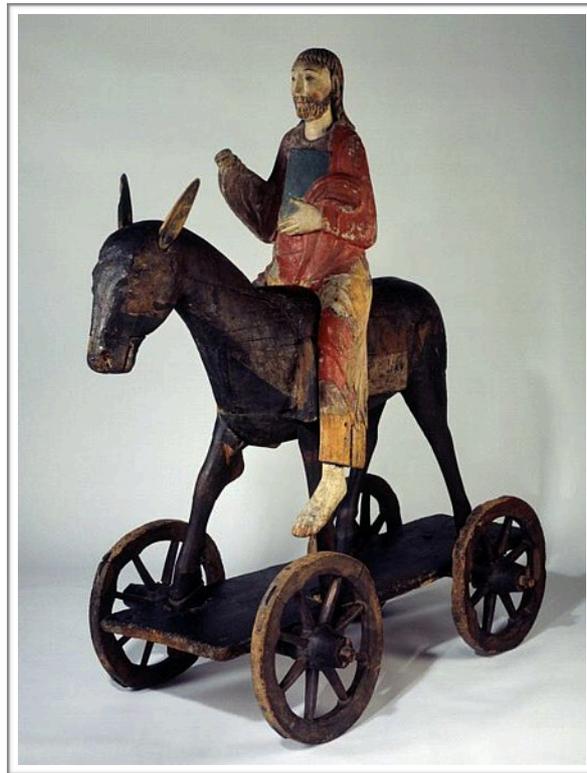


Image n° 11 : *Christ des Rameaux*, nommé le *Palmesel*, plus ancienne sculpture conservée date du 1200 après J.-C. Musée national Suisse.

III- LE CONCEPT DE THÉÂTRALITÉ À TRAVERS HROSVITHA

III.1 - LES COMÉDIES DE HROSVITHA

À travers l'étude des textes de Hrosvitha von Gandersheim on observe certains points communs et thématiques dans les œuvres. Elle va reproduire la structure classique, les jeux scéniques et les dialogues, mais avec une thématique chrétienne et moralisatrice. Elle a écrit six pièces au total : *Gallicanus*, *Dulcitus*, *Calimachus*, *Abraham*, *Paphnutius* et *Sapientia*. Les comédies sont écrites dans un style agile, avec une certaine grâce, de sorte que les malfaiteurs soient toujours ridiculisés. Hrosvitha puise ses idées dans les histoires connues des martyrs et des saints. L'œuvre la plus originale est *Sapientia*, un drame allégorique de création fantastique, dans lequel elle introduit en outre une leçon d'arithmétique.

III.1.1 - Structure et caractéristiques

Dans les pièces *Abraham* et *Paphnutius* nous trouvons certaines similitudes. Dans la première, un ermite s'expose à toute une aventure pour obtenir la conversion de sa nièce qui avait été tentée par les plaisirs de la chair. Dans *Paphnutius*, un autre ermite se propose et réussit à convertir une courtisane. Dans *Gallicanus*, Constance, fille de Constantin, influence la conversion de son prétendant païen, Gallicanus, qui devient ensuite martyr. *Dulcitus*, l'officier de palais, poursuit trois chrétiennes qui parviennent à échapper au pouvoir des généraux romains. À la fin, les trois deviennent aussi martyres. *Callimachus*, en revanche, est un drame amoureux où apparaît la passion aveugle et débridée d'un païen pour une chrétienne, qui demande à Dieu de mourir plutôt que de tomber dans la tentation. La fin de cette pièce ressemble à celle de *Roméo et Juliette* de Shakespeare⁷⁴ mais avec une fin heureuse et chrétienne. Encore une fois, la femme en tant que protagoniste rejette le prétendant. Elle se montre distante et réfléchie, en restant ferme dans sa foi. Elle se moque des amours passagères et charnelles.

La pièce *Sapientia* est la dernière œuvre de Hrosvitha, considérée comme la plus créative et la plus symbolique, car elle personnifie la sagesse chez une femme avec trois qualités fondamentales personnifiées par trois jeunes chrétiennes : la foi, l'espérance et la charité.

⁷⁴ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrotsvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 51-62.

Sapientia suppose la claire confrontation, posée par Hrosvitha, entre le pouvoir païen de l'Empire romain et la nouvelle foi chrétienne. Une confrontation qui apparaît dès le début sans recourir à une histoire d'amour, bien que la sensualité et la sexualité seront de nouveau présentes dans cette pièce.

Comme on voit les principales caractéristiques communes sont :

- La femme souvent comme protagoniste et thème principal
- La dualité entre l'homme et la femme ; parfois confrontation entre les deux sexes
- Le rejet du monde matériel et des plaisirs charnels
- La chasteté comme vertu et l'élévation de la femme dans un monde spirituel

Les blagues dans la plupart des comédies latines étaient pleines de situations sexuelles, ce qui peut être interprété comme une offense aux femmes du point de vue chrétien mais aussi du féminisme du XXI^e siècle. La femme était très souvent offensée moralement, physiquement et intellectuellement.

Dans la préface l'auteure déclare :

« Il y a beaucoup de Catholiques (et nous ne saurions nous laver entièrement nous-même de ce reproche) qui, séduits par l'élégante politesse du langage, préfèrent la vanité des livres des Gentils à l'utilité des Saintes Écritures. Il y a encore d'autres personnes, qui bien qu'attachées aux lettres sacrées et pleines de mépris pour les autres productions païennes, ne laissent pas cependant de lire assez souvent les fictions de Térence, et gagnées par les charmes de la diction, salissent leur esprit de la connaissance d'actions criminelles. C'est pour ce motif que moi, la voix forte de Gandersheim, je ne crains pas d'imiter dans mes écrits un poète que tant d'autres se permettent de lire, afin de célébrer, dans la mesure de mon faible génie, la louable chasteté des vierges chrétiennes, en employant la même forme de composition qui a servi aux anciens pour peindre les honteux déportations des femmes impudiques⁷⁵ » [...].

⁷⁵ ARREGUI, Manuel Ortuño, « Roswitha von Gandersheim. La escritora de la virtud », *ArtyHum Revista de Artes y Humanidades*, n° 21, Vigo, Revista digital de artes y humanidades, 2016, p. 52-60. Consultable à l'adresse <https://docplayer.es/95081183-Artyhum-revista-de-artes-y-humanidades-issn-no-21-vigo-2016.html>

HROTSVITA [DE GANDERSHEIM], *Théâtre ; Hrotsvita Dramata*, éd. Monique Goulet, Paris, Les Belles Lettres, 1999 (coll. Auteurs latins du Moyen Âge, 11).

Voir aussi : MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrotsvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 5.

En effet, l'œuvre de Hrosvitha a une forte intention éducative. Ces textes sont écrits pour les religieuses de Gandersheim, mais aussi pour être conservés et continuer à éduquer les générations suivantes. Elle nous laisse un témoignage historique. Son œuvre peut être étudiée du point de vue linguistique, culturel et sociologique.

L'imagination de Hrosvitha l'amène à exprimer de nouvelles valeurs avec les formes apprises des classiques. Gerberg l'encourage à écrire et lui fournit également des sujets, par exemple la geste de la famille des Ottons, ou la fondation du monastère de Gandersheim. Hrosvitha semble avoir été une personne intelligente, créative, imaginative, avec un caractère défini et ferme.

Elle prenait comme point de départ des situations de la vie quotidienne, comme un désaccord ou un malentendu. À partir de ce conflit, les protagonistes tentent alors de briser l'engrenage et de revenir à une situation d'harmonie. Dans la plupart des cas, on ne revient jamais à la situation initiale de la comédie, mais le conflit débouche sur une nouvelle situation assez étonnante. Par exemple, la première scène de *Callimachus*:

SCÈNE PREMIÈRE

CALLIMAQUE

Je voudrais, mes amis, vous dire quelques mots.

LES AMIS

Usez de notre entretien aussi longtemps qu'il vous plaira.

CALLIMAQUE

Je préfère, si cette proposition ne vous déplaît pas, vous mettre à l'abri de la foule des importuns.

LES AMIS

Nous sommes prêts à faire tout ce qui vous paraîtra commode.

CALLIMAQUE

Gagnons des lieux moins ouverts, afin que personne ne vienne interrompre ce que j'ai à vous dire.

LES AMIS

Comme il vous conviendra⁷⁶.

⁷⁶ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrosvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p.163.

Voici la scène qui présente une situation quotidienne. Le conflit n'a pas encore éclaté, mais il sera exposé dans la scène suivante. Comme nous le voyons, il n'y a pas de présentation des personnages et encore moins de l'espace. En d'autres termes, il n'y a pas de didascalies. Cependant, toutes les pièces commencent avec une répartition des personnages et un synopsis.

ABRAHAM

ARGUMENT D'ABRAHAM

Chute et conversion de Marie, nièce d'Abraham, ermite. Marie, après avoir vécu vingt années en solitude, se laisse séduire, rentre dans le siècle, et ne craint pas de se mêler à une troupe de courtisanes. Au bout de deux ans, les prières d'Abraham, qui s'était présenté à elle comme un amant, la rappellent à la vertu. Elle effaça par des larmes abondantes, par des jeûnes, des veilles et des prières continuées pendant vingt ans, les souillures de ses péchés.

PERSONNAGES

ABRAHAM, ermite.

ÉPHREM, ermite.

MARIE, nièce d'Abraham.

UN AMI D'ABRAHAM.

UN HÔTELIER⁷⁷

Bien qu'il s'agisse de comédies, la résolution de l'intrigue au moyen du *deus ex machina* des tragédies grecques est reprise par Hrosvitha. Elle est obligée de mettre une intervention divine à la fin à cause de la morale chrétienne. Hrosvitha va introduire donc un acte miraculeux pour que Dieu soit manifesté. Par exemple dans la comédie *Dulcitus*, deux jeunes chrétiennes sont brûlées par les Romains dans l'espoir de voir leurs corps nus, mais leurs vêtements restent intacts et elles disparaissent dans les flammes. Le miracle divin est un lieu commun de la littérature hagiographique et il est de toute évidence une grande influence dans les textes de Hrosvitha, mais il y a aussi une réminiscence de la représentation théâtrale classique du *deus ex machina*.

⁷⁷ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrosvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 217-219.

MIGNE, Jacques-Paul, *Hrotsuithae Virginis et Monialis Gandersheimensis in Germania, Ordinis S. Benedicti, Opera omnia*, vol. 137, Patrologiae cursus completus, Brepols, 1853. Consultable à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54939630/f495.item.r=sapientia%20hrosvitha>

De mon point de vue, Hrosvitha prend la tradition hagiographique pour la développer dans son théâtre en y ajoutant une influence classique, c'est-à-dire qu'elle réussit à faire une symbiose des deux traditions (hagiographie + *deus ex machina*).

SISSINIUS

Ne tardez pas, soldats ! ne tardez pas à saisir ces blasphématrices,
et jetez-les vivantes dans un brasier.

LES GARDES

Hâtons-nous de construire un bûcher et livrons-les à la fureur des flammes,
afin de mettre un terme à leur insolence.

AGAPE

Non, Seigneur, non, ce ne serait pas un effet sans exemple de votre pouvoir que d'ordonner au feu d'oublier sa violence et de le forcer à vous obéir. Mais tout ce qui nous retient ici-bas nous est à charge. Nous vous supplions donc de rompre les liens qui enchaînent nos âmes, afin que nos corps étant consumés, nous nous réjouissions avec vous dans les régions célestes.

LES GARDES

O prodige nouveau et inexplicable ! Les âmes de ces femmes viennent de quitter leurs corps, sans qu'on puisse apercevoir aucune trace de lésion. Ni leurs cheveux, ni leurs vêtements n'ont été atteints par le feu, encore moins leurs corps.⁷⁸

En effet, les intrigues de Hrosvitha sont plutôt une réinterprétation des histoires des Saints. Selon l'étude de Monique Goulet elle utilise dans ses pièces trois sources d'inspiration⁷⁹ :

Passionnaires d'apôtres : *Calimachus* a pour source la résurrection de Drusiana ou *De Drusiana suscitata*.

Vies des Pères du désert : Thème hagiographique qui apparaît dans les pièces *Abraham* et *Paphnutius* comme si les deux textes étaient une sorte de diptyque. La pièce *Abraham* a été écrite à partir d'une histoire d'origine syriaque du VI^e siècle qui aurait été reprise avec le nom de *Vita Abrahae eremitaie et Mariae*. La pièce *Paphnutius* a été écrite à partir de l'histoire de Thaïs déjà répandue depuis le V^e siècle mais avec la version latine de *Vita S. Thaidis meretricis*. L'histoire de Thaïs apparaît dans *l'Eunuchus* de Térence et elle était la prostituée du capitaine Trason. Dans les

⁷⁸ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrotsvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 143.

⁷⁹ HROTSVITA [DE GANDERSHEIM], *Théâtre ; Hrotsvita Dramata*, éd. Monique Goulet, Paris, Les Belles Lettres, 1999, (coll. Auteurs latins du Moyen Âge, 11), p. 68-77.

deux cas, il y a une connexion entre le nouveau culte de la Madeleine et la nouvelle conception de la pécheresse convertie pendant le Christianisme.

Passionnaires de martyrs : Dans *Gallicanus* Hrosvitha aurait réuni deux légendes du IV^e siècle, *Passio S. Gallicani* et *Passio S.S. Iohannis et Pauli*. *Dulcitiu*s semble avoir été écrit sur la légende de Sainte Anastasie de Sirmium, ou *Vita S. Anastasiae*, décapitée le 25 décembre par ordre de Dioclétien. *Sapientia*, la pièce la plus créative, prend son origine dans les représentations allégoriques de la Sagesse divine et des vertus théologiques.

Les œuvres de Hrosvitha partent des histoires de la tradition pour être réinventées dans un cadre théâtral, selon nous souligne Monique Goulet. Probablement d'un point de vue moins créative mais avec un arrière-plan pédagogique, pour permettre une meilleure connaissance de ces histoires.

Les conflits apparaissent au début de l'histoire, et les scènes se succèdent rapidement. Il n'y a pas de préparation, c'est-à-dire mise en contexte de l'action. Les techniques pour renforcer la tension dramatique sont absentes dans ce théâtre. Elles seront développées ultérieurement par Shakespeare. Le modèle de cinq actes développé dans le théâtre romain (aussi bien pour les drames que les tragédies) disparaît chez Hrosvitha, mais elle maintient le prologue et l'argument au début de chaque œuvre. Hrosvitha utilise plutôt les scènes dans la structure. Le chœur chanté a disparu et elle utilise la prose rimée comme une sorte de transposition du mètre dramatique gréco-latin⁸⁰. Le nombre de scènes varie entre huit et treize. Elle semble se sentir libre dans la création et transcende les règles classiques.

GALLICANUS - 8 scènes

DULCITIUS - 13 scènes

CALLIMACHUS- 9 scènes

ABRAHAM - 9 scènes

PAPHNUTIUS - 13 scènes

SAPIENTIA - 9 scènes

⁸⁰ HROTSVITA [DE GANDERSHEIM], *Théâtre ; Hrotsvita Dramata*, éd. Monique Goulet, Paris, Les Belles Lettres, 1999 (coll. Auteurs latins du Moyen Âge, 11), p. 62-63.

Son théâtre semble alors être la première évolution vers une nouvelle structure moderne. Mais dans les pièces de Hrosvitha il n'y a pas encore de division en actes qui nous amène vers un point culminant, ni de présentation des personnages. Par conséquent le suspense à travers la lecture est pratiquement inexistant. Par exemple, *Dulcinius* commence directement avec le conflit :

SCÈNE PREMIÈRE

DIACLÉTIEN

L'illustration de votre famille, votre haute naissance, l'éclat de votre beauté, exigent que vous soyez unies par les lois de l'hymen aux premiers officiers de mon palais. Ma puissance ne s'opposera pas à ce qu'il en soit ainsi, pourvu que vous consentiez à renier le Christ et à sacrifier à nos dieux.

AGAPE

Vous pouvez vous épargner de pareils soucis et ne pas vous fatiguer des apprêts de nos noces, car rien au monde ne pourra nous forcer à renier un nom que nous devons confesser, ni à souiller notre pureté virginale⁸¹.

Dans ce passage l'œuvre commence directement avec *Agape* devant l'empereur qui va l'exécuter parce qu'elle n'a pas honoré les dieux romains. Nous ne savons pas comment elle en est arrivée là, ni qui est Agape. Cependant Hrosvitha décide de commencer le récit *in media res*. Dès le début, elle pose clairement le conflit entre les femmes chrétiennes et les hommes romains. Ce format sera répété dans d'autres œuvres comme s'il s'agissait d'une dualité à plusieurs niveaux : matériel - spirituel, homme - femme, polythéisme - monothéisme. Dans un niveau plus symbolique, on pourrait même ajouter la dualité entre Soleil (homme - Empire romain - ciel) et Lune⁸² (femme - Vierge chrétienne - terre)⁸³. Dans cette optique, la Vierge représente le pouvoir tellurique et mystérieux, c'est-à-dire, la Terre Mère qui apparaît dans toutes les religions polythéistes.

⁸¹ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrosvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p.117.

⁸² CARLYE, *The evolution of symbolism part II*, Tirupati, Digital Library of India, 2005, p. 429.

⁸³ CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2004, p. 289-291 et 298.
Voir aussi : REVILLA Federico, *Fundamentos antropológicos de la simbología*, Madrid, Cátedra, 2007.

Dans le Christianisme, cette croyance est concentrée sur une seule personnification représentant la fécondité à l'état pur. Pour cette raison, le pouvoir de la chasteté chez les auteures comme Hrosvitha peut être lu comme une force supérieure à conserver, se révélant des femmes puissantes qui choisissent d'être mères de la terre et non des hommes⁸⁴.

Les œuvres de Hrosvitha montrent une succession de scénettes ou de situations avec des personnages archétypiques (l'empereur, les Chrétiennes, le prince, l'évêque, etc.). Cela invite à penser que l'action non verbale dans les représentations de l'époque devait être exagérée et de grande importance, pour combler les vides d'une scène à l'autre. Une hypothèse fondée sur les études classiques réalisées par Hrosvitha en Gardersheim. L'auteure devait donc connaître le style de *théâtre total* (musique, mime et danse) qui se jouait depuis l'Antiquité. Cela nous renvoie certainement aux sources qui nous parlent d'un théâtre accompagné de chansons et de danses, encore dans une tradition gréco-latine. Les pièces romaines avaient trois parties qui mélangeaient dialogue (*diverbiium*), danse (*choricum*), et musique (*canticum*)⁸⁵. Même les mimes à Rome jouaient avec toutes les techniques scéniques, pas seulement avec le corps. Actuellement le concept est totalement différent, puisqu'un mime est un acteur qui ne peut pas jouer avec sa voix, uniquement avec les gestes. Les œuvres de Hrosvitha ont pu être écrites de ce point de vue, même si la tradition gréco-latine avait déjà disparu, ce qui nous rapproche de plus en plus de la possibilité de leur représentation à l'époque.

Katharina Wilson affirme que Hrosvitha connaissait les classiques et la Vulgate grâce à la bibliothèque de Gandersheim. Des auteurs comme Horace, Ovide, Boèce, Virgile, Estacio, Térence ou Plauto. En revanche elle conteste l'entrée au monastère de Hrosvitha à l'âge de 23 ans⁸⁶.

D'ailleurs Enrique Finke n'hésite pas à écrire :

« Il suffit de parcourir les manuscrits des différentes bibliothèques, écrits et rédigés par des chanoinesses de différentes fondations du XI^e siècle. Ces femmes connaissaient Ovide, Horace et Virgile... Elles composaient facilement des vers latins pour un ami instruit⁸⁷ ».

⁸⁴ CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2004, p. 157 et p. 320.

⁸⁵ HUGOUNET, Paul, *Mimes et pierrots ; notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, Paris, Fischbacher, 1889, p. 14. Consultable à l'adresse <https://archive.org/details/mimesetpierrotsn00hugouoft/page/14/mode/2up/search/choricum>

⁸⁶ RIVERA GARRETAS, María Milagros, *Textos y espacios de mujeres (Europa siglos IV-XV)*, Barcelona, Icaria Editorial, 1990, p. 83-84.

⁸⁷ FINKE, Enrique, « La mujer en la Edad Media », *Revista de Occidente*, Madrid, 1926, p. 53.

Malheureusement nous ne connaissons pas les conditions de réalisations de ces textes, nous avons seulement des approches et des hypothèses que nous essayons de démontrer.

Tout à fait différente, et peut-être même l'œuvre la plus originale, *Sapientia*, un drame allégorique de création fantastique, avec une finalité moralisatrice : une femme étrangère, *Sapience*, arrive à Rome avec ses trois filles, Foi, Espérance et Charité, allégories des vertus théologiques, pour propager le Christianisme. Après avoir été martyrisée, la mère n'a d'autre désir que de mourir après avoir chanté un cantique à Dieu⁸⁸. L'auteure tire le contenu de ses œuvres non pas des sources païennes mais des histoires des martyrs et saints, qui ont été compilées a posteriori au XIII^e siècle par Jacques de la Voragine dans sa *Légende dorée*, la plus célèbre collection de légendes pieuses autour des Saints et certainement la plus influente dans l'iconographie picturale et sculpturale⁸⁹. Il y a un lien évident entre l'histoire de Sophie compilée par Voragine (dans le numéro 78) et sur *Sapientia*, puisque toutes les deux ont les trois mêmes filles allégoriques. En outre, la relation est évidente, car Sophie signifie connaissance/sagesse, comme *Sapientia*.

SOPHIE - du latin *sophia* ; du grec ancien Σοφία (Sophia) de σοφία (sophia, "sagesse")⁹⁰.

SAPIENTIA - du latin "qualité du savoir" : *sapiens* (savoir) + -ia (suffixe "qualité")⁹¹.

Les textes furent très probablement lus avec un jeu d'intonation de la voix et un minimum de gestes, c'est-à-dire comme une lecture dramatisée. Un format encore aujourd'hui utilisé pour présenter des textes de jeunes dramaturges ou pour un récital de poésie. Bien que les caractéristiques de ces œuvres fassent penser qu'elles ont également été mises en scène. Plusieurs auteurs s'accordent à dire que les œuvres ont peut-être été représentées, dans un but éducatif et édifiant. Par exemple dans les couvents par des religieuses, des novices ou des éducatrices, qui se seraient changées pour les différents rôles en jouant les hommes et les femmes.⁹² Hrosvitha voulut remplacer la légèreté des femmes païennes par histoires édifiantes de vierges pures, en donnant une nouvelle valeur aux personnages féminins dans le théâtre. Les drames de cette auteure ont probablement été représentés dans l'intimité du cloître, même s'il est impossible de l'affirmer avec certitude. C'est cela qui est

⁸⁸ REINHARDT, Elizabeth, « Escritoras alemanas en la literatura religiosa medieval », *Anuario Filosófico*, n° 26, Navarra, Universidad de Navarra, 1993, p. 599-620.

⁸⁹ VORAGINE, Jacques de, *La légende dorée - vie et mort de Saintes Illustres*, Paris, Éditions Gallimard, 2013.

⁹⁰ Sophia : <http://etimologias.dechile.net/?Sofi.a>

⁹¹ Sapiencia : <http://etimologias.dechile.net/?sapiencia>

⁹² DEMERS Patricia, *Women as interpreters of the Bible*, Paulist Press, New York, 1992, p. 38.

encore difficile à établir, mais qu'on essaiera de découvrir. Cette étude tentera d'apporter de nouvelles données sur la représentation de ces œuvres au cours du Moyen Âge.

Il faut aussi ajouter la différence entre l'œuvre de Hrosvitha et celle d'autres femmes écrivaines au Moyen Âge comme Hildegarde. Il est important de souligner ce qui sépare l'affirmation de la femme chez Hrosvitha d'autres auteures. Elle est différente du cas des mystiques comme Hildegarda ou Gertrudis. Selon les mystiques elles-mêmes, elles écrivaient sur commande divine. Cela les éloigne de la créativité personnelle. Elles gagnent aussi en sécurité, car elles sentent que leur travail ne leur est pas propre, plutôt une dictée divine. Elles n'ont pas à se soucier du style ou des anecdotes. Dans les textes des mystiques, on ne voit aucun complexe face à la réalisation de quelque chose qui n'est pas courant pour une femme de son époque et de sa condition⁹³. La différence entre Hrosvitha et les mystiques, est la conscience de la considération de la femme à son époque. Hrosvitha semble avoir un certain complexe ou de la pudeur lors de l'écriture de ses idées en raison du fait qu'elle est une femme. L'auteure crée des personnages féminins issus de son imagination et les place au centre de l'action dramatique. Malgré ses doutes, déjà présents dans la préface, elle poursuit son travail : « Telle est l'intention que j'ai eue en écrivant et la seule cause des sueurs et des fatigues que je me suis imposées. Je ne me vante pas faussement de savoir ce que j'ignore ; au contraire, je sais seulement, quant à moi, que je ne sais rien⁹⁴ ».

Le résultat offre des œuvres dans lesquelles la femme chrétienne est une femme renouvelée, pleine de force et de courage, qui préfère mourir plutôt que de perdre sa dignité. La femme joue un rôle primordial dans toutes les œuvres. Hrosvitha met en avant les difficultés des femmes dans un monde qui les tente et les soumet continuellement. Cette thématique n'est pas surprenante, car ces œuvres étaient lues à haute voix au couvent (à titre de lecture dramatisée) et devaient donc offrir une vision morale aux religieuses.

Bien sûr, en tant qu'abbesse d'un couvent, le thème récurrent est la virginité. Avec une mentalité du XXI^e siècle, il est facile de critiquer cette mentalité répressive et apparemment soumise de la femme pendant le X^e siècle. Cependant, elle cache une forte rébellion à l'ancienne tradition classique.

⁹³ REINHARDT, Elizabeth, « Escritoras alemanas en la literatura religiosa medieval », *Anuario Filosófico*, n° 26, Navarra, Universidad de Navarra, 1993, p. 599-620.

⁹⁴ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrotsvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 90.

Comme le note Monique Goulet⁹⁵ dans *Hrosvitha dramata*, le choix de la femme pendant toute l'Antiquité classique a été le mariage ou la marginalisation. Se marier, avoir des enfants et s'occuper du foyer était l'objectif de toute femme respectable. Donc la mission d'une femme honorable était de trouver un homme.

Les autres options pendant le X^e siècle ne pouvaient être que la prostitution ou le couvent. Refuser de procréer et d'être avec un homme était donc un acte de désobéissance. Souvent, la chasteté est le refus du monde païen. Une forme de négation des règles sociales et surtout une rupture avec les valeurs païennes de la culture classique. Si la femme voulait être indépendante, se consacrer à l'étude et être respectée, elle n'avait qu'un choix : la chasteté. Ainsi, toutes les comédies de Hrosvitha mettent en valeur la décision consciente de toutes les protagonistes. Aucune d'entre elles n'est obligée de prendre le voile. Et bien sûr, elle tient pour acquis que c'est le meilleur choix, même supérieur à l'amour en couple, qui est une faiblesse charnelle et un mensonge.

III.1.2 - L'influence de Térence et l'Antiquité dans les comédies

Hrosvitha étudia les auteurs classiques en plus des textes chrétiens, grâce à Rikkardis et Gerberg. Cependant, l'écrivain latin qui l'a le plus frappée était Térence⁹⁶. Mais pourquoi a-t-elle décidé de l'imiter ? Les œuvres de Térence appartenaient aux textes classiques lus dans les écoles monastiques et Hrosvitha pensait que le contenu pouvait nuire aux élèves. Elle commence ses comédies avec une longue préface dans laquelle elle explique ses motivations. Une déclaration soulignant le but didactique et moralisateur de ses comédies. Elle souligne également sa volonté d'élever les vertus de la femme :

« En effet, plus les douces paroles des amants sont propres à séduire, plus grande est la gloire du secours divin et plus éclatant est le mérite de ceux qui triomphent, surtout lorsqu'on verra la fragilité de la femme victorieuse et la force de l'homme domptée et couverte de confusion⁹⁷ [...] ».

⁹⁵ HROTSVITA [DE GANDERSHEIM], *Théâtre; Hrotsvita Dramata*, éd. Monique Goulet, Paris, Les Belles Lettres, 1999 (Auteurs latins du Moyen Âge, 11), p. 80-82, p. 21-30.

⁹⁶ HROTSVITA [DE GANDERSHEIM], *Théâtre; Hrotsvita dramata*, éd. Monique Goulet, Paris, Les Belles Lettres, 1999 (Auteurs latins du Moyen Âge, 11), p. 78-81.

⁹⁷ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrotsvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p.84. Consultable à l'adresse <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.31951002050908f&view=2up&seq=84&skin=2021&size=200&q1=revenir%20jamais%20C3%A0%20la%20vertu>

Elle avoue à propos du contenu des drames qu'elle a parfois honte de certaines conversations, mais elle dit dans un autre extrait de la préface : « Cependant, si je m'étais interdit par pudeur, de traiter ces sujets, je n'aurais pu accomplir mon dessein, qui est de retracer, selon mon pouvoir, la gloire des âmes innocentes⁹⁸. »

Térence est, avec Plaute, l'un des auteurs les plus célèbres de l'Antiquité romaine. On conserve seulement six pièces qui nous sont toutes parvenues intégralement. Il travailla consciencieusement à écrire en vers latin dans un style conversationnel et direct. Malgré ses origines d'esclave, Térence parvient à atteindre la haute société, en raison de son talent dans l'écriture.

Dans la biographie *Vie de Térence* l'écrivain Ælius Donatus (IV^e siècle apr. J.-C.)⁹⁹ raconte comment, d'origine berbère, il fut réduit en esclavage quand il était encore un enfant. Il fut ensuite vendu au sénateur romain Terentius Lucanus, duquel il doit son nom « Térence ». Ayant fait forte impression sur son maître par son talent et sa beauté, l'adolescent aurait reçu une éducation d'homme libre. Il finira par écrire des comédies pour un public cultivé.

Plaute est un autre auteur étudié par Hrosvitha. On a conservé jusqu'à vingt-et-un textes et on pense qu'il en a écrit jusqu'à 130. Par contre il aura moins d'influence sur l'époque médiévale. Plaute va gagner d'importance pendant la Renaissance. Shakespeare et Molière vont recueillir son héritage (par exemple *L'Avare* est en partie imité de *L'Aulularia*¹⁰⁰). Cependant, l'œuvre de Térence, bien que beaucoup plus rare et limitée, dut être très admirée pour arriver jusqu'à nos jours avec un tel prestige. Comme Plaute, Térence a adapté des œuvres grecques de la dernière époque de la comédie attique.

Mais en comparaison avec Plaute, les œuvres de Térence utilisent un scénario à la manière grecque au lieu de romaniser la situation. Il va raccourcir les parties chantées et approfondir la psychologie des personnages. Les situations, toujours directes et éhontées, sont plus sentimentales que chez Plaute.

⁹⁸ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrosvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p.84. Consultable à l'adresse <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.31951002050908f&view=2up&seq=84&skin=2021&size=200&q1=revenir%20jamais%20C3%A0%20la%20vertu>

⁹⁹ MAROUZEAU Jules, *Térence, tome 1*, Paris, Les Belles Lettres, 1942, p. 8-9.
MOMIGLIANO, Arnaldo, *Sagesses barbares*, Paris, Folio Histoire, 1979, p.16.

¹⁰⁰ ECKARD, Lefèvre, « *L'Aulularia* de Plaute, *L'Avare* de Molière et la version originale grecque : des formes différentes du comique », *Ktèma : civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, n° 22, 1997, p. 227-235.

Grâce à son travail il fit évoluer la comédie latine de son époque. Térence écrivit essentiellement pour un public de lettrés, comme le montrent ses prologues. Térence était lié au *Cercle des Scipions* (proches de Scipion Émilien), une atmosphère noble et raffinée, ce qui influençait notoirement son œuvre. Un style surnommé *urbanitas* et *humanitas*, loin de la vulgarité et avec les valeurs de la noblesse¹⁰¹.

L'influence de Térence s'observe d'abord dans la structure des vers dont Hrosvitha reprend le style soigné et élégant, « langue de la conversation des honnêtes gens ». Les monologues et les longues répliques sont plus importants que les dialogues entre personnages. Térence développe un théâtre à partir de réflexions philosophiques. Hrosvitha continue cette idée avec des textes moraux et éducatifs. Dans les pièces *Paphnutius* et *Sapientia*, elle écrit une leçon éducative (mathématique, dialectique, etc.). Dans *Paphnutius*, nous pouvons lire une belle leçon sur l'harmonie. En voici un extrait :

LES DISCIPLES

Et qui peut le nier.

PAPHNUCE

Ceux qui sont exercés aux discussions de la dialectique. Rien, suivant eux, n'est contraire à la substance (ὀυσία¹⁰²), qui est le réceptacle de tous les contraires.

LES DISCIPLES

Qu'entendiez-vous tout à l'heure par cette expression : suivant les lois de l'harmonie ?

PAPHNUCE

Le voici. Comme les sons graves et les sons aigus produisent un résultat musical, s'ils sont unis suivant des rapports harmoniques, de même des éléments dissonants forment un seul monde, s'ils sont convenablement mis d'accord.

LES DISCIPLES

Il est étonnant que des choses dissonantes peuvent concorder, ou qu'il soit possible d'appeler concordantes des choses dissonantes.

¹⁰¹ TÉRENCE, *Comedias*, éd. José Ramón Bravo, Madrid, Cátedra, 2001, p. 14-17.

¹⁰² MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrosvitha, religieuse allemande du Xe siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 291-293.

Magnin traduit le terme grec par « substance » tandis que Vellini conserve le terme grec latinisé « usia » (essence).

VELLINI, Cœcilia, *Œuvres dramatiques de Hrosvitha, vierge religieuse allemande de race saxonne*, Paris, Société d'éditions, 1907.

PAPHNUCE

C'est que rien ne peut se composer d'éléments semblables, non plus que d'éléments qui n'ont entre eux aucun rapport de proportion et qui diffèrent entièrement de substance et de nature. Qu'est-ce que la musique ?

LES DISCIPLES

Qu'est-ce que la musique?

PAPHNUCE

Une des sciences du *quadrivium* de la philosophie [...].

Hrosvitha a écrit six œuvres autant que Térence. Alors que les comédies de Térence étaient des comédies amoureuses, les six drames sont inspirés par un thème unique, insolite au théâtre : l'éloge de la chasteté. Certains chercheurs ont appelés *comédies*¹⁰³ les textes de Hrosvitha à cause de certains accents comiques. Par exemple en *Dulcitius* nous trouvons la très connue scène de la cuisine. Les bourreaux et les persécuteurs apparaissent comme des hommes incompetents. Ils sont finalement ridiculisés devant la protection, parfois miraculeuse, que Dieu dispense aux chrétiennes.

Le personnage de *Dulcitius* décide d'entrer pendant la nuit dans la cuisine où se trouvent les trois chrétiennes pour abuser d'elles. Puisqu'il fait noir, il confond les casseroles avec les femmes et en sortant il est couvert de cendre. Les gardes effrayés pensent que c'est un démon et s'enfuient. Pendant la scène les trois femmes voient ce qu'il fait avec les ustensiles de cuisine et se moquent de lui.

IRÈNE

Voyez ! cet insensé a perdu la raison ; il croit jouir de nos embrassements.

AGAPE

Que fait-il ?

IRÈNE

Tantôt il presse tendrement des marmites sur son sein ; tantôt il embrasse des chaudrons et des poêles à frire, et leur donne d'amoureux baisers.

CHIONIE

Cela est risible !

¹⁰³ ARREGUI, Manuel Ortuño, « Roswitha von Gandersheim. La escritora de la virtud », *ArtyHum Revista de Artes y Humanidades*, n° 21, Vigo, 2016, p. 52 - 60. Consultable à l'adresse <https://docplayer.es/95081183-Artyhum-revista-de-artes-y-humanidades-issn-no-21-vigo-2016.html>

IRÈNE

Déjà son visage, ses mains, ses vêtements, sont tellement salis et noircis, qu'il ressemble tout à fait à un Éthiopien¹⁰⁴.

Toutes les comédies partent de la structure de la comédie de l'Antiquité, surtout *Gallicanus*, plus fortement influencé par Térence. En revanche, la plupart des personnages chez Hrosvitha sont d'un niveau social plus élevé, par exemple de la cour impériale, la noblesse, etc. Il faut ajouter une autre différence entre les deux auteurs : l'univers de Térence est masculin et plus matériel, marqué par l'*humanitas*, tandis que celui de Hrosvitha est féminin et spirituel, marqué par la *divinitas*¹⁰⁵.

L'intrigue des pièces de Térence se concentre surtout sur l'enchevêtrement amoureux, comme habituellement dans les comédies hellénistiques et romaines. Il y a trois sujets principaux dans l'œuvre de Térence : l'*aetas* (le temps ou l'âge), la *patria* (la patrie) et le *sexus* (la sexualité). Les trois *topoi* sont redéfinis par Hrosvitha : le temps présent devient l'éternité spirituelle, la patrie romaine est dissolue dans le ciel chrétien, et la sexualité est un péché qui abîme les corps. L'intrigue est souvent basée sur un inceste qui se révèle, ce qui frappe l'auteure médiévale.

D'un point de vue actuel, nous dirions que les œuvres de Hrosvitha sont beaucoup plus respectueuses des femmes que les œuvres de Térence, même si la liberté sexuelle y est toujours interdite. Elle répond aux histoires typiques, sexuelles et éhontées de Térence. Dans les œuvres de l'auteur romain, la femme est habituellement violée, comme dans *Hecyra*, ou bien elle est forcée d'épouser quelqu'un, comme dans *Phormio*, ou bien trompée, comme dans *Adelphoe*, ou bien les trois, comme dans *Eunuchus*. Les personnages féminins restés en arrière-plan chez Térence, deviennent personnages principaux avec l'auteure médiévale.

La nouvelle image chrétienne montre une femme persévérante dans ses desseins, contrairement au modèle latin de féminité caractérisé par la faiblesse des femmes. Elle exalte la figure de la femme en la dotant dans son œuvre de hautes valeurs morales. Même celles qui tombent dans la tentation, sont protégées et non condamnées. Elle montre la valeur du Dieu compatissant chrétien.

¹⁰⁴ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrotsvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 131.

¹⁰⁵ HROTSVITA [DE GANDERSHEIM], *Théâtre ; Hrotsvita Dramata*, éd. Monique Goulet, Paris, Les Belles Lettres, 1999 (coll. Auteurs latins du Moyen Âge, 11), p. 80-82.

Hrosvitha arrive même à valoriser la reconversion après le péché comme valeur ajoutée, ainsi qu'on peut le lire dans *Abraham* (scène IX).

ÉPHREM

On ne peut s'en étonner, car Dieu ressent peut-être moins de joie de la persévérance du juste que du repentir de l'impie.

ABRAHAM

Aussi devons-nous louer d'autant plus la bonté du Seigneur envers Marie, que nous espérions moins qu'elle pût revenir jamais à la vertu¹⁰⁶.

Nous pouvons reconnaître là un travail dédié aux femmes sous l'influence de la poétesse grecque Sappho de Lesbos¹⁰⁷ ou même des prêtresses Vestales¹⁰⁸. Comme les femmes dans les couvents médiévaux, les Vestales, en échange de leur vœu de chasteté pour trente ans, bénéficiaient de droits, privilèges et pouvoirs que n'avaient pas les autres femmes. La différence principale est que les prêtresses de Vesta étaient choisies alors qu'elles n'étaient que des petites filles par obligation du *pater potestas*. Au X^e siècle, beaucoup de femmes accédaient au couvent de leur plein gré et à tout âge, pas toujours par obligation familiale. Les privilèges accordés aux femmes qui se consacrent à la vie spirituelle et intellectuelle sont différents des autres femmes.

L'auteure médiévale Hrosvitha de Gandersheim affirmait qu'elle avait écrit ses œuvres pour que ses nonnes ne perdent pas leur temps à lire Térence et ainsi ne développent pas la tentation de connaître les plaisirs de la chair. Étienne Gilson ajoute : « Il est curieux que le théâtre chrétien ait débuté dans un monastère de bénédictines et sous les auspices de Térence, mais le milieu qu'il faut imaginer pour expliquer ce fait est plus curieux encore¹⁰⁹. »

¹⁰⁶ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrosvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 279.

¹⁰⁷ CALAME, Claude, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Rome, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1977.

Voir aussi: HROTSVITA [DE GANDERSHEIM], *Théâtre ; Hrotsvita Dramata*, éd. Monique Goullet, Paris, Les Belles Lettres, 1999 (coll. Auteurs latins du Moyen Âge, 11), p. 40-41.

¹⁰⁸ LEVELEUX, Corinne, « Les Vierges folles », *L'image des Vestales chez les auteurs chrétiens latins (fin II^e - début V^e siècles)*, Paris, Université de Paris, 1992.

¹⁰⁹ GILSON, Étienne, *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*, Madrid, Gredos, 1965, p. 215.

III.2 - LA VIERGE ET LA NOUVELLE VISION DE LA FÉMINITÉ

III.2.1 - Le symbolisme de la Vierge dans le Christianisme et les nouvelles valeurs dans le théâtre de Hrosvitha

La chasteté et les personnages vierges dans l'œuvre Hrosvitha sont très présents. D'abord parce que Hrosvitha est l'abbesse du couvent de Gandersheim. Son œuvre à caractère éducatif s'adresse aux religieuses de son couvent et doit donc servir de référence. En second lieu, comme opposition à la figure de la femme présentée dans les œuvres de Térence qu'elle prend elle-même comme base pour ses œuvres. Et troisièmement, en raison du contexte historique dans lequel le Christianisme place la figure de la Vierge Marie comme la plus grande représentante de la mère du monde. C'est pourquoi il est important de comprendre le contexte et la symbolique du concept de virginité et la chasteté.

L'idée de virginité si enracinée dans le monde chrétien existait déjà dans l'Antiquité. Le mot vient du latin *virgo*, mais son origine étymologique est incertaine. Deux options ont été proposées :

VIRGO : de *virere* / *viridior* = devenir vert / *viridis* = vert / qui reste jeune et pur¹¹⁰.

VIRGO : de la racine *vir* = homme

C'est peut-être pour cette raison que nous trouvons la Vierge toujours représentée comme une jeune femme qui maintient sa pureté face au monde (*viridis*), sans tomber dans la tentation de la vengeance, de la haine, de la luxure, etc. La racine *vir-* en relation avec l'homme, sera ensuite analysée plus en détail, car ce qui se pose pour les vierges et pour la Vierge elle-même est une attitude plus masculine, c'est-à-dire le dépassement des tentations féminines et humaines (triomphe sur l'astre lunaire). Le symbolisme de la lumière de Dieu pendant le Moyen Âge est lié à la nature divine de Marie qui est considérée comme la nouvelle Eve car elle nettoie le monde du péché originel. La Vierge est représentée dans une double dualité : avec des rayons solaires pour leur nature divine, et sur une lune qui représente la mort dans le Christianisme. Dans la tradition antique, la lune a toujours représenté la féminité, le cycle physiologique de la femme, la force tellurique et la fertilité. La représentation de la lune sous forme de croissant ou de quarts en forme de cornes

¹¹⁰ *Virgo*, étymologie à regarder dans différentes sources :

GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire latin français*, Hachette, 1934. Consultable à l'adresse <https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=virgo>

DECEL - Diccionario etimológico castellano en línea, étymologie de Virgen. Consultable à l'adresse <http://etimologias.dechile.net/?virgen>

représente le monde inférieur, les ténèbres, où la Vierge se pose¹¹¹. C'est pourquoi la nouvelle Eve, c'est-à-dire la Vierge Marie, apparaît sur la lune, puisqu'elle dépasse la mort terrestre et les forces telluriques pour rencontrer le soleil, symbole divin de la vie éternelle et de la vérité.

Ruth Evans souligne un point très important du sens de la virginité que nous analysons. Selon elle, ce choix personnel suppose jusqu'au XI^e siècle un acte militant, c'est-à-dire une subversion au pouvoir dominant. Ruth Evans le décrit comme une transition de « vierges militantes » (IX^e-XI^e siècles) à « vierges nuptiales » (Moyen-Âge tardif à partir du XI^e siècle). Ces deux concepts introduits dans la thèse de Jansen¹¹², ont leur origine dans le livre *De femme virile à femme Christ* de Barbara Newman. Le récit traditionnel raconte une transition de la *virago*, ou vierge militante au début du Moyen Âge, vers un modèle nuptial au Moyen Âge tardif. Autrement dit, les « vierges militantes » se comportent comme des individus indépendants, alors que les « vierges maritales » ont déjà développés une union dans la communauté comme épouses de Dieu.

Ruth Evans soutient l'idée de la chasteté féminine comme un choix, un changement et une transgression dans laquelle la notion de virginité nous ramène au concept des déesses masculines grecques. Vierge par rapport au terme *virago*, c'est-à-dire une femme agissant comme un homme (vir : homme). Ruth Evans explique cette idée de genre en ajoutant : « Les textes mettent en scène le genre comme fluide et performatif : pas comme une essence mais comme un acte continu d'identité sexuelle et sociale féminine¹¹³ ». C'est-à-dire, une femme agissant comme un homme.

Pour cette raison le travail pédagogique de Hrosvitha à travers le théâtre est transcendantal. Elle prend des modèles de femmes à suivre, générant une réflexion et une revendication. En fait, c'est quelque chose de similaire à ce que l'on discute aujourd'hui lorsqu'on parle du fait qu'il existe peu de modèles féminins dans certaines professions qui puissent servir d'exemple aux jeunes femmes. La revendication de la femme chrétienne est évidente chez Hrosvitha car elle présente des modèles féminins chrétiens à suivre. Au X^e siècle les conditions étaient bien-sûr très différentes de la Rome antique.

¹¹¹ CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992, p. 283-285.

¹¹² JANSEN, Caroline, « Clamor validus vs. fragilitas sexus feminei, Hrotsvit of Gandersheim on the agency of women », PhD dissertation, University of Michigan, 2017. Consultable à l'adresse https://scholarworks.wmich.edu/masters_theses/1129

EVANS, Ruth, *Medieval virginites*, Cardiff, University of Wales Press, 2003, p. 24.

¹¹³ *Ibid.*

Cependant Hrosvitha estime important de poursuivre cette revendication de la femme par rapport au disparu empire romain. Elle fait une défense du système chrétien du X^e siècle par rapport à l'empire romain déjà disparu. Elle souligne également l'importance de la figure féminine dans l'histoire du catholicisme. C'est pourquoi les textes sont importants pour comprendre la position de la femme dans le passé romain et dans le moment historique du X^e siècle.

Juste avant le Christianisme, le monde romain valorisait déjà la virginité de la femme face à la luxure. Il est impossible de parler de femmes romaines sans considérer la vénération quasi religieuse des Romains pour les vertus féminines traditionnelles. La vertu la plus vénérée était la *pudicitia*¹¹⁴, qui peut se traduire par la qualité de la chasteté, la pureté sexuelle et la capacité à servir comme une mère de famille. Mais les Romains étaient aussi très radicaux à l'égard des femmes et très misogynes. Ils pensaient qu'une mauvaise épouse pouvait détruire un homme et toute sa famille. La femme était plus susceptible de succomber aux vices du charlatanisme, de l'affection et du luxe, déstabilisant ainsi l'économie du ménage. D'autre part, une femme de bonne famille, bien éduquée, pouvait aussi facilement succomber à des tentations. Sa culture pouvait la tenter d'entrer dans le territoire de l'homme, surtout si elle ouvrait la bouche. On connaissait même un terme spécifique pour les femmes qui parlaient ou qui intervenaient dans des discussions masculines, une *lingulaca*¹¹⁵. Bien sûr, les femmes étaient exclues du pouvoir légal et de l'étude, bien qu'elles aient trouvé différentes façons de protéger leurs intérêts et ceux de leurs enfants en contournant les lois.

Curieusement, dans la tradition grecque classique comme à l'époque romaine, le concept de vierge ne se réfère pas seulement à la virginité physique. La virginité ou *parthénos* dans la Grèce antique, n'était pas liée à la perte de l'hymen. La *parthénos* peut être définie comme la jeune pubère qui n'a pas trouvé de mari et qui n'a pas donné naissance, mais qui a pu avoir des rapports sexuels, à condition que son père ne le sache pas et qu'elle continue à se comporter comme il convient pour une vierge. C'est plutôt l'accouchement qui définissait la perte de virginité du point de vue physique. Le terme est donc plus problématique qu'il n'y paraît car la virginité ne se réfère pas seulement à une qualité physique (telle qu'elle est actuellement comprise) mais aussi à une qualité spirituelle et comportementale¹¹⁶.

¹¹⁴ BÉDOYÈRE, Guy, « Domina : The women who made Imperial Rome », London, Yale University Press, 2018, p. 18-30.

¹¹⁵ *Ibid.* 18-30.

¹¹⁶ DEVEREUX, Georges, *Femme et mythe*, Paris, Flammarion, 1982, p. 80-81.

Selon cette définition, pour la pensée grecque le contraire d'une vierge était une femme mariée. L'épouse fidèle était la forme la plus complète de réalisation qu'une femme pouvait avoir, car elle devenait mère d'enfants légitimes, elle s'occupait du foyer et elle remplissait la fonction naturelle et civique que la culture grecque lui accordait¹¹⁷. C'est ce que signale Francisco Javier González García dans son étude sur Hestia¹¹⁸ :

« [...] le feu du foyer équivaut à une annonce de la future naissance de descendance, car le foyer, comme le poêle, équivaut au sexe féminin parce qu'ils recueillent ce qui est utile à la vie et que l'allumage qui s'y produit indique l'état de grossesse de la femme, comme le mythe hésiodique qui raconte l'histoire de Pandore et de son *pithos* [πίθος], le gonflement du ventre d'un pichet est une image métaphorique de la grossesse de l'épouse fidèle et féconde ».

D'ailleurs nous trouvons la relation avec la racine *vir-* dans la tradition grecque car il y a un lien à la virilité dans certains mythes de vierges. Par exemple, nous trouvons le cas des Amazones, d'Athéna ou d'Artémis. Toutes conservent leur caractère de *parthénos* car elles maintiennent leur célibat à partir de différents points. Dans le cas d'Athéna, elle opte pour l'émancipation intellectuelle, physique et territoriale (née de la tête de Zeus, elle représente la démocratie et l'intellect). Les Amazones représentent la force, le chaos et même la maternité éloignée du père (la mère célibataire ou émancipée qui ne crée pas de foyer). Artémis représente le monde sauvage et la force tellurique, c'est-à-dire, le célibat en marge de la *polis*, de la société. L'accouchement, en outre, présente une forte charge de sauvagerie, d'animalité, dont le fruit est un être non social à éduquer.

Mais il y a une déesse grecque qui représentait déjà une partie de la symbolique de la Vierge Marie, Hestia. Elle était la déesse vierge du foyer par excellence, dans laquelle nous trouvons un lien clair avec la Vierge Marie. Les deux représentent le foyer, la chaleur et la vertu¹¹⁹. Vertu dans le sens de ne pas se corrompre sous l'influence du monde et de la vie, à savoir, rester vierge dans la pensée et dans l'âme.

¹¹⁷ REDFIELD, James, *El hombre y la vida doméstica*, Madrid, Alianza editorial, 1993, p. 181.

¹¹⁸ GONZÁLEZ GARCÍA, Francisco Javier, « Hestia : la virgen invisible », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 92, 1, Bruxelles, Antiquité - Ouheid, 2014, p. 13. Consultable à l'adresse https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_2014_num_92_1_8538

¹¹⁹ GONZÁLEZ GARCÍA, Francisco Javier, « Hestia : la virgen invisible », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 92, 1, Bruxelles, Antiquité - Ouheid, 2014, p. 20-21. Consultable à l'adresse https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_2014_num_92_1_8538.

Dans la mythologie romaine Hestia sera appelée Vesta, la grande déesse toujours représentée par les *vierges vestales* dans le temple toujours situé en périphérie de la ville. Vesta était représentée par le feu qui brûle de manière permanente dans son sanctuaire du Forum.

Hestia, Artémis et Athéna restent célibataires au sein de leur groupe familial et sous le contrôle de Zeus, père des dieux. Contrairement aux autres déesses vierges et plus masculines, Hestia est une déesse plus féminine, civique, qui représente l'accouchement dans la société. Dans ce sens, nous voyons une analogie avec Marie, femme qui représente toutes les femmes (la féminité), qui ne cherche jamais l'affrontement physique (civique) et dont l'accouchement devient un fait social et public comme chez Hestia (malgré sa marginalité, la naissance de Jésus devient un fait public auquel les pasteurs et les étrangers assistent). Marie, bien que mariée à Joseph, renonce à lui pour épouser Dieu et suivre sa providence. Joseph, pour sa part, doit fournir un autre effort en acceptant la partie divine de son épouse en devenant un serviteur et un protecteur de la volonté divine.

Hestia comme Marie sont le feu, en tant que foyer, et femme, en tant que mère virginale. Dans les représentations, Hestia apparaît comme une jeune fille, une *parthénos* ou une *kóre*¹²⁰, assise sur un trône. Car Hestia est la vierge et, en tant que telle, elle représente la femme au sein de la famille, de la maison, la fille vierge à l'âge nubile et l'épouse civique. Ces rôles féminins dans l'imaginaire grec doivent être discrets, ne pas donner lieu à la rumeur, ni permettre que l'on en parle. La représentation de Hestia rappelle donc la représentation de la Vierge Marie (assise sur un trône et comme *Théotokos*).

Hestia et la Vierge Marie sont la connexion de l'être humain avec la divinité supérieure. La Vierge est même définie comme l'avocate des hommes, qui intercède pour notre salut comme mère qui aime toute l'humanité. Mère créatrice de tout ce qui vit, et pour cette raison elle reste vierge, puisque la vie est née du néant ou de Dieu lui-même, sans nécessité de la conjonction des deux sexes. Elle est donc la mère pure dans sa plus haute expression. Cela prend tout son sens si nous comprenons sur quoi se fonde la philosophie chrétienne qui prend le principe platonicien sur lequel l'esprit, c'est-à-dire le *logos*, est préexistant à la matière.

¹²⁰ *Ibid.* p. 21

Pour mieux l'expliquer, nous pouvons nous référer au livre *Le Christ philosophe* de Frédéric Lenoir¹²¹ :

« De Platon, le philosophe juif Philon d'Alexandrie retient que l'esprit est préexistant à la matière. Cet esprit, affirme Philon, est le *logos* qu'il interprète comme la pensée ou la parole de Dieu dont l'élément principal est le *pneuma*, le souffle vital ou divin, celui qui donne la vie. Le *logos* de la philosophie grecque, relu à l'aune du monothéisme hébraïque, est donc à la fois le pouvoir créateur de Dieu et son intermédiaire avec l'homme. C'est une puissance agissante qui intègre des éléments du Dieu personnel d'Israël, Philon lui octroyant par ailleurs le pouvoir de visiter les hommes justes. Dans l'Empire romain, les idées et les concepts se propagent rapidement. De toute évidence, à la fin du I^{er} siècle, la pensée de Philon, novatrice dans sa synthèse, est connue des communautés juives hellénisées et des Chrétiens qui ont récemment rompu avec la synagogue. [...] La tradition chrétienne l'assimile Philon lui-même au fils de Zébédé, l'un des Douze, qui se serait réfugié à Éphèse en compagnie de Marie, la mère de Jésus, après la chute du Temple, en 70. »

Mais il reste un élément à étudier, le feu. Cet élément est une constante dans toutes les religions et les mythologies. À travers le feu, on peut essayer d'inverser la logique de la tragique existence humaine, en transformant la mortalité en immortalité. Il semble que le feu, dans la pensée grecque, est défini comme une sorte de seuil qui cède la place à une existence extra-humaine, libérée du fardeau de la mortalité, de la pérennité caractéristique des hommes.

Et nous voyons ici une référence claire à la religion chrétienne et juive, où la symbolique du feu est maintenue. À la Pentecôte, la flamme symbolise l'Esprit Saint, et dans la Vierge Marie, la lumière et le sacré-cœur en feu représentent ce passage à la vie éternelle.

Le feu est l'élément du sacrifice. Il permet de mettre connecter le monde des hommes et celui des dieux, en faisant venir par la fumée les arômes du sacrifice. C'est aussi l'élément qui permet le passage entre ce monde et le royaume des morts, à travers la crémation des cadavres ou des rituels ctoniques. Hestia, comme Marie, sert de point de contact entre le ciel et la terre.

¹²¹ LENOIR, Frédéric, *Le Christ philosophe*, Paris, Points Essais, 2009, p. 112-113.

C'est ce que nous dit Vernant : « Autour du foyer circulaire, dans la grande salle que les Grecs appellent *mégaron*, quatre petites colonnes ménagent dans le toit une ouverture, une lanterne par où s'échappe la fumée. Quand on allume le feu sur le foyer, la flamme en montant établit la communication entre la maison terrestre et le monde des dieux. Le centre du foyer est donc le point du sol où se réalise, pour une famille, un contact entre les trois niveaux cosmiques de l'univers¹²² (feu, terre et ciel). »

Cette valeur du feu comme élément de passage vers une forme non mortelle d'existence est le dénominateur commun dans les mythes et les religions. Le nouveau rôle de la Vierge Marie est essentiel en tant que déesse du foyer et de la vie qui devient l'essence de toute chose : une approche qui trouve sa continuité dans les spéculations néoplatoniciennes. Marie offre son cœur en sacrifice à Dieu, elle est la fois vierge et mère.

Kirsten Wolf affirme qu'à travers la transcendance du corps la femme vierge réussit à couper les liens avec la figure féminine représentée par Eve, dont la transgression a lié les femmes aux douleurs de l'accouchement¹²³. Ce dépassement est obtenu par la lutte pour la perfection au-delà du sexe, le changement de vision du corps à travers le comportement et la virginité.

Dans les drames de Hrosvitha nous y retrouvons plusieurs fois la thématique de la virginité et la chasteté (*Sapientia*, *Dulcitus*). Bien que la virginité soit un motif important dans les drames de Hrosvitha, toutes ses héroïnes ne sont pas vierges. Dans le cas du personnage *Sapientia*, elle est mère de trois filles donc elle n'est pas vierge. Hrosvitha y parle également de la symbolique de la mère et de la Vierge Marie.

Au cours du X^e siècle, les métaphores de la maternité et du mariage ont joué un rôle essentiel dans la construction d'une sainteté féminine, y compris en référence aux vierges. Cela nous ramène à l'idée de la virginité grecque et des Amazones, mères célibataires séparées de l'homme parce qu'elles ont déjà le côté masculin dans leur comportement.

¹²² VERNANT, Jean Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1965, p. 157.

¹²³ WOLF, Kirsten, *The severed breast : a topos in the legends of female virgin martyr saints*, Lunds, Lunds Universitet, 1997, p. 96-112.



Image n° 12 : *Vierge romane de Cillas* (XII^e siècle), Musée Catedralicio, Huesca - Vierge noire en bois, sur le trône.

Image n° 13 : Relief votif dédié à Vesta. De Rome, Italie. 140-150 CE. - Vesta, voilée, avec le sceptre, sur le trône. Auteur image : Osama Shukir Muhammed Amin FRCP(Glasg)

Les femmes qui choisissent leur virginité et leur chasteté sont considérées comme des mères dans la communauté où elles vivent. Par exemple, dans les couvents, il y a la figure de la mère supérieure. En outre, les autres sœurs se consacrent principalement à prendre soin d'elles-mêmes et de la communauté la plus proche, en offrant leurs soins et l'éducation aux enfants.

Dans les œuvres de Hrosvitha, il y a deux façons pour les vierges d'accéder au Christianisme : à travers leurs voix et à travers leurs corps. Les vierges montrent leur résistance verbale à travers un dialogue élevé face à leurs persécuteurs, surtout dans les scènes de leur interrogatoire formel par les fonctionnaires romains. La frustration de leurs ennemis entraîne une réaction qui se traduit par la torture ou la condamnation à mort.

A ce moment, les femmes de Hrosvitha montrent leur résistance corporelle. Les deux méthodes sont des actes de leur chasteté, tandis que les hommes sont dominés par la luxure et l'orgueil. Cette ligne d'argumentation est un *leitmotiv* dans les œuvres de Hrosvitha. Les femmes choisissent librement leur condamnation en refusant la domination et l'humiliation, elles deviennent inviolables dans la parole et le corps. Les œuvres de Hrosvitha défient ainsi les modèles réductrices de féminin/faible et masculin/fort élargissant la vision de ce que la féminité peut englober. Hrosvitha nous permet de complexifier notre discours sur la virginité médiévale et la spiritualité féminine en général.

Le contenu sexuel des textes a sans doute fasciné le public médiéval, mais l'idée que les légendes de Vierges martyres étaient une forme de torture-pornographie en dit beaucoup plus sur les obsessions et la sexualité de notre époque que sur celle de 935 après J.-C. Au cours des dernières années, une approche plus positive de la virginité a été adoptée. Elle a été considérée comme quelque chose qui pourrait être réclamé par les femmes. Par exemple, Jocelyn Wogan-Browne note : « Ce qui semble potentiellement sombre ou effrayant au niveau de l'étude aérienne de l'histoire de genre prend vie, multiplicité et nuances au niveau de textes particuliers dans leur contexte¹²⁴. »

Avec cette phrase Browne souligne que l'idée de virginité a été considérée au cours des deux derniers siècles comme un choix déprimant, lugubre ou effrayant. Évidemment, Hrosvitha ne considérait pas la virginité dans ces termes péjoratifs. Browne a raison de considérer que le concept de virginité a varié au cours des siècles.

Enfin, il faut faire attention au fait que ces textes ont souvent été écrits par et pour les femmes. Plus explicitement positive, Ruth Evans affirme : « La virginité au Moyen Âge ne peut pas être réduite au fétichisme ou à l'abject¹²⁵. » Je considère donc que les œuvres de Hrosvitha peuvent éclairer le récit de la virginité au Moyen Âge.

III.2.2 - La femme dans l'Antiquité et dans le Christianisme

La naissance du Christianisme suppose un changement de paradigme dans l'histoire. Un moment qui a représenté une transformation politique, sociale et religieuse. La mythologie romaine est progressivement remplacée par une nouvelle religion qui perpétue la tradition juive. Au-delà du regard spirituel ou religieux, le Christianisme a soulevé une modification du mode de vie et des lois. Ce nouveau modèle a également eu un impact sur les femmes.

Hrosvitha est consciente de ce que ce nouveau système a représenté pour la culture et pour les femmes. En effet, malgré ce que l'on peut penser de notre position féministe au XXI^e siècle, la femme a gagné en liberté et en respect grâce au Christianisme. Il n'est pas étonnant qu'au I^{er} et au II^e siècles les femmes aient été les principales adeptes de l'Évangile, authentiques disciples de

¹²⁴ WOGAN-BROWNE, Jocelyn, *Saints' lives and women's literary culture c. 1150-1300 : virginity and its authorizations*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 5.

¹²⁵ EVANS, Ruth, *Medieval virginites*, Cardiff, University of Wales Press, 2003, p. 21-39.

Jésus. D'un point de vue objectif, cela peut être une contradiction de forme, car comment un homme peut-il représenter la liberté des femmes ? Cependant, en analysant la situation, c'était en quelque sorte le cas. Par exemple, c'est le cas de Sainte-Lucie de Syracuse, chrétienne qui a donné sa vie et a souffert le martyre pendant la persécution de Dioclétien en 304 après J.-C. D'autres exemples sont :

- Faviola de Rome (s. IV) : Noble romaine convertie au Christianisme. Elle a vendu tous ses biens pour distribuer son argent aux pauvres et fonder à Rome le premier hôpital d'Occident vers le 390 après J.-C.
- Sainte Clotilde (475 - 545) : épouse du roi franc Clovis, elle influença de manière décisive la conversion de tout le peuple franc au Christianisme catholique.
- Théodolinda (570 - 628) : épouse du roi lombard Agilulf. Elle a réussi à baptiser son fils Adaloald selon le rite catholique.

L'historien Guy de la Bédoyère¹²⁶ nous parle des sources des I^{er} et II^e siècles qui mentionnent plus de femmes que d'hommes comme adeptes de la nouvelle religion. Cette abondance de noms féminins indique l'importance de ces jeunes femmes qui sont mortes pour affirmer leur foi. Agathe, Agnès, Cécile, Lucie, Catherine, Marguerite, etc. Histoires que Hrosvitha recueille et adapte dans ses œuvres.

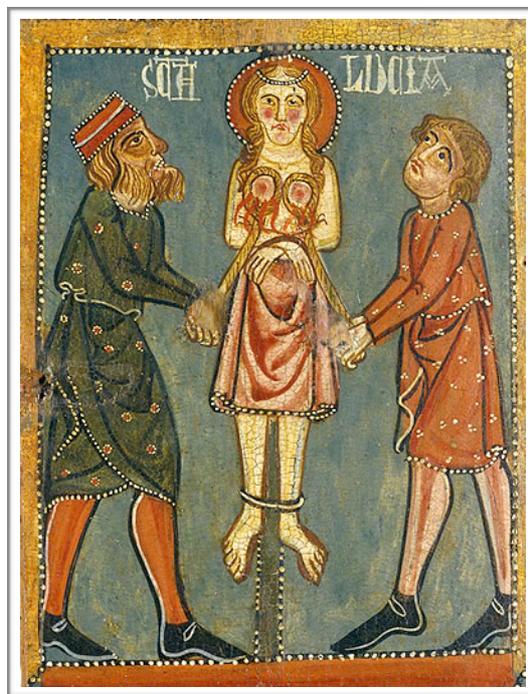


Image n° 14 : *Martyre de Sainte Lucie*, (XIII^e siècle), peinture anonyme.

¹²⁶ BÉDOYÈRE, Guy, « Las mujeres que cambiaron el curso de la historia del Imperio romano », *BBC history extra magazine*, 7 mars 2020. Consultable à l'adresse <https://www.bbc.com/mundo/noticias-51771024>

De toute évidence, la situation des femmes au Moyen Âge était pire qu'aujourd'hui, surtout dans le monde occidental, mais c'était mieux qu'à l'époque de l'Empire romain. Et mieux aussi que dans les siècles suivants (XVI^e au XIX^e). La raison est que le droit romain (racheté par les monarchies absolutistes depuis le XVI^e siècle) a été beaucoup moins favorable à la femme que le « droit coutumier » d'origine germanique.

Pendant l'Empire romain, le père gardait les fils pour des nécessités militaires, sauf s'ils étaient malformés ou paraissaient trop malades. Par contre il gardait généralement une seule fille, l'aînée. C'était tout à fait exceptionnel qu'il y ait plus d'une fille dans une famille romaine¹²⁷.

Cela signifie que les filles nées plus tard étaient éliminées (d'une manière ou d'une autre). Au cours des premières décennies du III^e après J.- C. Le droit à la vie et à la mort était toujours en vigueur, bien qu'il ait été sérieusement limité. Selon Ulpiano¹²⁸, le père de famille ne pouvait plus tuer son fils sans que celui-ci ait été entendu. Ainsi, le *paterfamilias* ne peut plus tuer son nouveau-né. Le père est tenu de l'inculper devant le tribunal du préfet ou du président de province et l'enfant avait le droit de se défendre. Ces pouvoirs étaient la fierté de la civilisation romaine face à d'autres peuples, comme nous le lisons dans les écrits de Gaius¹²⁹.

En vertu de ses pouvoirs, le *paterfamilias* peut disposer librement de ses enfants pour des raisons de force majeure, de pauvreté ou de faim. Cette loi romaine ne commence à s'atténuer que légèrement grâce aux nouvelles conceptions philosophiques stoïques qui pénètrent Rome à l'époque classique. La *Lex Iulia de adulteriis*¹³⁰ considère l'adultère comme un crime et autorise le *paterfamilias* à donner la mort à la fille adultère mariée, qui est restée sous l'autorité parentale, et à l'homme adultère avec lequel elle a eu des relations, sous prétexte de protéger la dignité de la maison. De plus, le *paterfamilias* pouvait abandonner les nouveau-nés. Ces faits prétendument criminels pouvaient conduire à la vengeance privée et à la loi du talion. Plus tard, l'empereur Trajan dut résoudre quelques cas isolés d'exercice abusif de l'autorité parentale.

¹²⁷ Voir : Sociedad Medieval - arteguias.com, *Criterio de valoración de la situación de la mujer en la Edad Media*, june 2018, <https://www.arteguias.com/mujeredadmedia.htm>

¹²⁸ SUÁREZ BLÁZQUEZ, Guillermo, « Patria potestas in the Roman law and in the late Middle Ages visigothic law », *Revista de estudios histórico-jurídicos*, n° 36, Valparaíso, 2014, p.161-170. Consultable à l'adresse <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-54552014000100005>

¹²⁹ *Ibid* p. 170-187.

¹³⁰ IRIGOYEN TROCONIS, Martha Patricia, *La represión del adulterio por la Lex Iulia de adulterio coercendis*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 3. Consultable à l'adresse http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/119413/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

En ce qui concerne la femme, le mari pouvait en disposer comme il le souhaitait. À Rome, les femmes ne pouvaient jouer aucun rôle administratif, ni dans l'assemblée des citoyens, ni dans la magistrature, ni dans les tribunaux¹³¹: c'est-à-dire qu'elles n'avaient aucune voix dans la vie publique. Ce n'est que vers 390, à la fin du IV^e siècle, que la loi civile enlève au père le droit de vie ou de mort sur ses enfants.

Avec l'arrivée et la diffusion du Christianisme, débute un changement qui mettra du temps à s'installer. La différence entre les sexes, pour ce qui concerne le droit à la vie, disparaîtra. Le *droit coutumier* ou *germanique* repose sur la paix du foyer, c'est-à-dire la protection de la femme et de la famille en tant que centre de la société. C'est ce qu'explique la spécialiste Silvia López Pascual :

« Le droit germanique primitif vise au maintien de la paix générale des individus ou des groupes à des fins de cohésion sociale. Cette paix générale se concrétise dans une série de paix spéciales parmi lesquelles se trouve la paix de la maison, avec une forte composante religieuse, pour considérer la maison comme un lieu sacré dont la mission est de protéger l'habitant qui l'habite. À cette paix de la maison s'oppose l'effraction (*Hausfriedensbruch*) ou rupture de la paix domestique. L'hypothèse est caractérisée par l'entrée violente dans la maison avec des gens armés. Une autre infraction, la violation de domicile (*Heimsuchung*), précise pour sa commission l'entrée violente ou dolosive dans la demeure. L'ensemble des règles régissant l'inviolabilité domiciliaire dans le droit wisigoth varie avec le temps. Certaines *leges antiquae* accordent au domicile une protection spéciale, sanctionnant sévèrement celui qui accomplit l'acte d'entrer dans la demeure, même s'il n'y cause pas de dommage, et celui qui s'introduit dans la maison d'autrui pour voler ou tuer son propriétaire¹³². »

Les valeurs philosophiques, éthiques et morales *humanitas* et *pietas* pénètrent progressivement dans le droit de la famille. Les premiers siècles après le Christ changent le gouvernement de la *patria potestas*. Bien entendu, le changement de mentalité s'est opéré progressivement. Dans le Bas-Empire, Constantin limite et abroge certains des pouvoirs qui émanaient de l'institution familiale par une influence notable du Christianisme.

¹³¹ PARRAGA, Ignacio, « Asexualización del derecho », *Unidad Académica : facultad de Derecho y Ciencias Sociales* », San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán (UNT), 2018, p.1-2. Consultable à l'adresse https://www.academia.edu/37746934/Asexualizacion_del_Derecho

¹³² PASCUAL LÓPEZ, Silvia, « El derecho germánico y la paz de la casa, anuario de la Facultad de Derecho », vol. XXIV, 2006, p. 1.

Les principes philosophiques chrétiens du Bas-Empire (*pietas, caritas, et misericordiam*) remplaceront les valeurs philosophiques et éthiques classiques (*officio, pietas et humanitas*).

Pour le Christianisme, le droit de donner la vie ou la mort et l'abandon des enfants nouveau-nés représentent des actes atroces, des péchés capitaux bibliques, que le droit civil ne pouvait ni réglementer ni protéger. Des péchés qui ne peuvent être abrités par le sein de la nouvelle famille que Dieu veut. De même, l'avarice, l'égoïsme et la cupidité des biens sont des péchés qui naissent d'un pouvoir démesuré de l'autorité paternelle romaine par l'exploitation des enfants.

L'exploitation du travail des enfants constitue un autre péché grave. Saint Augustin mise sur la coopération active des deux époux dans les biens de la famille, c'est-à-dire dans la procréation et l'éducation des enfants.

Une indication intéressante de Gerardo Fabián Rodriguez et Jorge Rigueiro, est le changement que l'Église catholique a adopté pour éviter les liens consanguins qui ont produit des problèmes dans la reproduction et les relations aberrantes au sein de la famille :

« Un changement opéré dans l'adoption des systèmes de consanguinité, afin de limiter les mariages, ou de retarder l'arrivée des jeunes à la vie conjugale. Alors que jusqu'au VI^e siècle l'Église, en suivant le système romain, permettait le mariage jusqu'au quatrième degré, ce qui équivalait au mariage entre petits cousins, à partir du VIII^e siècle, elle changea le système germanique qui empêchait le mariage jusqu'au septième degré. Dans un village peu peuplé du haut Moyen Âge, cela signifiait que personne ne pouvait se marier. Le non-respect entraînait l'excommunication des paroissiens. Au cours de ces siècles, cela signifiait rester en dehors de la communauté en raison du degré de contrôle vertical exercé par l'Église sur tous les aspects de la vie quotidienne. En outre, trois périodes annuelles d'abstinence sexuelle, de quarante jours chacune, ont été établies, auxquelles il fallait ajouter toutes les fêtes des saints. Cette proscription qui a opéré au niveau idéologique et politique à l'aube du X^e siècle doit s'accompagner des formes matérielles et symboliques des sociétés sur lesquelles elles se manifestaient¹³³. »

¹³³ FABIÁN RODRÍGUEZ, Gerardo et RIGUEIRO, Jorge, *Manual de historia medieval siglos III a XV*, Mar del Plata, Giem, 2015, p. 190. Consultable à l'adresse <https://www.aacademica.org/jorge.rigueiro.garcia/22.pdf>

Ces règles ont permis de repousser l'âge du mariage pour les femmes et d'éviter certains mariages arrangés au sein de la famille. Les Pères de l'Église ne vont pas discuter de l'autorité du *paterfamilias* sur sa femme, ils ne feront que fixer des limites. L'auteur Alfonso García Gallo met en lumière le rôle décisif joué par l'Église chrétienne dans l'évolution des institutions romaines dans les périodes du Bas-Empire et du Wisigoth en Hispanie :

« C'est l'Église, par la bouche de ses évêques et de ses prêtres, qui a imposé aux fidèles l'accommodement de leurs actes aux préceptes de la religion : l'obéissance aux autorités, le traitement humain des esclaves, l'indissolubilité des mariages, l'interdiction d'abandonner les enfants, l'exécution des contrats, etc. Par ailleurs, l'Église n'a pas cherché à altérer dans son ensemble le régime économique, social ou politique du monde romain, ni à remplacer par un autre le droit en vigueur ; mais seulement modifier ce qui contredisait sa propre doctrine ou rendait difficile l'observation de celle-ci¹³⁴. »

Pour conclure, je partage deux réflexions :

« [...] L'apogée (de la femme) correspondrait à l'ère féodale, du X^e siècle à la fin du XIII^e siècle [...]; c'est incontestable qu'à l'époque les femmes exerçaient une influence que ni les dames partisans de la Fronde au XVII^e siècle ni les sévères anarchistes du XIX^e siècle n'ont pu avoir¹³⁵. »

Régine Pernoud

« À Rome, la femme, sans exagération ni paradoxe, n'était pas sujet de droit... Sa condition personnelle, la relation de la femme avec ses parents ou son mari relèvent de la *domus*, dont le père, le beau-père ou le mari sont des chefs tout-puissants. La femme n'est qu'un objet¹³⁶. »

Robert Villers

¹³⁴ CABRERA, Claudia, « La familia : algunas líneas de su evolución histórica » *Manual de Historia del derecho español I : el origen y la evolución del derecho*, Montevideo, Universidad de Uruguay, 2019, p. 70.

GARCÍA GALLO, Alfonso, *El origen y la evolución del derecho. Manual de historia del derecho español*, Madrid, Artes gráficas y ediciones, 1967, p. 51.

¹³⁵ PERNOUD, Régine, *La femme au temps des cathédrales*, Paris, Stock, 1980, p. 1.

¹³⁶ VILLERS, Robert, «Le Statut de la femme à Rome jusqu'à la fin de la République», *Recueil de la Société Jean Bodin pour l'histoire comparative des institutions consacré à la femme XI première partie*, Bruxelles, Éditions de la Librairie encyclopédique, 1959, p. 177-189.

III.2.3 - La compréhension de la féminité au X^e siècle (une nouvelle approche)

L'auteure Hrosvitha traite de différentes visions de la chasteté et de la virginité de la femme d'un point de vue qui peut être considéré comme une forme de féminisme à l'époque, c'est-à-dire une conquête des droits de la femme qu'il n'y avait pas pendant l'empire romain. Hrosvitha écrit sur la femme, depuis la prostituée repentie jusqu'aux vierges consacrées depuis leur jeunesse parce qu'elles ne veulent pas se marier.

Lochrie explique dans sa monographie que le modèle de féminité dépend de l'interprétation du féminin comme la chair, c'est-à-dire le « principe de l'interruption dans la psyché humaine ». Ce désir produit par l'attraction de la chair, et la dangereuse accessibilité du corps féminin, est corrigée au moyen de la moralité et le contrôle physique¹³⁷.

Hrosvitha propose donc une vision de la femme d'un point de vue spirituel, dépassant les valeurs matérielles du corps. Une forme de spiritualité qui transcende les fonctions biologiques féminines. Cette analyse pourrait impliquer la virginité comme un potentiel régénérateur. En comparaison avec le féminisme actuel, nous constatons que bien que dans les deux époques on tente de transcender la fonctionnalité fondamentale du corps, la différence se trouve dans le fait que dans l'ère contemporaine on nie la partie spirituelle. Le Christianisme valorise la femme par rapport à l'empire romain. C'est donc un nouvel idéal féminin chrétien.

En ce qui concerne cette vision du genre et du féminisme d'Hrosvitha, l'auteure Giselle Nie note que le sexe biologique n'empêche pas les hommes et les femmes d'imiter métaphoriquement les rôles du sexe opposé. Elle analyse en *Pafnutius* comment jouir d'un mariage mystique avec le Christ, et relie l'idée de la maternité spirituelle à l'image transformatrice des vierges en tant que mariées et mères plutôt qu'en combattants masculins. Nie tente de prouver qu'au X^e siècle « il n'y avait pas de modèle de force féminine sauf celui de devenir un homme¹³⁸. »

La revendication de la femme chrétienne est évidente chez Hrosvitha car elle présente des modèles féminins chrétiens à suivre. Au X^e siècle les conditions étaient déjà très différentes de la Rome antique. Cependant Hrosvitha estime important de poursuivre cette revendication de la femme par rapport au disparu empire romain. Elle fait une défense du système chrétien du X^e siècle par rapport

¹³⁷ LOCHRIE, Karma, « Margery Kempe and translations of the flesh », Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1994, p. 4.

¹³⁸ NIE, Giselle de, *Consciousness fecund through God : from male fighter to spiritual bride-mother in late antique female sanctity*, London, Bakker Garland Medieval Casebooks, 1995, p. 103.

à l'empire romain déjà disparu en soulignant l'importance de la figure féminine dans l'histoire du catholicisme. C'est pourquoi les textes sont importants pour comprendre la position de la femme dans le passé romain et dans le moment historique du X^e siècle.

Mais la question du genre dans les femmes héroïques de Hrosvitha n'a été discutée qu'implicitement plutôt qu'explicitement. En général, les chercheurs se sont intéressés à la violence et à l'horreur de la torture des femmes qu'à l'étude de ces questions comme un exemple d'héroïnes de genre. On ne s'est jamais demandé jusqu'à quel point ces actes héroïques sont masculinisés ou au contraire sont des revendications féminines. On pourrait le voir comme un genre intermédiaire, une troisième catégorie non binaire (selon les termes de genre du XXI^e siècle).

Nous trouvons donc différentes théories concernant le genre dans les textes de Hrosvitha. D'un côté A. Daniel Frankforter défend son idée de femmes masculinisées, qui rejettent leur sexualité, la cachent avec leurs vêtements et agissent en société comme des hommes confrontés aux violences. A. Daniel Frankforter décrit les « vierges de carrière » comme des pratiquants de « renoncement vigoureux à leurs natures féminines¹³⁹ ».

Il reconnaît la féminité des héroïnes dans une certaine mesure et soutient que Hrosvitha examine les rôles de vierge, épouse ou prostituée : « dans chaque rôle elle décrit le progrès d'une femme vers l'intégrité et le respect d'elle-même ». Il semble que Frankforter voit dans les personnages féminins de Hrosvitha une force, morale et physique, ce qui implique que leur réalisation vient à travers une masculinisation et une dénonciation de leur féminité/faiblesse. Bien sûr, pour suivre cette théorie, il faut partir du cliché : femme/faible - homme/fort. Un binôme déjà utilisé par Térence et à la vue simpliste.

Hrosvitha trouve que le dramaturge romain montre des personnages féminins faibles et exploités. Elle établit une dichotomie entre activité et passivité par exemple dans le comportement de la prostituée repentie Thaïs protagoniste de *Pafnutius*.

PAFNUTIUS - SCÈNE III¹⁴⁰

THAÏS

Quiconque m'aime est payé de retour.

PAPHNUCE

¹³⁹ FRANKFORTER, A. Daniel, « Hrosvitha of Gandersheim and the destiny of women », *The Historian*, n° 2, 1979, p. 295-314. Consultable à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/24445109>

¹⁴⁰ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrosvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 317-318.

Thaïs ! Thaïs ! quel long et pénible voyage j'ai entrepris, pour avoir le bonheur de vous parler et de contempler votre beauté !

THAÏS

Je ne me dérobe point à vos regards, je ne refuse pas de m'entretenir avec vous [...] .

PAFNUTIUS - SCÈNE V¹⁴¹

THAÏS

Me voici, Pafnutius mon père. Je viens à vous toute prête à vous obéir [...] .

THAÏS

Et de qui puis-je espérer mon pardon ? Qui me sauvera par sa miséricorde, s'il m'est défendu d'invoquer celui contre qui seul j'ai péché, et à qui seul je dois offrir mes prières ferventes ?

PAPHNUCE

Vous devez prier non par des paroles, mais par des larmes, non par le son plaintif de votre voix, mais par le rôle de votre cœur repentant.

THAÏS

S'il n'est pas permis à ma voix de prier Dieu, comment puis-je espérer mon pardon Père.

PAPHNUCE

Vous l'obtiendrez d'autant plus vite, que votre humilité sera plus parfaite. Dites seulement :
« O mon Créateur, ayez pitié de moi ! »

Ainsi nous l'explique Newlands : « L'auteure réaffirme la rédemption contre la passivité en tant que prostituées, en se rendant responsables de leurs vies et en surmontant ses *feminae fragilitates* dans le récit¹⁴² ».

Hrosvitha semble suggérer que les femmes ont un avantage spirituel important sur les hommes, car, étant physiquement plus faibles, elles peuvent obtenir une victoire spirituelle encore plus grande. Certains chercheurs dépeignent les femmes de Hrosvitha comme des hommes, en raison de leur résistance morale et physique face aux tortures. Florence Newman, par exemple, affirme que les références à la fragilité féminine montrent l'auto-conscience de Hrosvitha d'une tradition masculine d'écriture¹⁴³.

¹⁴¹ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrosvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 334-335.

¹⁴² NEWLANDS, Carole E., *Hrosvitha's Debt to Terence*, Transactions of the American Philological Association, n° 116, 1986, p. 370. Consultable à l'adresse <https://doi.org/10.2307/283926>

¹⁴³ NEWMAN, Florence, *Strong voice(s) of Hrosvit : male-female dialogue in a companion to Hrosvit of Gandersheim*, éd. Phyllis R. Brown et Stephen L. Wailes, Leiden, 2013, p. 289.

Le dialogue spécifiquement masculin-féminin, typiquement entre les saintes et leurs persécuteurs, est un élément crucial du style de composition de Hrosvitha. L'auteure semble vouloir se mettre à l'épreuve à travers les protagonistes. Pour cette raison, elle célèbre la chasteté, la beauté et la valeur des femmes comme un choix de vie et non comme une punition.

Une autre hypothèse, encore plus risquée, parle d'un troisième genre. Sarah Salih considère les vierges comme un troisième genre et un dépassement de la féminité, se situant entre l'homme et la femme¹⁴⁴. La virginité religieuse féminine médiévale peut se traduire selon cette idée par une identité de genre minoritaire de l'époque. Elle peut être comprise comme une inflexion locale spécifique à la femme, produite par une gamme de pratiques symboliques. L'étude de Sarah Salih est en relation avec les théories transgenres de l'actualité. Cette idée du troisième genre est probablement très éloignée de la réalité historique. Les dons corporels de la femme dans son pouvoir de donner la vie et d'allaiter, transcendent ce nouveau concept chrétien de virginité. C'est pour cette raison que la théorie du troisième genre de Sarah Salih est éloignée de la véritable importance de la virginité dans les personnages de Hrosvitha. Elle se concentre sur le plan physique et sexuel, lorsque la finalité est spirituelle, énergétique et transcendante.

Dans les pièces *Calimachus* et *Sapientia*, les femmes démontrent continuellement la supériorité de leur esprit rationnel par rapport aux hommes. Cela contraste avec l'idée de la femme qui se laisse emporter par ses passions et ses faiblesses, et aussi avec l'idée d'une religion fanatique dans laquelle la science et la raison n'ont pas leurs places. Les femmes de Hrosvitha réfléchissent, débattent et étudient même des sciences pour remettre en question leurs idées. La force brutale et physique des hommes ne peut pas dépasser la force de volonté d'une femme, et donc le concept de femme se révèle comme contenant la sagesse, la vertu et la persistance.

D'autre part Allen souligne une autre théorie, en proposant que les femmes de Hrosvitha soient des incarnations allégoriques des vertus de la Sagesse, la Foi, l'Espérance et la Charité (dans le cas de *Sapientia*) et conclut que la conquête de ces figures signifie la supériorité de la philosophie accompagnée de vertu chrétienne sur la philosophie païenne dépourvue de révélation divine¹⁴⁵. Cette théorie n'élimine donc pas la partie de la réalité, mais ajoute une autre signification, c'est-à-dire une double signification réelle et allégorique.

¹⁴⁴ SALIH, Sarah, *Versions of virginity in late medieval England*, Cambridge, D. S. Brewer, 2001, p. 2.

¹⁴⁵ ALLEN, Prudence, « The concept of woman », *The Aristotelian Revolution 750 B.C. - A. D. 1250*, vol.1, Cambridge, Eden press, 1985, p. 261.

Ces théories actuelles abordent la féminité à partir de la simple sexualité. Un point de vue sans doute risqué compte tenu du contexte historique, mais qu'il est intéressant de garder à l'esprit, puisque dans les œuvres de Hrosvitha nous voyons une grande brutalité et sexualité dans les textes, qui nous éloigne de cette prétendue comicità que l'auteure tente de soulever.

Cependant cette théorie non-binaire élimine la féminité des personnages, car étant un troisième genre non-binaire, la femme est éliminée de l'équation. Il n'y a donc pas, malgré les efforts de Sarah Salih ou Frankforter, d'étude féministe dans sa théorie. On ne peut pas défendre un féminisme qui part déjà de sa propre négation de la féminité.

En examinant les mots latins on trouve un exemple d'héroïsme dans la pièce *Sapientia*. Antiochus utilise un langage très sexiste pour la mépriser, pendant que l'empereur continue de séduire les très jeunes femmes avec de douces paroles. Antiochus dit en latin : « *Melius est. Nam fragilitas sexus feminei facilius potest blandimentis molliri.* »

Voici la traduction de l'extrait :

HADRIEN

Je suis frappé de leur beauté et je ne puis surtout assez admirer la sage dignité de leur maintien.

ANTIOCHUS

Cessez, ô mon seigneur, de vous livrer à l'admiration, et forcez-les d'adorer les dieux.

HADRIEN

Si je commençais à leur demander avec douceur si elles ne voudraient pas céder ?

ANTIOCHUS

Melius est. Nam fragilitas sexus feminei facilius potest blandimentis molliri. [C'est là le meilleur moyen ; car la fragilité de leur sexe ne cède jamais plus facilement qu'à l'impression des douces paroles¹⁴⁶].

En outre, Hadrien les appelle *tantillarum* et *muliercularum* [triviales, petites femmes].

HADRIEN

Num quid tantillarum adventus muliercularum aliquod(a) reipublicæ adducere poterit detrimen

¹⁴⁶ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrosvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 386-387.

tum. [Pensez-vous que l'arrivée de ces faibles femmes puisse amener quelques résultats nuisibles à la république ?]¹⁴⁷

La technique de Hrosvitha propose donc un renversement de plusieurs couches de la dynamique du pouvoir. À travers son fort discours les vierges investissent les stéréotypes traditionnels de genre et les relations

Les femmes dans *Sapientia*, et dans les autres pièces de Hrosvitha, parlent de leur prochain martyr comme d'une bataille. Elles sont préparées et connaissent aussi leur destin. Pour illustrer cela, *Sapientia* utilise un mélange fascinant de langage de genre pour les exhorter à embrasser leur martyr que nous explique Jansen¹⁴⁸ :

« *Vincite infantilis teneritudinem aetatulae Maturi sensus fortitudine ; Vinco* est un terme clairement militariste qui se réfère à la conquête martiale. Au lieu de conquérir l'empereur, le paganisme ou un autre ennemi évident, elle leur ordonne de conquérir leurs *infantilis teneritudinem aetatulae*, ou la tendresse de leur jeune âge. »

L'utilisation de tout ce langage met l'accent sur la jeunesse des femmes, le sens de douceur et aussi l'affection (féminité). Le sens de fermeté et de virilité est une antithèse directe de la douceur de ces petites filles. Elles sont plutôt décrites comme de petits soldats conquérant leur propre douceur féminine et leur jeunesse. Ainsi, en plus d'être mariées, elles se voient clairement comme des soldats du Christ.

CHARITÉ : *Consertis palmulis incedamus, et vultum tyranni confindamus*. [Marchons en enlaçant nos mains et faisons rougir le front du tyran !]¹⁴⁹

Hrosvitha utilise des scènes d'interrogatoire pour montrer la chasteté de ses femmes à travers la résistance verbale. Son langage combine diction militariste et diction nuptiale, ce qui suggère que Hrosvitha ne voit aucune contradiction entre ses rôles de fiancées et de soldats du Christ. Hadrien par exemple ne voit que des jolies femmes dans les filles de *Sapientia*.

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 381.

¹⁴⁸ JANSEN, Caroline, « Clamor validus vs. fragilitas sexus feminei, Hrotsvit of Gandersheim on the agency of women », PhD dissertation, University of Michigan, 2017, p. 57. Consultable à l'adresse https://scholarworks.wmich.edu/masters_theses/1129

¹⁴⁹ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrotsvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 404-405.

FOI

Vous vous trompez, Hadrien, si vous croyez lasser mon courage par les tortures, ce n'est pas moi, ce sont vos faibles bourreaux qui succombent ; la fatigue inonde leurs membres de sueur.

HADRIEN

Antiochus, ordonnez qu'on lui coupe les seins;
peut-être que la honte la fera céder.

ANTIOCHUS

O plut aux dieux qu'il y élit un moyen de la contraindre !

HADRIEN

Peut-être se soumettra-t-elle.

FOI

Vous avez déchiré mon chaste sein, mais vous ne m'avez pas blessée. Voyez, au lieu de sang, il en jaillit une source de lait.

HADRIEN

Qu'on l'étende sur un gril placé au-dessus d'un
feu ardent, pour que la violence de la chaleur la brûle et l'étouffe.

ANTIOCHUS

Elle est digne de la mort la plus misérable, cette fille obstinée, qui ne craint pas de résister à vos ordres.

FOI

Tout ce que vous inventez pour me faire souffrir se change pour moi en douceur et en repos.
Je me trouve aussi commodément étendue sur ce gril que dans une barque tranquille.

HADRIEN

Mettez sur ce brasier ardent une chaudière pleine de poix et de cire, et plongez cette fille rebelle dans le liquide bouillant.

FOI

Je m'y précipite moi-même.

HADRIEN

J'y consens.

FOI

Que deviennent vos menaces ? Voyez, je nage en me jouant et sans blessure dans ce liquide enflammé. Au lieu de brûlures, je ressens la douce fraîcheur de la rosée du matin¹⁵⁰.

¹⁵⁰ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrotsvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 413-415.

La féminité corporelle entre beaucoup plus en jeu dans les scènes de torture et de mort, mais le langage de la maternité et du mariage est néanmoins fréquent dans la description des femmes. En général, dans les scènes d'interrogatoire, les personnages féminins réalisent leur chasteté subversive et leur agence à travers un fort discours.

Les scènes de torture dans *Dulcitius* et *Sapientia* n'impliquent pas beaucoup de douleur physique. Cela différencie les œuvres de Hrosvitha de beaucoup d'autres légendes de martyrs vierges qui se concentrent beaucoup plus largement sur des représentations explicites de la douleur, qui conduit souvent à interpréter la littérature comme sadique. Cette analyse n'est pas clairement applicable aux vierges invincibles de Hrosvitha. Un exemple est la légende macabre des frères Saint Acisclo et Sainte Victoire dans le 313. Selon les écritures de Saint Eulogio qui fut archevêque et historien au IX^e siècle, ces frères ont subi différents types de tortures auxquelles ils ont réussi à survivre. Ils ont d'abord été mis dans un four, puis jetés dans une rivière avec des pierres attachées au corps, et brûlés mais sans succès. La tête de saint Acisclo a finalement été coupée. Sainte Victoria a été emmenée à l'amphithéâtre pour être transpercée par des flèches¹⁵¹.

Florence Newman¹⁵² a interprété les portraits de Hrosvitha sous une lumière féministe, affirmant que *Dulcitius* représente « la résolution physique comme une extension de la volonté inviolable du croyant ». Pour Newman, l'association du féminin avec la chair est exploitée par Hrosvitha pour montrer l'héroïsme spirituel féminin réalisé à la place du corps. Une des preuves importantes est d'examiner la nature souvent sexuelle des tortures envers les femmes, et apporter les implications de Hrosvitha sur la sexualité masculine à la conversation avec sa position sur la chasteté féminine.

Dans la pièce *Dulcitius*, les tortures infligées aux femmes sont spécifiquement des agressions sexuelles. Dans la pièce de *Sapientia* on voit à nouveau comment les Chrétiennes et les vierges sont désirables aux yeux des romains. La chasteté corporelle, liée au contrôle corporel, devient un aspect important pour Hrosvitha. Ces incidents mettent également en évidence un thème principal des œuvres, le pouvoir de la parole. Comme l'action de l'œuvre est entièrement communiquée en dialogue, les échanges verbaux jouent évidemment un rôle important dans l'avancement de l'intrigue.

¹⁵¹ Voir : ABC.ES, *¿Quiénes fueron San Acisclo y Santa Victoria?*, Córdoba, 2017, https://sevilla.abc.es/andalucia/cordoba/sevi-quienes-fueron-san-acisclo-y-santa-victoria-201711170818_noticia.html

¹⁵² NEWMAN, Florence, « Violence and virginity in Hrotsvit's dramas », *Hrotsvit of Gandersheim : context, identities, affinities and performances*, éd. Phyllis R. Brown, Linda A. McMillin et Katharina M. Wilson, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 63.

Les vierges dans *Sapientia* sont elles-mêmes des figures marginalisées, en raison de leur vocation, de leur condition de minorité religieuse, de leur origine étrangère et de leur condition de femmes. La première peur de l'empereur est d'avoir une révolution sociale et politique. La perversion montrée par Hadrien quand il tente de convertir les femmes à la religion païenne, prouve qu'il n'a pas de foi dans sa propre religion. Il considère lui-même ces croyances comme des superstitions. Cependant, il est dérangé et il juge dangereux que les Chrétiennes mettent en doute le pouvoir de l'empire. À ce moment-là, il comprend que les Chrétiennes adorent un seul Dieu et aussi toute une nouvelle façon de voir la vie, qui mettra en danger le système. Le personnage de Foi montre sa fidélité en refusant d'adorer une déesse romaine qui est essentiellement une image de la foi, en s'accrochant à une déité invisible et plus grande. Elles ne sont certainement pas impressionnées par la colère impuissante des hommes païens gouvernés par l'émotion et la force.

Quand les hommes païens tentent d'imposer leur autorité aux vierges, souvent par des tortures sexuelles ou des tortures utilisant le symbolisme du le désir masculin, comme le feu, *Sapientia* se montre impuissante face à l'inviolabilité divinement assistée des vierges. Les actes verbaux et les prières des femmes sont confirmés par Dieu, tandis que les ordres des empereurs sont annulés. Comme le dit Barbara Newman, les traits associés à la faiblesse féminine ont souvent été rachetés dans la spiritualité féminine¹⁵³.

¹⁵³ NEWMAN, Barbara, *From virile woman to woman Christ*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1995, p. 23.

III.3 - LA REPRÉSENTATION DES COMÉDIES DE HROSVITHA

III.3.1- Approche historique à la mise en scène au X^e siècle

La plupart des chercheurs (par exemple César Oliva, Régine Pernoud ou Francisco Torres Monreal) conviennent qu'il y a une forte probabilité que les œuvres de Hrosvitha aient été déclamées, représentées et éventuellement accompagnées de mimes. Basée sur des copies manuscrites de ses œuvres trouvées à St. Emmeran à Ratisbonne, son œuvre semble avoir été appréciée aux XI^e et XII^e siècles, mais est tombée dans l'oubli jusqu'à sa redécouverte par les humanistes allemands au XV^e siècle¹⁵⁴.

Selon Régine Pernoud : « Hrotsvitha écrivait pour les religieuses des comédies qui étaient représentées au couvent, et qui imitaient celles de Térence mais dans un esprit chrétien ; Cela nous renseigne sur le rôle du théâtre dans les couvents : à Gandersheim, comme en Angleterre, où Bède le Vénérable fait allusion aux *paraliturgies théâtrales* des nuits de Pâques, le théâtre était considéré comme un moyen d'éducation en même temps qu'une distraction¹⁵⁵. »

Pour comprendre l'œuvre de Hrosvitha dans son contexte historique, il est nécessaire de comprendre que l'idéal chrétien, dès ses débuts, a donné un sens nouveau à la vie et a créé un nouveau symbolisme. Au Moyen Âge, tout a un sens transcendant de signe théologique. La vie terrestre est conçue comme un lieu d'exil et de lutte. Ce n'est qu'à la fin de la vie que la mort console les hommes et les ramène à leur origine, la maison de Dieu.

Le culte chrétien et la messe sont en eux-mêmes un cumul d'actions symboliques représentées en tant que théâtre/rituel. Les offices religieux sont progressivement ordonnés selon un rituel de gestes, paroles, chant et lumières, qui a tout un sens. Comme dans toute histoire représentée, l'argument tourne autour du héros, c'est-à-dire le Christ. La messe apparaît comme une sorte de drame où le prêtre accomplit le rituel comme un acteur devant l'autel. Tout cela a du sens si nous comprenons en outre que le début du théâtre a été lié au culte. Pour cette raison, ne peuvent pas être séparés, et encore moins dans le monde médiéval, théâtre et religion.

¹⁵⁴ WEMPLE, Suzanne Fonay, « Monastic life of women from the Merovingians to the Ottonians », *Hrotsvit of Gandersheim : rara avis in Saxonia ?*, Medieval and Renaissance Collegium, series VII, Ann Arbor, 1987, p. 47.

¹⁵⁵ PERNOUD, Régine, *La femme au temps des cathédrales*, Paris, Stock, 1980, p. 17.

La principale erreur est d'essayer de comprendre le théâtre médiéval à partir de nos préceptes. Ainsi, une grande partie de ce qui était des représentations de type scénique reste en dehors de nos préceptes. Cela suppose une incompréhension de l'époque, mais surtout, cela nous empêche de trouver d'autres expressions artistiques. Weiss et Zorrilla nous expliquent l'incompréhension actuelle avec l'idée originelle de théâtre. Dans la citation suivante Weiss et Zorrilla analysent la différence entre le théâtre rituel et le théâtre à l'italienne complètement étranger à ses origines.

« L'étude des rituels, de la magie et des fêtes nous révèle une série de techniques inconnues pour la plupart d'entre nous ; ce sont des techniques appliquées à entre-ouvrir le monde de la perception, et à prendre contact avec l'imaginaire et l'inconnu : il est clair que, dans ce contexte, on rompt avec la rationalité purement linéaire et discursive; il est également clair qu'il s'agit d'une participation et non d'une utilisation purement externe. Le théâtre, produit d'une culture étouffante et claustrophobe, est anachronique¹⁵⁶. »

On voit que le théâtre est en relation avec le culte religieux et le rite, comme dans l'apparition de la tragédie dans la Grèce classique. Alors, il est très probable que dans l'Europe médiévale, et dans les siècles de Hrosvitha (X-XI^e après J.-C.) le théâtre continue avec cette relation mais avec un nouveau symbolisme, le Christianisme.

La base du théâtre médiéval avait aussi une intention didactique. Nous trouvons ici deux points fondamentaux dans l'œuvre de Hrosvitha : la comédie et la didactique. L'auteure est un point entre le théâtre romain comique (Térence) et le nouveau culte chrétien. Son rôle est de montrer des exemples de martyres chrétiennes comme moyen didactique pour comprendre la vie de la nouvelle femme chrétienne à travers des situations extrêmes et même comiques.

Quelques exemples de représentations qui ont été sauvées et faites autour de l'an 1000 sont le *Quem quaeritis?* et les premiers tropes dialogués qui mélangeaient des chants de chœur monodiques. Hrosvitha connaissait probablement ces types de textes et représentations car elle a vécu du 935 au 1002 après J.-C. On trouve quelques exemples de la mise en scène de ces types de représentations :

« Vers l'an 1000 après J.C. dans l'Office du Vendredi Saint, on portait la croix dans un autel spécialement orné et on la couvrait d'un voile qui symbolisait le suaire et le sépulcre du Christ crucifié. Le dimanche de Pâques, au terme des Matines, à l'aube, on assistait à la procession des clercs à l'autel duquel la Croix avait été précédemment enlevée. Un autre clerc vêtu de blanc qui

¹⁵⁶ WEISZ, Gabriel et ZORRILLA, Oscar, « La Cabra », *Revista de teatro*, n° 33-35, UNAM, México D.F., 1981, p. 1-4.

jouait l'ange les attendait. Trois autres, représentant à leur tour les trois Maries, avec leurs flacons de parfums, se séparaient du cortège et avançaient vers l'autel. Parmi ces clercs et celui qui interprétait l'ange avait lieu ce dialogue tiré de l'Évangile le célèbre *Quem quaeritis?* (Qui cherchez-vous?) [...] Les clercs lèvent alors le voile en laissant voir l'endroit vide. Ils montrent ce voile au peuple en criant avec joie *Alleluia Resurrexi*¹⁵⁷. »

Dans cette représentation, il y avait un court dialogue :

Ange - Qui cherchez-vous ?

Ecclésiaste - Jésus de Nazareth

Ange - Il n'est pas ici, il est ressuscité tel qu'il était prophétisé.

À la fin des représentations on disait l'hymne d'action de grâce *Te Deum*. Ces brefs dialogues ont été élargis, presque toujours composés par les mêmes clercs ou religieuses. On sait qu'au XI^e siècle *Quem Quaeritis ?* était représenté au monastère de Silos, à Huesca et à Santiago¹⁵⁸.



Image n° 15 : *Résurrection - les trois Maries*; portail de l'église de San Miguel Arcángel (Estella), Navarre en Espagne (1145- 1196 après J.-C.). Auteur : Ramón Muñoz

Il en fut de même pour l'œuvre de l'*Ordo Stellae* (XI^e siècle) qui traitait du thème de l'adoration des mages (de cette première dramaturgie surgira l'œuvre célèbre l'*Auto des Rois Mages* du XIII^e siècle). Par exemple, comme nous signale le chercheur César Oliva, dans la représentation des *Trois Maries*, on a ajouté une scène précédente où les trois femmes marchandaient avec le vendeur de parfums. C'est à partir du XI^e siècle que ces dialogues dérivent du profane jusqu'au joyeux.

¹⁵⁷ OLIVA, César et TORRES MONREAL, Francisco, *Histoire basique de l'art de la scène*, Madrid, Cátedra, p. 79.

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 85.

Mais le latin et les langues romanes ont dû alterner dans les mêmes œuvres, comme c'est le cas du drame français *Sponsus* ou *Jeu des vierges sages et des vierges folles* du XII^e siècle.

Un exemple visuel de ces représentations est la Résurrection sur le portail de l'église de San Miguel Arcángel (Estella, Navarre). Un ange reçoit les trois Maries près du sépulcre vide de Jésus. L'expression des femmes et de l'ange montre une action en mouvement figée dans la pierre. Cela a été interprété comme une possible représentation réaliste ou naturaliste des scènes qui étaient faites pour le peuple dans les églises¹⁵⁹.

Comme nous voyons l'idée la plus acceptée pour expliquer la naissance du théâtre européen et des drames liturgiques ultérieurs sont les tropes, dont l'essor est donné à l'époque de Hrosvitha, milieu du X^e siècle. De même, l'apparition du théâtre liturgique est assimilée comme un phénomène lié au nouveau rite romain depuis la politique d'unification de la liturgie de l'empire carolingien. C'est ce qu'explique l'étude d'Eva Castro Caridad dans son étude *Tropos y troparios hispánicos*. En effet, selon son étude, les proses, les tropes et les séquences (*sequentiae*) sont déjà attestées au VIII^e siècle dans des centres comme Metz et Saint-Gall¹⁶⁰. Bien sûr les tropes sont une technique de création poétique et littéraire qui consiste à ajouter du texte et/ou de la musique à un chant liturgique préexistant. Selon les études d'Eva Castro Caridad et de César Oliva on voit dans les tropes un format hybride et le début du théâtre européen.

« La liturgie de rite romain elle-même a connu dès ses débuts, sous l'impulsion de Charlemagne et avec l'approbation de la papauté, un processus de dramatisation. Les gestes, toujours symboliques, étaient essentiels au développement du rite. Rabano Mauro, au début du IX^e siècle, expliquait aux clercs comment moduler la voix et employer les gestes du corps pour refléter la douleur, la colère, l'indignation, le reproche ou l'exhortation aux fidèles, selon le message à transmettre. Or, Raban Mauro souligne que tout cela doit se faire avec modération, pour ne pas tomber dans les excès, car les prêtres sont des clercs et non des mimes ou des histrions¹⁶¹. »

¹⁵⁹ BEITIA LÓPEZ, Isabel, « Nadie antes había dado interpretación a esta iconografía. Si no buscas no encuentras », *Revista Calle Mayor tierra Estella*, Calle Mayor publicidad y comunicación, Estella, 2021. Consultable à l'adresse <https://www.revistacallemayor.es/primer-plano-isabel-beitia-lopez-investigadora-nadie-antes-habia-dado-interpretacion-a-esta-iconografia-si-no-buscas-no-encuentras/>

¹⁶⁰ CASTRO CARIDAD, Eva María, « Del tropo al drama litúrgico », *II Jornadas de Canto Gregoriano*, directeur Luis Prensa et Pedro Calahorra, Zaragoza, 3-12 novembre 1997, p. 41.

¹⁶¹ CASTRO CARIDAD, Eva María, « Del tropo al drama litúrgico », *II Jornadas de Canto Gregoriano*, directeur Luis Prensa et Pedro Calahorra, Zaragoza, 3-12 novembre 1997, p. 48.

III.3.2 - Possibilités et types de représentations des comédies de Hrosvitha

Hrosvitha part, comme nous l'avons vu, des histoires de martyres chrétiennes. Les œuvres de Hrosvitha, même si elles n'ont pas été représentées par les sœurs dans le couvent, ont pu être représentées dans d'autres églises ou par des acteurs dans l'*atrium*. Il aura une évolution vers les spectacles de masse et processions dans toute l'Europe. En Allemagne on remarque les *Passionspiel* à partir du IX^e siècle et qui sont encore aujourd'hui représentées à Oberammergau, ainsi que les *Weihnachtspiel* (jeu de Noël) ou l'*Osterspiel* (Jeu de Pâques à Vienne) et les représentations à Noël de Liège¹⁶².

Les lieux de représentation étaient plus variés qu'on ne le pensait. Nous devons comprendre que l'église, en tant que bâtiment, était un lieu de rassemblement du peuple, et en général le plus grand monument de la ville qui servait à s'orienter à tout moment. Les représentations de thématiques religieuses étaient représentées à l'intérieur de l'église, sur l'autel, dans l'*atrium*, et à l'extérieur de l'enceinte sacrée.

En ce qui concerne la scénographie, des solutions étaient recherchées pour tous les éléments possibles. Des gadgets furent inventés pour produire certains effets spectaculaires, car les histoires montraient toujours des éléments miraculeux. Utilisation de miroirs pour refléter la lumière, des éléments en métal et en bois pour réaliser des sons, des structures qui s'ouvraient et se fermaient et même des figures articulées et mobiles, très connues en Espagne et en Allemagne.

Dans l'exemple espagnol, le *Christ des Gascones* est mis en scène avec un Christ articulé. En Allemagne les représentations du Christ sur un âne avec des roues évoluent vers la mise en scène du *Dimanche des Rameaux*. Dans l'étude de Naomi Abajo, elle nous indique comment était la mise en scène de la parabole des *Vierges sages et les vierges folles*. On voit la façon dont les vierges apparaissent habillées et les différents types de lampes qui, selon les exemples, seraient une preuve de celles utilisées dans la représentation du drame *Lemosino* ou *Sponsus* (1096-1099 après J.-C.)¹⁶³.

¹⁶² OLIVA, César et TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 85.

¹⁶³ ABAJO VEGA, Noemí, « Arte románico y teatro litúrgico : las posibilidades de un método en el estudio de la iconografía », *Codex aquilarensis centro de estudios del Románico*, n° 21, Valladolid, Fundación Santa María la Real, 2005, p. 114.

La mise en scène de la *Visitatio Sepulchri*, où apparaissent les encensoirs portés par les *Trois Maries*, est un autre exemple de réalisme des représentations et de relation avec les scènes dessinées en reliefs et sculptures. Ces éléments sont une analogie des parfums comme en témoignait la *Régularisation Concordia* de Saint Ethewold, évêque de Winchester (967-975 après J.-C.)¹⁶⁴.

Pour Eva Castro l'encensoir employé dans les *Visitatio* a une relation analogique avec les vases de parfum de l'intrigue, et ils apparaissent ainsi reflétés dès le début, par exemple, dans l'Apocalypse de Bamberg (1000-1010 après J.C.)¹⁶⁵.

Toutes ces théories sur les éléments scénographiques utilisés nous invitent à penser qu'un type de théâtre, processions et arts de la scène existaient au X^e siècle. Il n'est donc pas impossible que les textes de Hrosvitha fussent aussi représentés d'une certaine manière. Actuellement, il n'est pas possible d'affirmer cette hypothèse, mais de nouveaux détails sur l'origine du théâtre européen sont peu à peu dévoilés.



Image n° 16 : *Apocalipsis de Bamberg*, (1000 après J.-C.), Staatsbibliothek Bamberg, Ms. 140, fol. 69v.
Codex aquilarensis centro de estudios del Románico, Valladolid.

¹⁶⁴ ALBERT, Juan Gil, *Rito. Signo y símbolo : el contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval*, Madrid, Instituto de cultura, 1994, p. 79-80.

¹⁶⁵ CASTRO CARIDAD, Eva María, « Del tropo al drama litúrgico », Il Jornadas de Canto Gregoriano, directeur Luis Prensa et Pedro Calahorra, Zaragoza, 3-12 novembre 1997.

Pour finir nous avons aussi la vision de Magnin : « Que l'on compare les pièces de Hrotsvitha aux drames si sévèrement liturgiques qui, à cette époque et même un peu plus tard, étaient offerts par le clergé à la dévotion populaire ; que l'on rapproche, par exemple, *Gallicanus* ou *Callimaque*, ces œuvres presque laïques et à demi mondaines, du rigide et court mystère des *Vierges sages et des vierges folles*, espèce de *séquence* dialoguée qu'a publiée M. Raynouard (1), et qu'on nous dise si ce dernier morceau n'a pas, dans sa concision toute hiératique, un caractère de roideur ou, si l'on veut, de gravité sacerdotale, qui le distingue, de la manière la plus tranchée, des six drames que nous publions. Dans ceux-ci, on sent, à chaque scène, un auteur non-seulement nourri de l'Écriture, des Pères et des hagiographes, mais familier avec les vers de Plaute et de Térence, d'Horace et de Virgile ; on sent un auteur qui écrit non pour être psalmodié du haut d'un jubé, mais pour être joué avec apparat dans la grande salle d'un noble Chapitre. En effet, nous savons, à n'en pas douter, que c'est dans une illustre abbaye saxonne que furent représentés les drames de Hrotsvitha, probablement en présence de l'évêque diocésain (1) et de son clergé, devant plusieurs nobles dames de la maison ducale de Saxe et quelques hauts dignitaires de la cour impériale, sans compter, au fond de l'auditoire, la foule émerveillée des manants du voisinage et (qui sait même ?) plus loin, sur les marches du grand escalier, quelques serfs ou gens mainmortables de la riche et puissante abbaye (2).

C'est une chose étrange à dire, et pourtant aussi vraie que singulière : l'abbaye de Gandersheim est au X^e siècle, comme la royale maison de Saint-Cyr au XVII^e, un sujet obligé d'étude pour tout historien sérieux du théâtre¹⁶⁶. »

¹⁶⁶ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrotsvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 20.

IV- *SAPIENTIA* : VERS UNE MISE EN SCÈNE HISTORICISTE (UN EXEMPLE PRATIQUE)

IV. 1 - PARTICULARITÉS DE *SAPIENTIA*

Les œuvres de Hrosvitha ne précisent pas les changements de scène et d'espace. Autrement dit, il n'y a pas de didascalies. Le lecteur découvre que les femmes sont en prison à travers le texte. On découvre aussi dans le texte de *Sapientia* que des soldats entrent, et à la fin de l'ouvrage les sages-femmes apparaissent aussi directement dans le dialogue. Curieusement, dans la scène XIV de la pièce *Dulcitus*, Hrosvitha précise que Sisinnius est à cheval. Mais elle ne précise pas le nombre de personnages, les costumes et la disposition en scène. Cependant, elle spécifie au début de la pièce et dans chaque scène les personnages qui apparaissent.

Hrosvitha commence deux œuvres, *Dulcitus* et *Sapientia*, par des scènes où l'empereur païen interroge les vierges chrétiennes rebelles. Ces scènes d'interrogatoire jouent un rôle crucial dans l'héroïsme féminin et la chasteté. Karen Winstead inclut de tels épisodes dans sa description de l'histoire du martyre vierge générique :

« Beaucoup des ingrédients standard des légendes des martyres vierges se trouvent dans les récits de la plupart des premiers martyrs chrétiens, hommes ou femmes : la sainte refuse de participer aux sacrifices païens, débat de son antagoniste, affirme les principes fondamentaux du Christianisme, détruit des idoles, fait des miracles et subit des tourments insupportables¹⁶⁷ ».

Une seule femme dans les œuvres de Hrosvitha est une mère, *Sapientia*. L'image de la sainte mère ou *Sancta mater* a été particulièrement significative à la période ottonienne et a probablement influencé Hrosvitha. Les femmes mariées et les veuves de la dynastie ottonienne ont joué un rôle important dans la vie religieuse et sociale. Cela incluait même Oda de Gandersheim, l'épouse de Liudolf, le fondateur de l'abbaye de Gandersheim. Ces femmes n'étaient pas aussi ascétiques que les saints précédents, mais vivaient une vie mondaine en harmonie avec les valeurs chrétiennes¹⁶⁸. On peut douter du fait que les filles de *Sapientia* meurent vierges. Cependant, il est important qu'il y ait eu une acceptation populaire des mères saintes sous les ottoniens.

¹⁶⁷ WINSTEAD, Karen A., *Virgin martyrs : legends of sainthood in late medieval England*, Ithaca, Cornell University Press, 1997, p. 5.

¹⁶⁸ BRANDENBARG, Ton, « Saint Anne : a holy grandmother and her children », *Sanctity and motherhood : essays on holy mothers in the Middle Ages*, éd. Anneke B. Mulder-Bakker, New York, Garland, 1995, p. 43.

Prudence Allen, dans son œuvre *The concept of woman*¹⁶⁹ étudie le genre dans le catholicisme depuis les anciens pré-chrétiens jusqu'à la période moderne. Elle analyse le concept de la femme chez Hrosvitha, principalement à travers son analyse de *Sapientia*. Elle examine le moment où *Sapientia* donne une leçon mathématique à l'empereur qui est déconcerté. Prudence Allen distingue clairement la féminité et l'idée de fragilité, attribuant force de volonté, rationalité et vertu aux personnages féminins de Hrosvitha.

Comme nous pouvons le voir, la subversion religieuse des femmes est liée à la subversion sexuelle. Le danger est qu'elles puissent convaincre les femmes mariées de Rome de jeûner et d'embrasser le célibat comme forme de subversion. La désobéissance conjugale devient ainsi symbole de désobéissance politico-religieuse. Le terme *conjux*¹⁷⁰ qui apparaît dans la pièce fait presque toujours référence à des épouses plutôt qu'à des maris, ce qui suggère la qualité spécifique de genre de cette conversion. En outre, elles mentionnent à plusieurs reprises leur statut de *mulier et femina*.

Antiochus dit quand elles sont déjà dans la prison : « *Mirror, auguste, quod ab hac vili puellula tam diu calumniari pateris; ego quidem disrumpor prae furore, quia illam audio tam temere in te latrare*¹⁷¹ ». (Je m'étonne, auguste empereur, de vous voir supporter si longtemps les injures de cette jeune fille. Pour moi, je sens éclater ma fureur, quand je l'entends aboyer aussi insolemment contre vous).

Antiochus utilise *furore* qui signifie à la fois fureur, désir furieux, et dans le langage chrétien, erreur hérétique ou démon¹⁷². On voit donc, comme l'auteure choisit avec soin les mots qu'elle utilise pour leurs donner un double sens. Fureur fait référence à la colère mais aussi à un démon qui est dans Antiochus, en opposant de nouveau le Christianisme au Paganisme. Hadrien appelle les femmes pour les interroger, pensant qu'il sera facile de les convaincre. Les païens romains exhortent *Sapientia* et ses filles à abandonner le Christianisme.

¹⁶⁹ ALLEN, Prudence, « The concept of woman », *The Aristotelian Revolution 750 B.C.-A. D. 1250*, vol.1, Cambridge, Eden press, 1985. p. 261.

¹⁷⁰ JANSEN, Caroline, « Clamor validus vs. fragilitas sexus feminei, Hrotsvit of Gandersheim on the agency of women », PhD dissertation, University of Michigan, 2017, p. 38-39. Consultable à l'adresse https://scholarworks.wmich.edu/masters_theses/1129

¹⁷¹ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrosvitha, religieuse allemande du Xe siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 420-421.

¹⁷² *furor et fūror* : SOUTER, Alexander (éd.), « A Glossary of later latin to 600 A.D. », Oxford at the Clarendon, Oxford, 1998, p. 156. Consultable à l'adresse <https://archive.org/details/glossaryoflaterl0000sout/page/156/mode/2up>

L'empereur s'approche des femmes dans une attitude condescendante, se référant à elles comme *mulierculæ*, c'est-à-dire petites femmes. Lui et Antiochus décident donc d'essayer de les amener à l'apostasie de cette façon :

HADRIEN

Num quid hæ sunt mulierculæ, quas deferebas pro christiana religione ? (Sont-ce là les femmes que vous m'avez dénoncées comme chrétiennes ?)

ANTIOCHUS

Oui, ce sont elles.

HADRIEN

Je suis frappé de leur beauté. Et je ne puis surtout assez admirer la sage dignité de leur maintien.

ANTIOCHUS

Cessez, ô mon seigneur, de vous livrer à l'admiration, et forcez-les d'adorer les dieux.

HADRIEN

Si je commençais à leur demander avec douceur si elles ne voudraient pas céder ?

ANTIOCHUS

C'est là le meilleur moyen; car la fragilité de leur sexe ne cède jamais plus facilement qu'à l'impression des douces paroles¹⁷³.

On voit ici un exemple du micro-machisme qui est aujourd'hui appelé *mansplanning*, dans lequel l'homme croit pouvoir expliquer et convaincre n'importe quelle femme par ses arguments, au motif que le sexe féminin est moins intelligent ou possède moins d'informations sur la vie. Tout au long de l'œuvre, on souligne le mépris de l'empereur et d'Antiochus envers les femmes, en utilisant des diminutifs. Ce langage est combiné avec des nuances sexuelles. Pour cette raison le personnage de Sapientia surprend l'empereur avec son discours mathématique, prouvant que sa croyance religieuse ne discrimine pas la science, au contraire, la science et la religion cherchent la vérité.

Jansen signale l'utilisation du mot *blandus* dans l'ouvrage original en latin. *Blandus* peut être défini comme « d'une langue douce, flatteuse, caressante ».

« La prétendue faiblesse de la nature féminine est apparemment liée à une sorte de faiblesse sexuelle, comme *blandimentum*, étymologiquement lié à *blandus* qui a des nuances de séduction et de sexualité. Dans l'esprit chrétien, cela se traduit par des *fragilites sexus feminei*, où la faiblesse

¹⁷³ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrotsvitha, religieuse allemande du Xe siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 386-387.

sexuelle est en fait une faiblesse morale. Si la prédilection pour le péché sexuel, si la “douceur” féminine se manifeste à travers la faiblesse de la volonté face à la séduction, *fragilites feminae* est réprimandé par les femmes qui embrassent volontairement le célibat. Les femmes de Hrosvitha, étant volontaires et résistantes dans leur discours et face à la flatterie, sont donc en train de réaliser leur engagement à la chasteté et à la virginité¹⁷⁴. »

Ovide l'utilise déjà dans l'*Ars amatoria*: « *Sit tibi credibilis sermo consuetaque verba, / Blanda tamen, praesens ut videare loqui.* » (Que les mots soient crédibles et habituels pour vous, flatteur aussi, prêt à la main comme vous le voyez parler¹⁷⁵).

Dans un passage, Ovide insiste sur l'importance d'apprendre l'éloquence pour séduire une femme, en revenant à l'idée que le sexe féminin est plus susceptible d'être trompé. Donc « doux » (*blanda/ blandus*) ayant le sens général de l'adulation, a aussi l'idée de la séduction. Par conséquent, chez le texte de *Sapientia*, nous observons l'association en latin de la féminité avec la douceur ou la faiblesse. On voit clairement cette idée de sexe faible contre sexe fort qui tente de maintenir la culture romaine. C'est face à cette idée que *Sapientia* et ses filles se révèlent, montrant que la femme peut être ferme dans ses décisions et fidèle à ses convictions.

Dans la Scène III de l'œuvre, nous voyons l'empereur essayer de faire adorer à nouveau les dieux romains, mais *Sapientia* répond avec force :

HADRIEN

Illustre matrone, je vous invite doucement et sans colère à revenir au culte des dieux ; vous pourrez par là jouir des avantages de mon amitié.

SAPIENTIA

Je n'ai envie ni de satisfaire vos désirs en revenant au culte de vos dieux, ni de contracter avec vous aucune amitié.

HADRIEN

Jusqu'ici je retiens ma colère, et loin de donner cours à mon indignation, je montre une affectueuse et paternelle sollicitude pour votre bien et celui de vos enfants. [...]

HADRIEN

L'éclat de votre naissance brille dans tous vos traits, et la vertu dont vous portez le nom éclate sur votre visage.

¹⁷⁴ JANSEN, Caroline, « Clamor validus vs. fragilitas sexus feminei, Hrotsvit of Gandersheim on the agency of women », PhD dissertation, University of Michigan, 2017, p. 45. Consultable à l'adresse https://scholarworks.wmich.edu/masters_theses/1129

¹⁷⁵ OVIDE, Publius, *Ars amatoria*, vol. 1, éd. R. Ehwald, Leipzig, 1907, p. 195.

SAPIENTIA

En vain vous me flattez, nous ne céderons pas à vos séductions¹⁷⁶.

Dans ce fragment de la pièce, Hrosvitha met en parallèle l'adoration des dieux romains face à l'assaut de leur chasteté. Pour Hrosvitha, alors, la séduction spirituelle de faux dieux est similaire à la séduction physique et l'adultère. La chasteté est donc un choix audacieux de fidélité. Adorer de faux dieux est tromper leur vrai Dieu.

Hadrien continue à flatter Sapiaentia pour la convaincre par la séduction. Une première tentative est de faire allusion à sa beauté et sa noble naissance (*summis natalibus orta*). Mais Sapiaentia refuse à nouveau. Hadrien se sent immédiatement humilié et abandonne son discours fleuri pour interroger directement :

HADRIEN

Dites-moi ce qui vous amène et pourquoi vous venez parmi nos concitoyens.

SAPIENTIA

La seule cause de mon voyage est le désir de connaître la vérité, d'apprendre plus à fond la croyance que vous combattez, et de consacrer mes filles au Christ¹⁷⁷.

Sapiaentia cherche dès le début à humilier l'empereur en attaquant son intelligence. Pour cette raison, elle choisit de faire un jeu arithmétique pour que Hadrien devine l'âge de ses filles. Avec ce jeu, Sapiaentia obtient plusieurs choses : protéger ses filles, car il est évident que l'empereur adule la beauté des chrétiennes d'un point de vue lubrique et pour cette raison demande leur âge ; défier l'intellect de l'empereur ; démontrer que la femme est capable de raisonnements de type scientifique ; montrer la supériorité de sa religion.

Sapiaentia défie le raisonnement mathématique d'Hadrien pour le bien de ses filles. Elle prend donc le contrôle de l'interrogatoire.

Grâce à ce jeu arithmétique Hrosvitha répond en utilisant des propriétés qui décrivent le nombre d'années que chaque fille a atteint : l'âge de Charité est uniforme (*parider par*) et diminué (*imminutus*), Espérance est uniformément impair (*pariter impar*) et diminuée, et Foi est inégale (*impariter par*) et augmentée (*superfluus*).

¹⁷⁶ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrotsvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 385-387.

¹⁷⁷ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrotsvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 391.

Cette réponse déconcerte l'empereur. Mais elle continue le jeu et commence une description des propriétés mathématiques en se basant largement sur la théorie des nombres de Boèce. Jansen nous explique que la phrase de Sapientia est clairement similaire à un passage de Boethius *D'Institutione Arithmetica*, livre 1, chapitre 9 : « Un nombre est uniforme quand il peut être divisé en deux égales, et ses parts en deux autres égales et les parts de ses parties en deux autres égales, pour que cela soit fait complètement, alors que continuellement la division des parties arrive naturellement à l'unité indivisible¹⁷⁸. »

En termes mathématiques modernes, cela revient à dire qu'un nombre uniforme est une puissance de deux. Un nombre uniforme peut être écrit comme $2n$ où n est un entier naturel (c'est-à-dire 1, 2, 3, 4, etc). En attendant, les nombres impairs peuvent être divisés par le nombre 2 une fois, donnant deux parties égales, mais ces parties ne peuvent pas être divisées par deux.

La théorie des nombres avait une signification théologique. Boèce voit l'arithmétique comme une manifestation de Dieu : « Tout ce qui a été construit depuis la première ère de la nature semble être formé par la mesure des nombres. Mais ce fut au début un exemple dans l'esprit du Créateur¹⁷⁹. »

Mais Sapientia donne une deuxième explication plus simple à l'empereur :

SAPIENTIA

Charité a vu la révolution de deux olympiades, Espérance de deux lustres et Foi de trois olympiades.

HADRIEN

Et pourquoi appelez-vous diminué le nombre huit, qui forme deux olympiades, ainsi que le nombre dix, qui compose deux lustres ? Enfin, pourquoi le nombre douze, qui contient trois olympiades, reçoit-il le nom de superflu¹⁸⁰ ?

Le résultat est clair maintenant pour Hadrien, car Foi a 12 ans, Espérance 10 ans et Charité 8 ans. L'utilisation de l'arithmétique dans cette section de Sapientia est vitale dans l'œuvre car elle suppose le tournant narratif et place Sapientia comme conductrice de la pièce. Dans cette pièce, le discours et la parole sont fondamentaux.

¹⁷⁸ BOETHIUS, *De institutione arithmetica*, Lipsiae, éd. Gottfried Friedlein, 1867, p.17.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 20.

¹⁸⁰ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrotsvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 391-393.

Daniel T. Kline trouve une autre interprétation symbolique dans l'âge des filles par rapport à la Trinité : « Les associations symboliques des âges des filles et les implications théologiques de la trinité féminine des filles s'étendent dans la structure de la pièce. Le nombre trinitaire est repris par les trois filles, les trois figures dans le four chauffé pendant trois jours, l'enterrement des filles trois miles à l'extérieur de Rome, et la période de deuil de trois jours de Sapientia après leur mort. En outre, comme l'a noté Wiles, *l'action dramatique a aussi une structure mathématique soignée ...* La première fille subit quatre tortures, le deuxième trois, le troisième deux - laissant le final à la sagesse [Sapientia] qui a subi la torture unique suprême de perdre ses enfants. Cette progression de quatre à un est elle-même trinitaire, dans laquelle les trois filles sont d'un seul esprit, volonté et but avec la mère¹⁸¹. »

Sapientia devient le personnage qui déclenche le changement, qui agit et précipite les conséquences (la condamnation). Sapientia réussit avec ce discours à illustrer la nouvelle femme chrétienne qu'elle est en train de proclamer. Une femme indépendante, forte, cultivée et mère célibataire. A aucun moment Hrosvitha parle du mari ou du père des filles de Sapientia. C'est un fait curieux car l'auteure nous laisse penser que le père a disparu, ou alors, les filles sont en vérité les élèves de Sapientia.

Hrosvitha réaffirme la spiritualisation par l'arithmétique de Boèce à travers le personnage de Sapientia :

SAPIENTIA : *In hoc laudanda est supereminens factoris sapientia et mira mundi artificis scientia, qui non solum in principio mundum creans ex nihilo, omnia in numero et mensura et pondere posuit, sed etiam in succedentium serie temporum et in aetatibus hominum miram dedit inveniri posse scientiam artium*¹⁸².

(C'est en cela qu'il faut admirer la suprême sagesse du Créateur et la science merveilleuse de l'auteur de l'univers, qui non-seulement au commencement des choses a créé le monde du néant, et en a disposé toutes les parties avec nombre, équilibre et mesure ; mais qui encore nous a permis d'arriver à l'admirable connaissance des arts, à travers la série des temps et des générations qui se succèdent).

¹⁸¹ KLINE, Daniel, « Irascible children in Hrosvth's Sapientia », *Hrotsvit of Gandersheim : context, identities, affinities, and performances*, Phyllis R. Brown, Linda A. McMillin and Katharina M. Wilson, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 83.

¹⁸² *Ibid.* p. 398-399.

Son éloquent discours crée une scène climatique dans la séquence d'interrogatoire. C'est à partir de ce moment que Sapientia va diriger le dialogue. Hrosvitha annule ainsi le pouvoir temporel et physique en faveur du pouvoir éternel et immatériel de Dieu.

La scène se termine par la condamnation des femmes, comme il ne pouvait en être autrement après cette humiliation intellectuelle, et l'entêtement féminin.

Les filles elles-mêmes sont indubitablement représentées en tant que fiancées du Christ. Comme l'ajoute Jansen, Sapientia les appelle *pusiolae*, littéralement petites filles, en mettant l'accent sur leur jeunesse, ainsi que sur leur féminité¹⁸³.

Dans d'autres fragments Sapientia fait allusion à sa capacité d'allaitement. Par exemple dans le passage de la scène IV.

SAPIENTIA

Je vous ai nourries de mon lait maternel, je vous ai prodigué les plus tendres soins, dans la pensée de vous donner, non à un époux terrestre, mais à l'époux céleste, et de mériter, à cause de vous, le titre de belle-mère du Roi éternel¹⁸⁴.



Image n° 17 : *Sculpture romaine*, I-II après J.-C., Musées du Vatican, Rome.

Auteur : Sandra Ferrer Valero

Image n° 18 : *Vierge allaitant le Christ Enfant*, 1380 après J.-C., Cleveland Museum of Art.

Auteur : Howard Agriesti

¹⁸³ JANSEN, Caroline, « Clamor validus vs. fragilitas sexus feminei, Hrotsvit of Gandersheim on the agency of women », PhD dissertation, University of Michigan, 2017, p. 57. Consultable à l'adresse https://scholarworks.wmich.edu/masters_theses/1129

¹⁸⁴ MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrosvitha, religieuse allemande du Xe siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845, p. 403.

Hrosvitha utilise la lactation, une image fortement associée à la maternité et à la féminité, pour accompagner un reproche de l'empereur qui tente de la dompter. L'image de la vierge allaitante est présente tout au long de l'histoire et est reprise par la tradition chrétienne comme symbole de création et de féminité.

IV.2 - LA COMICITÉ CHEZ HROSVITHA

L'un des premiers problèmes rencontrés lors d'une mise en scène d'une œuvre de Hrosvitha est la compréhension de l'humour de l'époque. Les pièces de Hrosvitha sont appelées drames mais aussi comédies. Elle même souligne le terme comédie. Les situations évoquées par l'auteur, à la première lecture, semblent brutales et violentes. C'est pour cette raison que la partie comédie avec notre vision actuelle semble très lointaine. Cependant César Oliva nous signale une donnée importante :

« Ce public médiéval a un sens très marqué de l'ironie ; mais il est aussi un public très impressionnable, capable de passer du rire aux pleurs. *L'Ordo Rabelis* de Freising, nous raconte comment le public rit quand un soldat dit à l'un des enfants innocents avant de le tuer "garçon apprend à mourir", et comment, immédiatement après, il brise en larmes (le public) en écoutant les lamentations de Rachel, la mère, devant son fils mort. Mais ce qui éveillait le plus l'hilarité, ce sont les animaux : l'ânesse du prophète Balaam, qui parle avec sa voix de nez, ou l'âne sur lequel la Vierge entre dans le chœur de l'église de Beauvais, qui a donné naissance à la participation la plus amusante des spectateurs quand le clerc officiant de la messe entonnait le Kyrie, le Gloria et le Credo, terminait ses dernières modulations avec un hin han qui imitait l'animal¹⁸⁵. »

Comme Térence, Hrosvitha a inclus de sombres motifs sexuels comme le viol et la prostitution, de sorte que, selon Classen : « Elle s'est basé sur le vaste entrepôt de tropes classiques facilement disponibles pour elle en raison d'une éducation de première classe au couvent de Gandersheim¹⁸⁶. » Ces passages sombres et violents rendent compliquée la vision comique des œuvres aujourd'hui. Mais il faut se rappeler que Térence a également utilisé de manière comique certaines situations qui seraient actuellement atroces. La caractéristique la plus frappante du théâtre médiéval est ce que nous appelons le « mélange des genres ». Comique et tragique, profane et sacré, religieux et laïc.

¹⁸⁵ OLIVA, César et TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid p. 92.

¹⁸⁶ CLASSEN, Albrecht, *Sex on the stage (and in the library) of an early medieval convent : Hrotsvit of Gandersheim*, vol. 65, Tucson, University of Arizona, 2010, p. 173-175.

Mais la place des femmes dans ce contexte théâtral reste à déterminer. Comme nous le voyons dans l'exemple de Hrosvitha, les femmes étaient libres d'écrire dans leurs monastères, mais la plupart ne s'occupaient pas d'écrire des pièces de théâtre, plutôt des œuvres poétiques, des essais ou des créations musicales. Pour cette raison l'étude de Hrosvitha est fondamentale et particulière. Par ailleurs, les textes ont déjà été expliqués comme étant lus et dramatisés au sein des communautés monastiques par les sœurs elles-mêmes. Un type d'exercice de connaissance et même un type de loisirs. Il est probable que les textes soient sortis du couvent et aient été utilisés dans d'autres communautés. Cela nous amène à nous demander à quel point les femmes depuis l'Antiquité ont apporté leur propre création dans le monde théâtral. Un exemple cité par Albrecht Classen est le culte de Sappho en Grèce du VII^e siècle av. J-C sur l'île de Lesbos :

« Le cercle de Sappho aurait pu être constitué d'un chœur lyrique : un groupe de jeunes engagés dans des activités musicales à but rituel et avec des complications religieuses et éducatives. La culture grecque archaïque était une culture du chant, la culture chantée et récitée était le véhicule pour connaître l'histoire, pour fixer les règles sociales et pour déterminer les significations des religieux, et le réalisaient les femmes¹⁸⁷. »

IV. 3 - UNE SCÉNOGRAPHIE HISTORICISTE

À partir de l'étude réalisée de l'œuvre de *Sapientia* de Hrosvitha on peut réaliser une proposition scénique contemporaine historiciste. La proposition ci-après repose sur deux principes :

- Travailler la comicità possible de l'œuvre d'un point de vue actuel. Tragicomédie.
- Une mise en scène qui met en valeur le contexte historique.

À partir de ces deux axes on travaille une scénographie en matériaux naturels comme le bois en essayant de recréer une scène mobile qui rapproche le spectateur des options scéniques de l'époque.

Une première référence sont les *mansion*¹⁸⁸ de type anglais qui se développent au X^e siècle pour les représentations de type historique. Chacun des espaces scéniques était appelé un manoir.

Les « maisons » s'alignaient les unes à côté des autres laissant devant elles un espace libre qui

¹⁸⁷ CLASSEN, Albrecht, *Sex on the stage (and in the library) of an early medieval convent : Hrotsvit of Gandersheim*, vol. 65, Tucson, University of Arizona, 2010, p. 173-175.

¹⁸⁸ OLIVA, César et TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, p. 98-99.

pouvait être utilisé par les acteurs au moment de la représentation. Les Français donnaient à cet espace le nom de *champ* ou de *parc* ; les Anglais celui de *deambulatoire*.

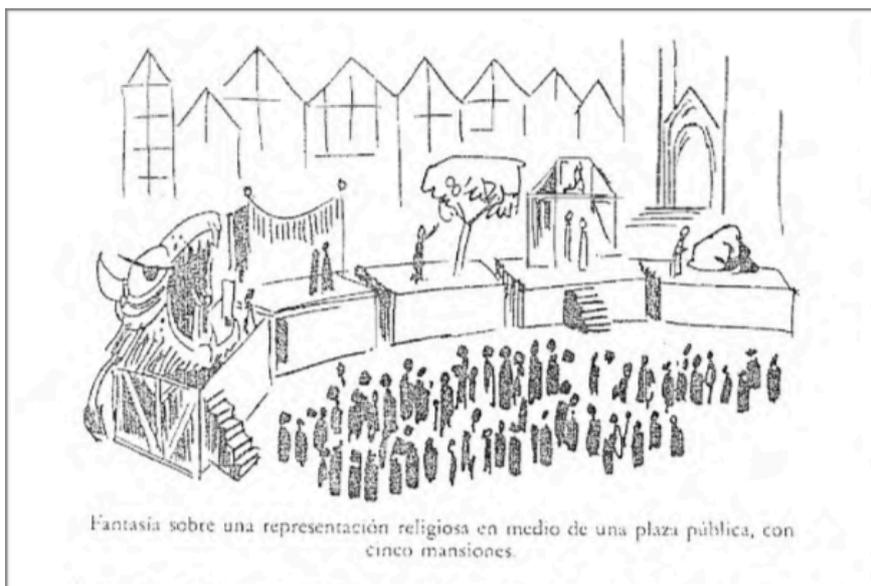


Image n° 19 : Représentation religieuse dans une place publique avec cinq *mansions*¹⁸⁹.

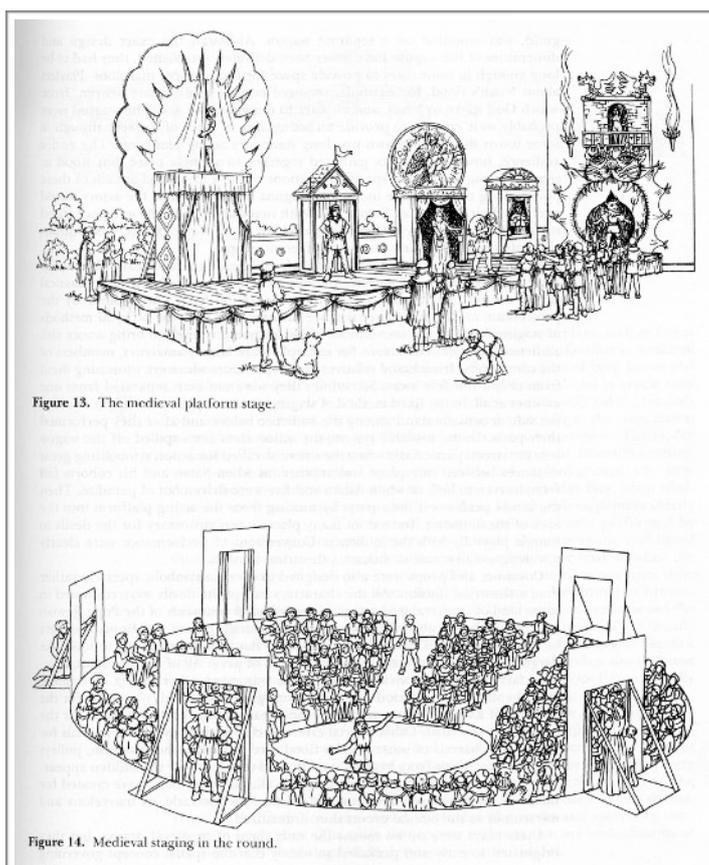


Image n° 20 : Exemple de mise en scène médiévale avec *mansion*¹⁹⁰.

¹⁸⁹ *Representación religiosa en medio de una plaza pública con cinco mansiones*. Référence *Historia básica del arte escénico* d'OLIVA, César et TORRES, MONREAL, Francisco, p. 99.

¹⁹⁰ Référence : KLAUS, Carl H., GILBERT, Miriam et FIELD, Bradford, « Stages of drama », *Medieval theater*, New York, St. Martin's Press, 1991. Consultable à l'adresse <http://workforce.calu.edu/aune/Medieval%20Theater.html>

Un *pageant-wagon* est une scène mobile utilisée pour représenter des cycles de jeu religieux du X^e siècle au XVI^e siècle. C'est le même principe que les *mansions* mais à York. Ces œuvres dérivées de textes bibliques, ont commencé comme un moyen de diffuser le message de la Bible. Au fil du temps, les œuvres représentées dans les wagons ont été considérées davantage comme des œuvres d'art et comme un moyen de divertissement. Nous n'avons pas des images du X^e siècle, plutôt des représentations à partir du XII^e siècle ou bien de reconstructions de l'époque.

Ce type de décor se caractérisait par un mélange de théâtre de rue et de théâtre intérieur. Tout le peuple participait à la fabrication. Le principe de ces représentations a commencé à l'intérieur des églises, comme évoqué précédemment, mais l'exigence des effets a fait que la scénographie a été élargie. Le changement de décor dans un même scénario n'était pas possible à l'intérieur du temple. La solution du théâtre médiéval fut la juxtaposition de différentes scénographies et l'utilisation d'un sorte de chariots où chaque scène était représentée. Ainsi chaque espace ou *mansion* représente une partie de l'œuvre : le Paradis, l'Enfer, le Palais, etc. Les chariots sont fixés pour chaque représentation dans un même et unique endroit. Son apogée viendra avec la représentation des mystères au XII^e siècle.

Une bonne solution pour *Sapientia* est de recréer une *mansion* en tant que boîte scénique modulable qui s'ouvre pour montrer un trône où l'empereur Hadrien serait assis. On recréerait ainsi un espace plus intimiste. Cette boîte s'ouvrirait pour voir le palais romain où est assis Hadrien.

Les acteurs utiliseraient ce chariot comme une boîte de poupées d'où ils sortiraient. Les personnages romains seraient toujours encadrés dans l'espace de la *mansion*, tandis que les autres personnages féminins (femmes chrétiennes et matrones romaines) viendraient de l'extérieur. Une façon de séparer symboliquement l'espace du monde romain avec l'espace des femmes chrétiennes qui finissent par utiliser l'espace scénique autour de la maison/chariot.

La pièce débute avec l'ouverture de la *mansion* où se trouve Antiochus et Hadrien. Puis *Sapientia* arrive avec ses trois filles (Foi, Espérance et Charité). Enfin les sage-femmes à mi-chemin entre le monde romain et les femmes sortiraient de derrière, mais pas de l'intérieur. La boîte scénique pourrait être fermée pour créer la transition entre les scènes.

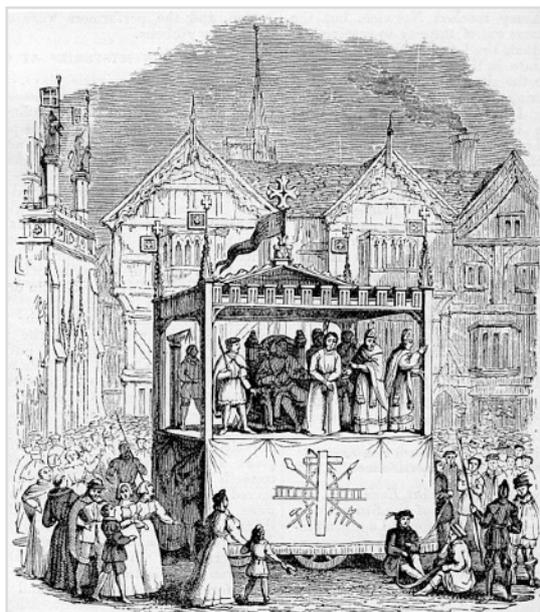


Image n° 21 : *Pageant wagon*; exemple de construction d'une plateforme mobile. Ce type de construction est le début du théâtre itinérant au X^e siècle.¹⁹¹

Cet espace qui peut être ouvert et fermé permet de garder à l'intérieur tous les accessoires et les éléments qui seront utilisés tout au long de la pièce, revenant à une idée de théâtre traditionnel, où les éléments sont visibles et les acteurs s'en servent en fonction de la scène.

Pour inclure aussi une musique qui nous amène à l'époque, d'un côté de la structure se situeraient deux musiciens accompagnateurs (percussions/effets sonores et instruments cordes).

Les effets de l'œuvre seraient réalisés en direct avec les instruments eux-mêmes (tambourins, castagnettes et plaques de métal pour effets atmosphériques). Parmi les instruments à cordes, on pourrait inclure une guitare de type *rabel*. La musique en direct accompagne continuellement l'action en ajoutant des effets sonores. Ces effets soulignent les moments qui peuvent être comiques, par exemple lorsque l'empereur ne comprend pas le jeu mathématique de Sapiientia.

Pour un spectateur chrétien, le triomphe du Christianisme à la fin d'un texte est une fin heureuse, donc les pièces de Hrosvitha sont bien des comédies. Mais actuellement on peut comprendre le

¹⁹¹ *Representation of a Pageant vehicle at the performance* : gravure sur cuivre de David Gee, image commandé comme frontispice de *A dissertation on the pageants or dramatic mysteries anciently performed at coventry by the trading companies*, de Thomas Sharp, 1825.

L'image recrée une pièce de la Passion du XV^e siècle (Le Procès et la Crucifixion du Christ) de la Compagnie des Forgerons de Coventry. Bien qu'un peu spéculative, l'image est souvent reproduite.
https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:ChesterMysteryPlay_300dpi.jpg

texte avec une fin dramatique, car Hrosvitha veut souligner l'importance du monde spirituel. Il y a plusieurs moments dans la pièce qui peuvent être travaillés du point de vue comique, de l'exagération et du bouffon. Il est sans doute étonnant de comprendre l'œuvre de Sipientia avec le regard de l'actualité. On trouve des situations exagérées pratiquement invraisemblables. Cela offre la possibilité d'une mise en scène pleine d'ironie qui peut même se moquer du péché et de la vertu. Plus c'est invraisemblable, plus c'est drôle.

IV.4 - CRÉATION DES PERSONNAGES

La création de personnages nous permet de travailler le côté comique, mais aussi la métaphore. Les trois filles de Sipientia (la sagesse) sont les vertus théologiques selon l'Église catholique : Foi, Espérance et Charité. Les vertus théologiques fondent, animent et caractérisent l'action morale du Chrétien.

La Foi est souvent représentée avec les yeux bandés, car c'est croire sans avoir besoin de voir les preuves. Elle tient également à la main un calice d'une forme sacrée.

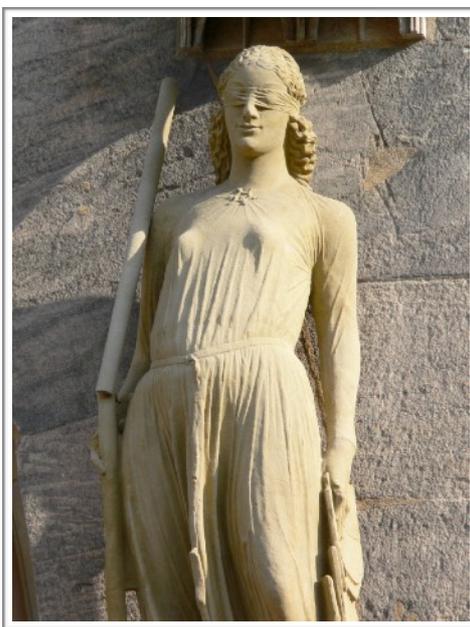


Image n° 22 : *Représentation de la Foi* - Sculpture dans la Cathédrale de Bamberg (1004-1111), Allemagne. Auteur : Immanuel Giel.

Dans le projet de mise en scène pour *Sipientia*, le bandeau peut être utilisée dans la pièce et en même temps ajouter des actions dans lesquelles le personnage regarde du côté opposé de

l'empereur, se perd, etc. créant des moments plus détendus.

La Charité a été représentée de manière traditionnelle, même dans la tradition catholique, comme une femme allaitante, parfois un homme qui représente son propre père. La Charité cache toujours une relation de pouvoir, d'avantage ou de domination entre inégaux. Elle porte également une poignée en forme de cœur avec une flamme symbole de l'amour. De cette façon, ce personnage dans la mise en scène de *Sapientia* pourrait porter un pichet à gourde de lait qu'il offre à sa mère, aux sage-femmes et même à l'empereur. Elle représente l'amour pur, le cœur et la naïveté. On peut créer différents moments comiques où Charité tente de s'approcher de l'empereur pour offrir sa gourde mais Sapientia la dissuade de son acte naïf.

L'Espérance est liée à l'avenir et ce qui n'est pas connu. C'est-à-dire qu'elle montre l'espoir sur quelque chose qui n'est pas encore arrivé et qui est inconnu. C'est pourquoi elle est inférieure à la Foi qui part de la connaissance. Elle est représentée en levant son regard et avec une croix - ancre symbole de solidité et de fidélité. Le regard vers le ciel est toujours perdu dans un état d'extase qui génère déjà une physionomie dans le personnage. Dans ce cas, on peut jouer la contradiction dans laquelle ce personnage veut monter, mais l'ancre pèse lourd, de sorte qu'elle finit toujours à genoux en traînant l'objet.

C'est la mère Sapientia qui donne la connaissance aux trois filles et vertus théologiques (Foi, Charité et Espérance). La seule qui nous amène à la réalité, donc le personnage le plus naturel.

La relation entre l'empereur et Antiochus est clairement une relation de clown (clown blanc et Auguste). Mais curieusement, l'auguste ou personnage maladroit est l'empereur. Hrosvitha a donc inversé les rôles du pouvoir. Hadrien est un personnage avec un pouvoir qu'il ne sait pas gérer. C'est Antiochus qui dès le début dans la première scène avertit l'empereur du danger des Chrétiennes. Cette relation peut être poussée à l'extrême, en ridiculisant l'empereur par opposition à Antiochus et aux Chrétiennes. C'est à partir de la scène V que l'œuvre devient réellement dramatique puisque Antiochus incite l'empereur à torturer les chrétiennes comme seule solution pour les faire entrer dans la raison et obéir à l'Empire.

Enfin à partir de la scène VIII apparaissent les matrones. Il y a un changement dans la scénographie. Hrosvitha ne précise pas le nombre de sage-femmes sur scène, mais utilise le pluriel *matronae*.

Elle précise seulement que les trois jeunes filles sont mortes sur scène. Cependant, du point de vue théâtral, on peut réaliser une représentation des corps à travers les objets des personnages, dans la nécessité pour les actrices d'être en scène. Ainsi les mêmes actrices pourraient être les sage-femmes, remplissant le nombre de trois. C'est la fin tragique où Sapientia demande à Dieu de mourir après avoir vu ses filles souffrir. Les sage-femmes sont les seules à comprendre cette souffrance et à compatir avec les Chrétiennes.

Ce sont des personnages qui nous ramènent au tragique de l'œuvre, qui nous parlent de la maternité de Sapientia et de la Vierge Marie. Ces sage-femmes, étant romaines, vont apporter les arômes aux corps des jeunes qui sont mortes. Elles sont les seules à avoir pitié de la fin des Chrétiennes, parce qu'elles comprennent la douleur d'une mère. C'est pour cette raison que ces personnages doivent être vêtus comme des Romaines. D'autre part, cette figure de la sage-femme, ou femme qui s'occupe des défunts, rappelle les doléances traditionnelles de la culture méditerranéenne, qui accourent pour pleurer les morts et accompagner la famille du défunt.

Enfin, cette œuvre peut être adaptée comme tragicomédie avec des touches de farce. La fin est un monologue de Sapientia dans lequel elle parle directement à Dieu pour lui demander de rencontrer ses filles.

IV. 5 - ACCOMPAGNEMENT MUSICAL À PARTIR DE SOURCES DU X^e SIÈCLE

La musique faisait partie des pratiques de tout monastère et couvent. Les religieuses apprenaient à chanter dans le cadre de leur formation. Dans les messes actuelles on entend encore des chœurs grégoriens, et aussi dans quelques couvents les sœurs chantent très souvent. C'est le cas du monastère de Santa Maria la Real de Las Huelgas de Burgos où les religieuses de clôture cisterciennes continuent d'accomplir la messe avec le chant grégorien, en suivant les directives de la mère supérieure. Il est possible de voir cette exposition d'histoire vivante si vous passez un séjour au couvent, même si dans ce cas seules les femmes sont admises et vous ne pourrez parler qu'à la sœur d'accueil (la seule qui ait le droit de tenir une conversation pour pouvoir accueillir des personnes extérieures au couvent).

Ces pratiques actuelles sont une source d'inspiration pour le projet, du point de vue historique, traditionnel et artistique. Certains textes pour la musique de l'œuvre peuvent être obtenus à partir de ces chants religieux et messes. Ces exemples actuels sont aussi une référence musicale de l'histoire

vivante pour établir dans la pièce les différents types de voix et disposition dans l'espace des actrices-chanteuses.

L'accompagnement musical dans toute œuvre de Hrosvitha est un point fondamental, comme enrichissement de l'œuvre elle-même et comme apport historique. Nous ne savons pas à quel point ces œuvres écrites ont pu être représentées avec un chœur ou une musique d'accompagnement. Les textes n'ont aucune mise en scène ou partition musicale entre les scènes, mais cette possibilité n'est pas à écarter, car elle faisait partie de la vie monastique. La musique dans les monastères, n'était que liturgique. Sa présence dans les œuvres scéniques est attestée ultérieurement (par exemple « Chantons un Te Deum »). Des études récentes ont vérifié que le *Te Deum* a été écrit au IV^e siècle par Aniceto de Remesiana. Sous sa forme actuelle, il se trouve pour la première fois dans le *Antiphonarium Benchorensis* de Bangor (Irlande du Nord), daté vers 690. Depuis le IX^e siècle, diverses versions ont également été connues¹⁹².

Quelques exemples qui peuvent être étudiés pour cette mise en scène historiciste sont les traités d'Aureliano de Reome, Hucbaldo, Hermann von Reichenau, avec quelques partitions musicales. Ils ont tous travaillé la musique sacrée.

Aurélien de Réomé (IX^e siècle) a écrit le traité *Musica disciplina*. Cette œuvre d'Aurélien est la première à aborder le plain-chant. Dans ce travail nous trouvons en outre l'échantillon conservé le plus tôt de notation musicale¹⁹³.

Nous avons moins d'information sur Hucbald de Saint-Amand (840/850-930 après J.-C.). Il était un moine, et théoricien de la musique du monastère de Saint-Amand de Tournay. Entre 860 et 872, il résida au monastère Saint-Germain d'Auxerre, à l'école monastique duquel il se rattacha (Eric d'Auxerre et Rémi d'Auxerre). Le grand intérêt d'Hucbald était d'expliquer comment improviser une polyphonie à partir d'un chant grégorien. Cette technique d'organum parallèle peut être réalisée à partir de n'importe quel chant grégorien. Dans ses livres comme *Schola enchiriadis* et *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, on observe deux lignes qui marquent une distance d'une quinte (intervalle comprenant cinq notes de l'échelle), l'une étant la note *fa*, l'autre la note *do*. Pour le rendre plus clair, Hucbald donne différentes couleurs : rouge et jaune. Hucbald a

¹⁹² Britannica, « The information architects of encyclopaedia. Nicetas of Remesiana », *Encyclopedia Britannica*, Invalid Date. Consultable à l'adresse <https://www.britannica.com/facts/Nicetas-of-Remesiana>
« Te Deum », *Wikipedia, La enciclopedia libre*, 17 Janvier 2022. Consultable à l'adresse https://es.wikipedia.org/wiki/Te_Deum#cite_note-2

¹⁹³ BELLINGHAM, Jane, « Aurelian of Réôme », *Grove Music Online*, Oxford, ed. Stanley Sadie, 2001.

proposé de tracer des lignes pour clarifier l'écriture musicale. Hucbald est donc connu pour avoir ajouté des lettres à la notation neumatique dite *a campo perto*, mais sans le pentagramme. Bien que ce fut le moine Gui d'Arezzo qui réalisa la mise en œuvre définitive des lignes horizontales qui fixèrent les hauteurs du son et résolut la notation musicale en se rapprochant du solfège actuel. Mais le système d'Hucbald est une représentation théorique.

Le suivant exemple sonore permet une adaptation dans la pièce de théâtre : *Rex caeli, Domine maris*, Musica Enchiriadis, par Konrad Ruhland, Capella Antiqua München, Choralschol, - <https://www.youtube.com/watch?v=kGnCQKRwMfc>

La composition vocale *Sequence Rex caeli, Domine maris*, du traité anonyme Musica Enchiriadis favorise l'adaptation, car elle peut être chantée par les actrices elles-mêmes pendant la représentation. Cet extrait du traité peut renforcer le sentiment religieux exprimé dans l'œuvre *Sapientia* à travers la voix et la lettre. Le texte dit : « Tes humbles serviteurs t'adorent avec des chants pieux, ils te supplient de les libérer de leurs nombreux maux ». À travers les protagonistes, ce verset exprimerait leur désir de surmonter les tortures par l'amour de Dieu.

Dans un autre verset le chant dit : « Les yeux mortels ne voient que la forme extérieure. Vous voyez cependant les secrets des âmes. » Ce dernier verset peut être mis en relation avec les Romains qui ne comprennent pas l'attitude de Sapientia.

Des autres exemples de l'époque sont Gui d'Arezzo, les tonaires, et Hermann von Reichenau. Gui d'Arezzo¹⁹⁴ était déjà au X^e siècle compositeur et théoricien de la musique, inventeur des noms des notes de musique actuelles. Les *tonaires* ou « livres de tonalités » étaient des livres de chants qui comportaient normalement des antiennes et des repons. Il s'agit d'une compilation de chants grégoriens classés par tons. Ce sont des œuvres de caractère pratique qui ont une grande importance dans la reconstruction de l'histoire de la théorie modale.

En ce qui concerne Gui d'Arezzo, il serait d'un grand intérêt d'adapter la partition *Ut queant laxis*. Voici un exemple d'adaptation musicale :

L'hymne *Ut queant laxis* et l'invention du solfège par Gui d'Arezzo¹⁹⁵ - <https://www.youtube.com/watch?v=d-w-dQMTEkk>

Ce texte écrite au IX^e siècle par le poète Paul Diacre dans le mètre saphique, est une hymne dédiée à saint Jean-Baptiste. Gui a utilisé la première strophe de l'hymne pour donner les syllabes de la

¹⁹⁴ Revue d'histoire des textes, Centre national de la recherche scientifique (France), vol. 8-9, Brepols, éd. Centre national de la recherche scientifique, Michigan, Universidad de Michigan, 1978, p. 299-311 .

¹⁹⁵ *Ut queant laxis*, Hymne de la Nativité de Saint Jean-Baptiste - <https://www.youtube.com/watch?v=d-w-dQMTEkk>

solmisation solfégique, c'est-à-dire, nommer les notes que nous utilisons actuellement en solfège (ut(do)-re mi-fa-sol-la). La version proposée est interprétée par des femmes, ce qui facilite l'adaptation musicale pour les actrices. Dans la vidéo on peut voir la partition originale et les notations de Gui d'Arezzo. Par ailleurs, le choix de cette hymne s'inscrit dans l'étude historiciste que je propose et permet de rapprocher l'origine du solfège au public.

Hermann von Reichenau (1013-1054 après J.-C.) également appelé Hermannus Contractus était un auteur et chroniqueur médiéval d'origine allemande. Il se fait rapidement remarquer parmi ses compagnons comme poète et compositeur et devient très connu non seulement en Allemagne mais aussi dans l'Europe médiévale. Il a également été un écrivain consacré à la science (astronomie, géométrie, médecine). Le *Chronicon*¹⁹⁶ et d'autres manuscrits sont compilés par Johannes Sighard en *Chronica eruditissimorum auctorum* (Basel, 1529). Nous savons de ses travaux qu'il était un grand connaisseur de la langue latine. Le *Chronicon* fut l'un de ses premiers travaux à se développer sous forme de chronique depuis l'époque de Jésus jusqu'à celle du premier Kaiser d'Allemagne. Il peut être intéressant d'étudier le travail de ce compositeur qui fut poète et scientifique.

Exemple sonore : Hermann von Reichenau, *Salve Regina*, extrait de l'album *Josquin Desprez ; Missa Gaudeamus & Motets à la Vierge*, Desprez Recordings, vol. 4, par A Sei Voci, Maîtrise des Pays de Loire, Bernard Fabre-Garrus (1997) <https://www.youtube.com/watch?v=xgImwLcp9CU>

J'ai de nouveau choisi une version chantée par des femmes, mais surtout cette composition a une double signification pour l'œuvre. Tout d'abord, les versets traitent de la Vierge Marie (*Salve Regina*) en relation étroite avec mon étude et l'œuvre de Hrosvitha. Deuxièmement, le compositeur était un érudit des lettres et des sciences, en accord avec le personnage de Sapientia.

Actuellement, quelques musiciens et chanteurs réalisent des reconstitutions historiques à partir de partitions anciennes comme le chant grégorien. Le répertoire le plus ancien a été noté au milieu du IX^e siècle. On peut souligner le travail de Brigitte Lesne sur *Terribilis est locus iste*.

Exemple sonore : *Terribilis est locus iste - V : Cumque evigilasset Jacob* par l'Ensemble Discantus, direction Brigitte Lesne¹⁹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=oXHRzRvUaeU> .

¹⁹⁶ *Hermannus contractus documenta catholica omnia* : http://www.documentacatholicaomnia.eu/30_10_1013-1054-_Hermannus_Contractus.html

¹⁹⁷ *Terribilis est locus iste - V : Cumque evigilasset Jacob* par l'Ensemble Discantus, direction Brigitte Lesne <https://www.youtube.com/watch?v=oXHRzRvUaeU> .

À l'époque de Hrosvitha, il est plus probable que la technique plus utilisée fut le trope et aussi le genre de la séquence (*troparios* et *sequentiae*¹⁹⁸). C'étaient des chants monodiques avec un texte en particulier comme le *Kyrie*, l'*Épître* et l'*Alléluia*. Ce texte était utilisé comme introduction pour expliquer ou élargir les chants primitifs de la messe et identifier la fête du rite romain de l'église catholique qui était célébrée. Avec le temps, les nouveaux textes ont été incorporés dans tous les éléments de la messe, bien qu'ils soient plus fréquents à l'*Introit*, au *Kyrie* et à l'*Alléluia*. Cette technique du trope est intéressante pour *Sapientia*, car au IX^e siècle à l'abbaye de Saint-Gall (Suisse) émerge ce qu'on appelle le *trope dialogué*, qui était représenté pendant les offices religieux les jours de solennité spéciale, initialement en latin.

Les tropes mélismatiques et les *sequentiae* (cas particulier de trope) apparaissent au cours des IX^e et X^e siècles. Un exemple sonore est le trope d'Alleluia *HaHouwadha-lAruç* extrait du *Trope de la Venue de l'Époux* (Lundi Saint) - [https://www.youtube.com/watch?v=CA7Z_5X-UtU] où l'on peut percevoir le travail mélismatique de la voix principale féminine, qui nous renvoie à une influence orientale d'origine syriaque. Le texte renforce la chasteté des personnages qui ne cherchent que Dieu comme époux et la voix féminine rappelle un cri élevé.

Les *sequentiae* selon Amalar (IX^e siècles) étaient des mélismes qui s'ajoutaient à la fin de l'*Alléluia*. Le mot *sequentia* est mentionné par le compositeur Notker Balbulus de l'abbaye de Saint-Gall (Suisse) qui a publié une collection de séquences dans son *Liber hymnorum* au IX^e siècle. Notker Balbulus dans ses séquences se plaignait de l'effort ardu nécessaire pour mémoriser les longues mélodies formées par des mélodies sans aucun texte.

Une option de mise en scène est d'utiliser uniquement des compositions vocales. Cependant, il est très approprié d'introduire des instruments sur scène qui peuvent compléter les mouvements des acteurs (bruits de scène, atmosphères, effets sonores). Si ces instruments sont adaptés à l'époque historique de la pièce, il est presque obligatoire de les utiliser pour introduire la musique instrumentale dans l'adaptation théâtrale. À cette fin, on peut inclure les interprétations historiquement informées du groupe Sequentia. Ce groupe a réalisé un travail à partir d'œuvres de la fin de l'Empire romain dans son album *Songs of consolation*. On peut souligner le thème *Bella bis quinis*¹⁹⁹ avec instrumentation qui pourrait s'adapter pour la pièce de *Sapientia*.

¹⁹⁸ HOPPIN, Richard, *Medieval music*, New York, W. W. Norton, 1978, p. 31-55.

¹⁹⁹ BOETHIUS, Anicius Manlius Severinus, *Bella bis quinis*, Boethius : Songs of consolation par l'Ensemble Sequentia, Glossa Released, 2018 - https://www.youtube.com/watch?v=Ijrd4d6uzl0&list=PLA5zQ1xNekgrwqSJcUKYq9tuFHqb_6owK&index=13

BOETHIUS, Anicius Manlius Severinus, *Bella bis quinis*, Boethius : Songs of consolation par l'Ensemble *Sequentia*, *Glossa Released*, 2018 - https://www.youtube.com/watch?v=IJrd4d6uzI0&list=PLA5zQ1xNekgrwqSJcUKYq9tuFHqb_6owK&index=12

Bien sûr, à cette mise en scène de *Sapientia*, on peut ajouter un accompagnement avec des instruments populaires pour certaines scènes, comme l'arrivée des Chrétiennes au palais de l'empereur, ou encore comme ouverture de la pièce. Dans ce cas, on peut utiliser de la musique instrumentale avec des échasses et la guitare mauresque ou *mandora* qui était déjà utilisée au IX^e siècle. Bien sûr la *musette* française ou la *sackpfeife* allemande, deux types de cornemuses anciennes les plus utilisées en Europe du Nord. On peut aussi y ajouter toutes sortes de tambourins, ronds ou carrés, et des *sonajas* (castagnettes métalliques primitives) pour créer les effets sonores pendant la pièce.

D'autres instruments plus particuliers mais d'un grand intérêt sont le rabel et la *rota*. Le rabel, ancien instrument à cordes et arc, était généralement bombé, sans cou et muni de trois cordes. Les premiers documents de quelques similitudes avec le rabbin datent du début du X^e siècle, en Asie, mais il s'est répandu en Europe. En Espagne, et avec une certaine assiduité, nous commençons à trouver quelques illustrations, gravures et écrits dans lesquels apparaît la queue à partir du Moyen Âge (XII^e et XIII^e siècles), comme ils peuvent être dans certaines miniatures de *Las Cantigas de Santa María* de Alfonso X El Sabio²⁰⁰.

La *rota* ou *crota* est un instrument à cordes pincées de la famille des instruments à boîte sonore sans manche, pointillés avec les doigts. Une cithare en forme de triangle rectangle avec 17 cordes, instrument dérivé du psautier latin triangulaire (*decahordum*). La *rota* est constamment citée ou représentée entre le X^e et le XV^e siècles.

C'est remarquable la représentation de Saint Martial de Limoges en France (s. XIII), dans laquelle apparaît le roi David jouant la *rota*. C'est un instrument archaïque associé en particulier à la musique galloise, autrefois largement diffusée dans toute l'Europe grâce aux bardes gallois. Aujourd'hui, c'est un instrument qui connaît une certaine renaissance dans des contextes de musique ancienne. Cette musique pourrait donc accompagner pendant l'œuvre l'instrumentation en direct et les chants des actrices.

²⁰⁰ Consultable à l'adresse : <http://www.musicaantigua.com/instrumentos-medievales-un-valioso-tesoro-que-debemos-cuidar/>

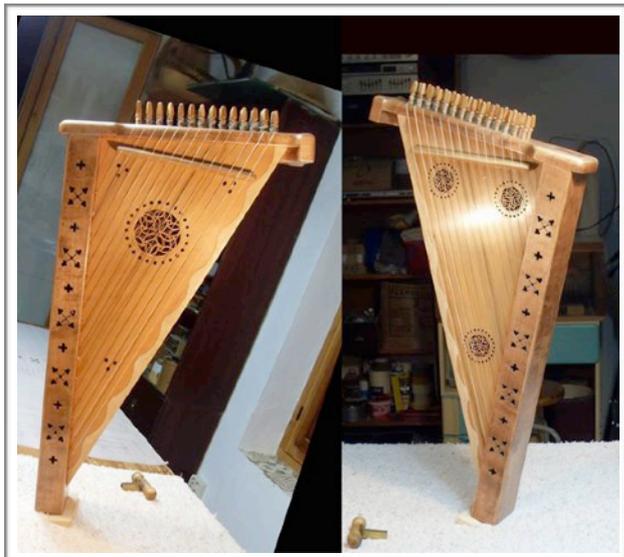


Image de gauche n° 23 : Reproduction d'une rota - Luthier Carlos Paniagua (2016)

Image de droite n° 24 : Reproduction d'un rabel - Luthier Carlos Paniagua (1996)

Mais comme nous le voyons, il y a deux époques qui se chevauchent dans la pièce. L'époque de Hrosvitha (X^e - XI^e siècle), et l'époque à laquelle se situent les personnages entre 170 avant J.-C. et 395 après J.-C.²⁰¹ . Il est possible d'utiliser des compositions des deux époques mais il me semble approprié d'effectuer une différenciation pendant l'œuvre. Par exemple, on peut commencer et terminer l'œuvre avec de la musique du X^e siècle pour présenter l'époque du texte et de Hrosvitha, mais pendant l'action des personnages il serait plus adéquat d'utiliser des adaptations de la fin du II^e au IV^e siècle qui recréent l'ambiance dans le palais romain.

²⁰¹ Un temps approximatif entre les publications des œuvres de Térence dont s'inspire Hrosvitha et le 380 après J.-C. lorsque le Christianisme devient religion officielle. L'auteure elle-même dit s'intéresser aux œuvres de Térence, il serait donc logique de penser qu'elle écrit ses œuvres en réponse à l'époque de l'auteur romain.

V - CONCLUSION

Hrosvitha est présentée comme la première personne à avoir écrit du théâtre à l'ère chrétienne et comme une femme. Sa véritable contribution fut de changer les textes théâtraux païens pour une nouvelle thématique chrétienne. L'auteure a recueilli et adapté des histoires de femmes martyres, écrit des dialogues complets et unifié la structure théâtrale romaine. Pour cette raison, Hrosvitha est une figure qu'il faut retenir dans l'étude des arts scéniques, même si la thématique est toujours liée à la tradition religieuse de son époque et même si ce théâtre païen n'était plus représenté. L'originalité de Hrosvitha est l'adaptation de l'idéal féminin chrétien au théâtre de Térence.

Les comédies ne reprennent en aucune manière la typologie des personnages comiques romains. Chez Hrosvitha, les conflits sont résolus d'avance et seuls demeurent les obstacles matériels ou physiques. Pour la poétesse saxonne, le genre dramatique est donc le dialogue non entrecoupé de passages narratifs.

Il faut tenir compte de l'importance du contexte politique et social. Ce que Hrosvitha propose dans tous les textes est l'affrontement entre ces deux modèles de sociétés, c'est-à-dire celui de l'Empire romain et celui du Christianisme. Ce changement de paradigme inclut bien sûr le changement de mentalité et de religion. Les œuvres de Hrosvitha se situent toutes avant le changement de pouvoir quand les Chrétiens sont encore persécutés en raison de leur religion et mode de vie. C'est le passage du Paganisme au Christianisme en tant que religion officielle. Elle écrit sur le passé, c'est-à-dire sur le début du Christianisme. Son travail nous donne un point de vue historique à partir de la vie des martyres pendant l'Empire romain (avant le concile de Nicée). En vérité, tous ces niveaux sont liés surtout dans une époque où le pouvoir politique, militaire et religieux était représenté par une personne, l'Empereur. La persécution des Chrétiens ne se produit pas uniquement en raison de leur croyance religieuse, mais parce que ce nouveau modèle implique un changement absolu dans la structure sociale. La fin de l'esclavage, le respect de l'enfance et de la vie, le respect de la femme et surtout la perte de la valeur de l'argent pour une valeur moins matérielle, celle de la vie spirituelle. Des aspects que l'Empire romain n'incluait pas dans ses lois et qui, malheureusement, disparaîtront de nouveau à différents moments de l'Histoire. Tout cela est imprégné dans les œuvres de Hrosvitha.

L'œuvre de l'auteure a également été étudiée du point de vue du genre. Il est logique de comprendre que Hrosvitha pose une vision de la femme du X^e siècle qui enfreint les règles imposées par l'ancien Empire romain. Bien qu'à nos yeux actuels Hrosvitha pose une forme de vie radicale éloignée de tout profane, cette proposition ne cesse d'être une forme de féminisme (du point de vue de l'égalité sociale des sexes). L'auteure évoque donc une femme chaste qui rejette pratiquement tous les plaisirs de la vie. Une forme de vie ascète, mais efficace face aux désordres continuels de la société. Elle défend donc le système politique et religieux de son époque, mais en ajoutant l'importance de la figure féminine dans l'Histoire. Hrosvitha renforce à travers ses œuvres le rôle principal joué par la femme dans la stabilisation du Christianisme, une donnée fondamentale qui a été peu à peu omise.

Ainsi, la nouvelle vague de féminisme du XXI^e siècle revendique la promiscuité comme forme de libération sexuelle et aussi une liberté de choix de genre selon l'individu. Alors qu'au X^e siècle Hrosvitha nous propose de dépasser notre corps féminin pour nous libérer complètement des contraintes, des tentations et des souffrances, le féminisme actuel nous propose le contraire, un féminisme qui s'accroche encore plus au physique et au matériel, en proposant le plaisir et la rébellion biologique comme seules possibilités de liberté et de bonheur. Hrosvitha propose de s'éloigner des plaisirs de la vie pour embrasser l'unique liberté et égalité possible entre les sexes, le salut de l'âme. Aux yeux de Hrosvitha, seul le Dieu chrétien peut nous donner la liberté et l'équité, parce qu'il ne juge pas les corps, mais les actes et les âmes. Cette vision est incompréhensible à notre époque, mais sans doute était une révolution pour les femmes du X^e siècle. Le féminisme (bien compris comme l'égalité des sexes) s'adapte parfaitement à la conception de Hrosvitha, qui ne distingue que des différences spirituelles. Elle voit les différences entre les sexes et renforce l'importance de l'égalisation par l'âme.

D'autre part l'idée contemporaine qui comprend la virginité comme un résultat de la misogynie, et les légendes des martyres vierges comme sadiques, peu à peu est en train de changer, comprenant que la chasteté était un choix personnel lié à la spiritualité et une réponse à une société qui ne voyait la femme que comme un moyen de procréation.

Je soutiens que les martyres vierges des drames de Hrosvitha sont des femmes. Elles sont conscientes de leur sexe et de leur genre. Je suggère que la compréhension de Hrosvitha de la féminité englobe à la fois la nature corporelle féminine et les dons spirituels.

L'auteure renforce les vertus féminines même en acceptant leurs faiblesses (fragilité physique de la femme face à l'homme). À mon avis, Hrosvitha ne montre pas de caractères non-binaires par rapport à des caractères masculinisés, mais elle renforce la différence des vertus et des défauts des deux sexes, en effectuant un travail de dualité et de compensation.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES ET TRADUCTIONS

- BOETHIUS, *De institutione arithmetica*, éd. Gottfried Friedlein, Leipzig, 1867.
- DHUODA, *Manuel pour mon fils*, éd. Edouard Bondurand, Paris, Picard, 1887. Consultable à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7090w>
- HROTSVITA DE GANDERSHEIM, *Liber primus Carmina*, éd. P. von Winterfeld, Berlin 1902 - Consultable à Bibliotheca Augustana www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost10/Hrotsvitha/hro_ca00.html
- HROTSVITA [DE GANDERSHEIM], *Théâtre ; Hrotsvitha dramata*, éd. Monique Goulet, Paris, Les Belles Lettres, 1999 (Auteurs latins du Moyen Âge, 11).
- HROTSVITA DE GANDERSHEIM, *Œuvres dramatiques de Hrotsvitha vierge religieuse allemande de race saxonne*, éd. Cœcilia Vellini, Paris, Société d'éditions, 1907.
- HROTSVITA DE GANDERSHEIM, *Hrotsvithae opera, recensuit et emendavit.*, éd. Paulus de Winterfeld, Hannoverae, vol. XXXIV, Bibliopolii Halmiani, Berlin, 1902 (coll. Monumenta germaniae historica).
- HROTSVITA DE GANDERSHEIM, *Die werke der Hrotsvitha*, éd. Karl August Barack, Nürnberg, Bauer und Raspe (Julius Merz), 1858. Consultable à <https://archive.org/details/diewerke00hrotuoft/page/n9/mode/2up>
- HROTSVITHA (ROSWITHA) DE GANDERSHEIM, *Théâtre de Hrosvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, éd. Charles Magnin, Paris, Benjamin Duprat, 1845.
- HROTSVITA DE GANDERSHEIM, *Oeuvres poétiques*, éd. Monique Goulet, Grenoble, Jérôme Millon, 2000 (coll. Atopia).
- HROTSVITA DE GANDERSHEIM, *Hrotsvithae opera*, éd. Helene Homeyer, München, F. Schöningh, 1970.
- HROTSVITA DE GANDERSHEIM, *Hrosvit : Opera Omnia*, éd. Walter Berschin, München/Leipzig, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 2001.
- HROTSVITA DE GANDERSHEIM, *Hrotsvithae opera*, éd. Karl Strecker, Leipzig, Teubner, 1930.
- MAGNIN, Charles, *Théâtre de Hrotsvitha, religieuse allemande du X^e siècle*, Paris, Chez Benjamin Duprat, 1845. (Le Manuscrit de Hrotsvitha suivi de notes par Charles Magnin et numérisée par MarcSzwajcer). Consultable à l'adresse <http://remacle.org/bloodwolf/tragediens/roswitha/theatre.htm#4a> et <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.31951002050908f&view=1up&seq=357&q1=revenir%20jamais%20%C3%A0%20la%20vertu>
- MIGNE, Jacques-Paul, *Hrotsvithae Virginis et Monialis Gandersheimensis in Germania, Ordinis S. Benedicti, Opera omnia*, vol. 137, Patrologiae cursus completus, Petit-Montrouge (Paris), Brepols, 1853, 221 vol. Consultable à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54939630/f495.item.r=sapientia%20hrosvitha>
- MAIRE BOBES, Jesús, *Teatro breve de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. AKAL, 2003.
- MORENO SOLDEVILA, Martos J. (éd.), *Rosvita de Gandersheim, obras completas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2005.
- MUNIER, Charles, « Césaire d'Arles oeuvres monastiques I : oeuvres pour les moniales introduction, texte critique, traduction et notes par Adalbert de Vogué et Joël Courreau, Paris, Collection Sources Chrétiennes n° 345, 1988 », [compte rendu], *Revue des Sciences Religieuses*, tome 63, fascicule 3-4, 1989. Consultable à https://www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1989_num_63_3_3130_t1_0285_0000_2 et https://www.persee.fr/issue/rscir_0035-2217_1989_num_63_3
- OVIDE, Publius, *Ars amatoria*, vol. 1, éd. R. Ehwald, Leipzig, 1907.
- PISAN, Christine de, *Le livre de la cité des dames*, Paris, Stock, 1996.

TÉRENCE, *Comedias*, éd. José Ramón Bravo, Madrid, Cátedra, 2001.

VORAGINE, Jacques, *La légende dorée illustrée de 135 dessins du moyen-âge*, éd. Teodor Wyzewa, Paris, BoD - Books on Demand, 2019.

ÉTUDES

ABAJO VEGA, Noemí, « Arte románico y teatro litúrgico : las posibilidades de un método en el estudio de la iconografía », *Codex aquilarensis centro de estudios del Románico*, n° 21, Valladolid, Fundación Santa María la Real, 2005, p. 108-131.

AGUILERA, Delphine, *Femmes poètes du Moyen Âge : les troubairitz*, Paris, L'Harmattan, 2012.

ALBERT, Juan Gil, *Rito. Signo y símbolo : el contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval*, Madrid, Instituto de cultura, 1994,

ALLEN, Prudence, « The concept of woman », *The Aristotelian Revolution 750 B.C.-A. D. 1250*, vol.1, Cambridge, Eden press, 1985.

ANGARD, Laurent, « Tout est à revoir, tout est faux ; le Moyen Âge dépoissieré », *Acta fabula*, vol. 10, n° 5, Mai, 2009. Notes de lecture de Jacques Heers. Consultable à l'adresse <http://www.fabula.org/revue/document5061.php>

ARREGUI, Manuel Ortuño, « Roswitha von Gandersheim. La escritora de la virtud », *ArtyHum Revista de Artes y Humanidades*, n° 21, Vigo, 2016. Consultable à l'adresse <https://docplayer.es/95081183-Artyhum-revista-de-artes-y-humanidades-issn-no-21-vigo-2016.html>

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, *mujeres, espacio y poder*, Sevilla, ArCiBel Editores, 2006.

AYUSO, Victoria, GALLARÍN GARCÍA, Consuelo et SOLANO, Sagrario, *Diccionario Akal de términos literarios*, Madrid, AKAL, 1990.

BARUQUE VALDEÓN, Julio, *La valoración histórica de la Edad Media: entre el mito y la realidad*, Nájera, Universidad de Valladolid, 2002.

BEITIA LÓPEZ, Isabel, « Nadie antes había dado interpretación a esta iconografía. Si no buscas no encuentras », *Revista Calle Mayor tierra Estella*, Calle Mayor publicidad y comunicación, Estella, 2021. Consultable à l'adresse

<https://www.revistacallemayor.es/primer-plano-isabel-beitia-lopez-investigadora-nadie-antes-habia-dado-interpretacion-a-esta-iconografia-si-no-buscas-no-encuentras/>

BERTINI, Fabio (éd.), « Rosvita la poetessa », *Medioevo al femminile*, éd. Bertini Fabio, Roma et Bari, Laterza, 1989.

BERSCHIN Walter (éd.), *Hrosvit : opera omnia*, Berlin, Boston : B. G. Teubner, De Gruyter, 2001.

BÉDOYÈRE, Guy, « Domina : the women who made imperial Rome », New Haven and London, Yale University Press, 2018.

BÉDOYÈRE, Guy, « Las mujeres que cambiaron el curso de la historia del Imperio romano », *BBC History extra magazine*, 7 mars 2020. Consultable à l'adresse <https://www.bbc.com/mundo/noticias-51771024>

BRANDENBARG, Ton, « Saint Anne : a holy grandmother and her children », *Sanctity and motherhood : essays on holy mothers in the Middle Ages*, éd. Anneke B. Mulder-Bakker, New York, Garland, 1995.

BROOK, Peter, *L'espace vide*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

BOGIN, Meg, *Les Femmes troubadours*, Paris, Denoel/Gonthier, 1978.

BOUREAU, Alain, *Le droit de cuissage : la fabrication d'un mythe, XIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions Albin Michel S.A., 1995.

BUTTERWORTH, Philip et NORMINGTON, Katherine, *Medieval theatre performance : actors, dancers, automata and their audience*, Cambridge, Brewer, 2017.

CABRERA, Claudia, « La familia : algunas líneas de su evolución histórica » *Manual de Historia del derecho*

español I : el origen y la evolución del derecho, Montevideo, Universidad de Uruguay, 2019, p. 206.

CASTRO CARIDAD, Eva María, « Del tropo al drama litúrgico », II Jornadas de Canto Gregoriano, directeur Luis Prensa et Pedro Calahorra, Zaragoza, 3-12 novembre 1997, p. 165.

CARLYE, *The evolution of symbolism part II*, Tirupati, Digital Library of India, 2005,

CERVERA, César, « La atrocidad sexual del derecho de pernada, ¿algo más que un mito medieval? », *ABC*

- Historia*, Madrid, 2018. Consultable à l'adresse https://www.abc.es/historia/abci-atrociad-sexual-derecho-pernada-algo-mas-mito-medieval-201704270112_noticia.html
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2004. Consultable à l'adresse https://books.google.fr/books?id=zfzRnpyZwD4C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- CLASSEN, Albrecht, *Sex on the stage (and in the library) of an early medieval convent : Hrotsvit of Gandersheim*, vol. 65, Tucson, University of Arizona, 2010.
- COCHRANE, Laura E., « Secular learning and sacred purpose in a Carolingian copy of Boethius's *De institutione arithmetica* », *Peregrinations : Journal of medieval art and architecture*, vol. 5, Gambier (Ohio), Kenyon College, 2015. Consultable à l'adresse <https://digital.kenyon.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1069&context=perejournal>
- COLOMBI, Claire, *La légende noire du Moyen Âge*, Saint-Denis, Kontre Kulture, 2017.
- DECEL - Diccionario etimológico castellano en línea, étymologie de Virgen. Consultable à l'adresse <http://etimologias.dechile.net/?virgen>
- DEMERS Patricia, *Wornen as interpreters of the Bible*, Paulist Press, New York, 1992.
- DEVEREUX, Georges, *Femme et mythe*, Paris, Flammarion, 1982.
- DUBY, Georges et PERROT, Michelle, *Histoire des femmes* (2. Le Moyen Âge), Paris, Librairie académique Perrin, 2002.
- EPINEY-BURGARD, Georgette, *Femmes troubadours de Dieu*, Turnhout (Belgique), Brepols, 1988 (coll. « Témoins de notre histoire »).
- ECKARD, Lefèvre, « *L'Aulularia* de Plaute, *L'Avare* de Molière et la version originale grecque : des formes différentes du comique », *Ktèma : civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, n° 22, 1997, p. 227-235.
- EVANS, Ruth, *Medieval virginites*, Cardiff, University of Wales Press, 2003, p. 21-39.
- FABIÁN RODRÍGUEZ, Gerardo et RIGUEIRO, Jorge, *Manual de Historia Medieval Siglos III a XV*, Mar del Plata, Giem, 2015. Consultable à l'adresse <https://www.aacademica.org/jorge.rigueiro.garcia/22.pdf>
- FRANKFORTER, A. Daniel, « Hroswitha of Gandersheim and the Destiny of Women », *The Historian*, n° 2, 1979, p. 295-314 ; Consultable à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/24445109>
- FRUGONI Arsenio et FRUGONI Chiara, *Une journée au Moyen Âge*, [titre original : *Storia di un giorno in una città medievale*], Paris, les Belles lettres, 2013.
- FRUGONI, Chiara, *Le Moyen Âge par ses images*, [titre original : *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*], Paris, Les Belles Lettres, 2015.
- GAFFIOT Félix, *Dictionnaire latin français*, Hachette, 1934. Consultable à l'adresse <https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=virgo>
- GALTIER MARTÍ, Fernando, « Los orígenes de la paraliturgia procesional de Semana Santa en Occidente », *Aragón en la Edad Media*, DIALNET Universidad de Zaragoza, n° 20, p. 349-360. Consultable à l'adresse <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2875472>
- GARCÍA GALLO, Alfonso, *El origen y la evolución del derecho. Manual de historia del derecho español*, Madrid, Artes gráficas y ediciones, 1967.
- GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel., « Monasterios hispanos en torno al año mil : función social y observancia regular », *Ante el milenario del reinado de Sancho el Mayor : un rey navarro para España y Europa*, XXX semana de Estudios Medievales, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004.
- GASPAROTTO, Giovanni, « Isidore de Séville. Étymologies. Livre III. De mathematica », *L'antiquité classique*, éd. Michel Federspiel, Tome 79, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 471-472.
- GHELLINCK, Joseph de, *Littérature latine du Moyen Âge*, Bruxelles, Bloud & Gay, 1939.
- GIBBON, Edward, *Histoire du déclin et de la chute de l'empire Romain - Byzance de 455 à 1500*, Paris,

Robert Laffont, 1995.

GILSON, Étienne, *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patristicos hasta el fin del siglo XIV*, Madrid, Gredos, 1965.

GOMBRICH, Ernst Hans et FERRATER, Gabriel, *Arte e ilusión : estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

GONZÁLEZ GARCÍA, Francisco Javier, « Hestia : la virgen invisible », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 92, 1, Bruxelles, Antiquité - Ouheid, 2014, p. 5-40.

GOULLET, Monique, MOULINIER, Laurence *et al.*, *La femme et l'écriture au Moyen Âge*, Auxerre, Musée d'art et d'histoire, Helium, 1998.

HEERS, Jacques, *Le Moyen Âge, une imposture*, Paris, Éditions Perrin, 2008, (coll. Tempus).

HERRERO MASSARI, José Manuel, *Juglares y trovadores*, Madrid, Akal, 1999. Consultable à l'adresse <https://books.google.es/books?id=U9hvn8GyciIC&lpg=PP1&dq=juglares%20y%20trovadores%20jos%C3%A9%20manuel%20herrero%20massari%20akal&hl=es&pg=PA7#v=onepage&q&f=false>

[id=U9hvn8GyciIC&lpg=PP1&dq=juglares%20y%20trovadores%20jos%C3%A9%20manuel%20herrero%20massari%20akal&hl=es&pg=PA7#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=U9hvn8GyciIC&lpg=PP1&dq=juglares%20y%20trovadores%20jos%C3%A9%20manuel%20herrero%20massari%20akal&hl=es&pg=PA7#v=onepage&q&f=false)

HOMEYER, Helene, *Hrotsvithae opera*, München, F. Schöningh, 1970.

HOPPIN, Richard, *Medieval music*, New York, W. W. Norton, 1978,

HUGOUNET, Paul, *Mimes et pierrots ; notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, Paris, Fischbacher, 1889. Consultable à l'adresse <https://archive.org/details/mimesetpierrotsn00hugouoft/page/14/mode/2up/search/choricum>

HYMA, Albert, « The Beguines and Beghards in Medieval culture, with special emphasis on the Belgian scene », *Speculum*, vol. 30, n° 3, 1955. Consultable à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/2848100>

IRIGOYEN TROCONIS, Martha Patricia, *La represión del adulterio por la Lex Iulia de Adulterio Coercendis*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

JANSEN, Katherine L., « Cities of ladies : Beguine communities in the medieval low countries, 1200-1565 », *Renaissance Quaterly*, vol. 56, n° 2, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 504-506.

Consultable à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/1261887>

JANSEN, Caroline, « Clamor validus vs. fragilitas sexus femineae, Hrotsvit of Gandersheim on the agency of women », PhD dissertation, University of Michigan, 2017. Consultable à l'adresse https://scholarworks.wmich.edu/masters_theses/1129

KLAUS, Carl H., GILBERT, Miriam et FIELD, Bradford, « Stages of drama », *Medieval theater*, New York, St. Martin's Press, 1991. Consultable à l'adresse <http://workforce.calu.edu/aune/Medieval%20Theater.html>

KLINE, Daniel, « Irascible children in Hrosvth's *Sapientia* », *Hrotsvit of Gandersheim : context, identities, affinities, and performances*, Phyllis R. Brown, Linda A. McMillin and Katharina M. Wilson, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 77-95.

LAMBORELLE, Louis, *Le bon vieux temps : recherches historiques sur la féodalité et l'église*, Bruxelles, C. Vanderauwera, 1878, p. 167-194. Consultable à l'adresse <https://archive.org/details/lebonvieuxtemps00lambgoog/page/n177/mode/2up/search/droit+de+cuissage?q=droit+de+cuissage>

[lebonvieuxtemps00lambgoog/page/n177/mode/2up/search/droit+de+cuissage?q=droit+de+cuissage](https://archive.org/details/lebonvieuxtemps00lambgoog/page/n177/mode/2up/search/droit+de+cuissage?q=droit+de+cuissage)

LAS HERAS PÉREZ, Elena, *Ideas, notaciones y divagues : las moiras*, Madrid, ed. Horas y Horas, Librería Mujeres, 2010.

LENOIR, Frédéric, *Le Christ philosophe*, Paris, Points Essais, 2009.

LEVELEUX, Corinne, « Les Vierges folles », *L'image des Vestales chez les auteurs chrétiens latins (fin II^e - début V^e siècles)*, Paris, Université de Paris, 1992.

LOCHRIE, Karma, « Margery Kempe and translations of the flesh », Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1994.

MASSIP, Francesc, *Juglaría y teatro*, Barcelona, Universidad Oberta de Catalunya, 2016.

NEWMAN, Florence, *Strong voice(s) of Hrotsvit : male-female dialogue in a companion to Hrotsvit of Gandersheim*, éd. Phyllis R. Brown et Stephen L. Wailes, Leiden, 2013.

NEWMAN, Florence, « Violence and virginity in Hrotsvit's dramas », *Hrotsvit of Gandersheim : context, identities, affinities and performances*, éd. Phyllis R. Brown, Linda A. McMillin et Katharina M. Wilson, Toronto, University of Toronto Press, 2004.

- NEWMAN, Barbara, *From virile woman to woman Christ*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1995.
- NEWLANDS, Carole E., « Hrotswitha's debt to Terence », *Transactions of the American philological association*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, n° 116, 1986, p. 369-391. Consultable à l'adresse <https://doi.org/10.2307/283926>
- NIE, Giselle de, *Consciousness fecund through God : from male fighter to spiritual bride-mother in late antique female sanctity*, London, Bakker Garland Medieval Casebooks, 1995.
- OLIVA, César et TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2000.
- PANOFSKY, Erwin, *La mythologie classique dans l'art médiéval*, Paris, Gérard Monfort, 1992.
- PARIS, Gaston, *La poésie du Moyen Âge : leçons et lectures*, Paris, Hachette, 1913.
- PARISSE, Michel, *Les religieux et religieuses en Empire du Xe au XIIe siècle*, Paris, Picard, 2011.
- PARISSE, Michel, DALARUN, Jacques, *La tradition du monachisme féminin au haut Moyen Âge*, Turnhout (Belgique), Brepols, 2004.
- PARRA MEMBRIVES, Eva, « Pelagius de Roswitha y las primeras relaciones hispano-germanas », *Homenatge a Roberto Corcoll*, Barcelona, Publicacions i Edicions, 2012, p. 407-424.
- PARRA MEMBRIVES, Eva, « Roswitha und die Liebe », *Literatura I Compromís*, Tarragona, Arola Editors, 2006, p. 271-284.
- PARRA MEMBRIVES, Eva, « El mito fáustico desde la perspectiva femenina. Theophilus de Roswitha von Gandersheim », *Ihr mögt mich benutzen. En Goethe : usos y abusos*, Tarragona, Forum, 2003, p. 355-366.
- PARRA MEMBRIVES, Eva, *Roswitha von Gandersheim*, Madrid, Ediciones del Orto, 2001.
- PARRAGA, Ignacio, *Conférence I Jornadas sobre derechos humanos de la facultad de filosofía y humanidades*, « Asexualización del derecho », Directeur César Marchesino, San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 2018, p. 2.
- PASCUAL LÓPEZ, Silvia, « El derecho germánico y la paz de la casa », *Anuario de la Facultad de derecho*, vol. XXIV, Mérida, Universidad de Extremadura, 2006, p. 225-231.
- PEDRELL, Felipe, « Diccionario técnico de la música », Valladolid, MAXTOR, 2009, p. 215.
- PERNOUD, Régine, *La femme au temps des cathédrales*, Paris, Stock, 1980.
- REDFIELD, James, *El hombre y la vida doméstica*, Madrid, Alianza editorial, 1993.
- REINHARDT, Elizabeth, « Escritoras alemanas en la literatura religiosa medieval », *Anuario Filosófico*, n° 26, Navarra, Universidad de Navarra, 1993, p. 599-620. Consultable à l'adresse <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/676/4/7.%20ESCRITORAS%20ALEMANAS%20EN%20LA%20LITERATURA%20RELIGIOSA%20MEDIEVAL%20C%20ELISABETH%20REINHARDT.pdf>
- REVILLA Federico, *Fundamentos antropológicos de la simbología*, Madrid, Cátedra, 2007.
- RIVERA GARRETAS, María Milagros, *Textos y espacios de mujeres (Europa siglos IV-XV)*, Barcelona, Icaria Editorial, 1990. Consultable à l'adresse https://books.google.fr/books?id=GMbO6RLDhIsC&pg=PA89&lpg=PA89&dq=Hrosvitha+etimologia&source=bl&ots=S_fNnfutZE&sig=ACfU3U0Yn9EwK0pCifVTV90ilAduB01XbA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKewiOlqCTyozqAhWOGBQKHdlcDEoQ6AEwAHoECAoQAQ#v=onepage&q=Hrosvitha%20etimologia&f=false
- ROCA BAREA, María Elvira, *Imperiofobia y leyenda negra*, Madrid, Siruela, 2016.
- SALIH, Sarah, *Versions of virginity in late Medieval England*, Cambridge, D. S. Brewer, 2001.
- SIGUAN BOEHMER, Marisa et JANÉ, Jordi (éd.), *Ihr mögt mich benutzen. Goethe : usos y abusos*, Tarragona, Forum, 2003.
- SOUTER, Alexander (éd.), « *A Glossary of later latin to 600 A.D.* », Oxford at the Clarendon, Oxford, 1998.

- Consultable à l'adresse <https://archive.org/details/glossaryoflaterl0000sout/page/156/mode/2up>
- SUÁREZ BLÁZQUEZ, Guillermo, « Patria potestas in the Roman law and in the late Middle Ages Visigothic law », *Revista de estudios histórico-jurídicos*, n° 36, Valparaíso, 2014, p. 159-187. Consultable à l'adresse <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-54552014000100005>
- TONNELAT, Ernst, *Histoire de la littérature allemande des origines au XVII siècle*, Paris, Payot, 1923.
- ÚZQUIZA RUIZ, Teodoro, « Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado », *Revista Sembrar*, Burgos, 2012.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio, *La valoración histórica de la Edad Media: entre el mito y la realidad*, XIII Semana Estudios medievales de Nájera, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002.
- Consultable à l'adresse <http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/valdeonbaruque/edadmediaentremityrealidad.htm>
- VELASCO BARBIERI, Patricia, *Psicología y creatividad : una revisión histórica (desde los autorretratos de los genios del siglo XIX hasta las teorías implícitas del siglo XX)*, Caracas, Fondo Editorial Humanidades, 2007, p. 29-30.
- VERNANT, Jean Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1965.
- VILLAGRA, Mabel, *El Auto de los Reyes Magos : la primera obra teatral española*, web Recrea Historia, 2015. Consultable à l'adresse <https://historiayarabismo.wixsite.com/recreahistoria/single-post/2015/01/26/EL-%E2%80%9CAUTO-DE-LOS-REYES-MAGOS%E2%80%9D-LA-PRIMERA-OBRA-TEATRAL-ESPA%C3%91OLA>
- VILLERS, Robert, «Le Statut de la femme à Rome jusqu'à la fin de la République», *Recueil de la Société Jean Bodin pour l'histoire comparative des institutions T. XI la femme première partie*, Bruxelles, Éditions de la Librairie encyclopédique, 1959, p. 177-189.
- WEISZ, Gabriel et ZORRILLA, Oscar, « La Cabra », *Revista de Teatro*, n° 33-35, UNAM, México D.F., 1981, p. 1-4.
- WEMPLE, Suzanne Fonay, « Monastic life of women from the Merovingians to the Ottonians », *Hrotsvit of Gandersheim : rara avis in Saxonia ?*, Medieval and Renaissance Collegium, series VII, Ann Arbor, 1987, p. 35-54.
- WINSTEAD, Karen A., *Virgin martyrs : legends of sainthood in late medieval England*, Ithaca, Cornell University Press, 1997.
- WOGAN-BROWNE, Jocelyn, *Saints' lives and women's literary culture c. 1150-1300 : virginity and its authorizations*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- WOLF, Kirsten, *The severed breast : a topos in the legends of female virgin martyr saints*, Lunds, Lunds Universitet, 1997.

RÉFÉRENCES SONORES

Rex caeli, Domine maris, Musica enchiriadis, interprétée par *Konrad Ruhland, Capella Antiqua München, Choralschol*, - <https://www.youtube.com/watch?v=kGnCQKRwMfc>

Ut queant laxis, Hymne de la Nativité de Saint Jean-Baptiste - <https://www.youtube.com/watch?v=d-w-dQMTEkk>

REICHENAU, Hermann, *Salve Regina*, extrait de l'album *Josquin Desprez ; Missa Gaudeamus & Motets à la Vierge*, Desprez Recordings, vol. 4, interprétée par A Sei Voci, Maîtrise des Pays de Loire, Bernard Fabre-Garrus (1997) <https://www.youtube.com/watch?v=xgImwLcp9CU>

Terribilis est locus iste - V : Cumque evigilasset Jacob par l'Ensemble Discantus, direction Brigitte Lesne <https://www.youtube.com/watch?v=oXHRzRvUaeU>

Alleluia *HaHowwadha-lAruç* extrait du *Tropaire de la Venue de l'Époux* (Lundi Saint) - https://www.youtube.com/watch?v=CA7Z_5X-UtU

BOETHIUS, Anicius Manlius Severinus, *Bella bis quinis*, Boethius : Songs of consolation par l'Ensemble Sequentia, Glossa Released, 2018 - https://www.youtube.com/watch?v=lJrd4d6uzI0&list=PLA5zQ1xNekgrwqSJcUKYq9tuFHqb_6owK&index=12

TABLE D'IMAGES

Image de couverture : Portrait Hrosvitha de Gandersheim ; Roswitha / Schnorr v. K. del., F. Fleischmann sc. Nbg. Graveur : Fleischmann, Friedrich (1791-1834).

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8424460h>

Image n° 1 : *Genealogy of the Ottonians*; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 74.3 Aug. 2°, fol. 114v. Creative Commons — Public Domain Mark 1.0

<http://diglib.hab.de/mss/74-3-aug-2f/start.htm?image=00240>

Image n° 2 : Détail du portrait de Gerberg de Saxon. *Genealogy of the Ottonians*; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 74.3 Aug. 2°, fol. 114v. Creative Commons — Public Domain Mark 1.0; <http://diglib.hab.de/mss/74-3-aug-2f/start.htm?image=00240>

Image n° 3 : *Gravure d'Albert Dürer* (autour 1501 après J.C.), Hrotsvitha de Gandersheim présente au empereur Otton I^{er} le Grand le livre *Gesta Oddonis*, avec l'abbesse et *magistra* Gerberge.

Opera Hrosvite illustris virginis et moniales germane gente saxonica orte nuper a Conrado Celtis inventa, Roswitha (0935 -1000) : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12802313/f16.item>

Image n° 4 : *Gravure d'Albert Dürer* (autour 1501 après J.C.), Représentation d'une scène de la pièce de *Dulcitus*.

Opera Hrosvite illustris virginis et moniales germane gente saxonica orte nuper a Conrado Celtis inventa, Roswitha (0935 -1000) : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12802313/f27.item>

Image n° 5 : *Quadrivium miniature*, Manuscrit de Bamberg, Boethius, *De institutione arithmetica*, Staatsbibliothek Bamberg, Msc.Class.5, fol.9v, Photo: Gerald Raab.

<https://www.staatsbibliothek-bamberg.de/en/historical-collections/manuscripts/#group-c3211-10>

Image n° 6 : *La Grammaire et son amphithéâtre d'élèves*, Noces de Philologie et de Mercure, Martianus Capella, X^e siècle. BnF, département des Manuscrits, Latin 7900 A, fol. 127.

© Bibliothèque nationale de France : <http://classes.bnf.fr/ema/grands/346.htm>

Image n° 7 : *Première Bible de Léon*, Musée de la Colegiata de San Isidoro, León, 960, folio 40v ; Codex Biblicus Legionensis, ASIL MS. II, fol. 40v.

Copyright © Museo San Isidoro de León.

Image n° 8 : *Deuxième Bible de Léon*, Musée San Isidoro de León, Real Colegiata de San Isidoro, León, 1162, folio 38v. ; Biblia del siglo XII, ASIL MS. III, vol. I, fol. 38v.

Copyright © Museo San Isidoro de León.

<https://www.romanico.digital.com/el-romanico/imagenes-romanico/bailarinas-musicales-biblia-1162>

Image n° 9 : *Colonne de bronze de Bernward de Hildesheim*, cathédrale Sainte-Marie de Hildesheim (Allemagne 1000 après J-C). Photographe : Michael Tinkler <https://www.flickr.com/photos/michaeltinkler/19939380778>

Image n° 10 : *La visite des trois Maries au tombeau* avec une partie du texte; *Quem Quaeritis*. Antiphonaire de Hartcker, Bibliothèque du monastère de de Saint Gall, cod. 391, 1000 après J.-C.

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Quem-quaeritis-Tropus.jpg>

Image n° 11 : *Christ des Rameaux*, nommé le *Palmesel*, musée national Suisse.

Source original : BUTTERWORTH, Philip et NORMINGTON, Katherine, *Medieval theatre performance : Actors, dances, automata and their audiences*, Cambridge, Brewer, 2017, p. 187-196.

Image n° 12 : *Vierge romane de Cillas* (XII^e siècle), Musée Catedralicio, Huesca.

Source : Escobar Hervás, Ramón, *Maravillas ocultas de España*.

<https://maravillasdeespana.blogspot.com/2018/06/museo-catedralicio-de-huesca.html>

Image n° 13 : *Vesta*, Relief votif dédié à Vesta, Rome, Italie. 140-150 CE. Marbre. Altes Museum, Berlin, Allemagne. L'inscription mentionne qu'un homme et sa femme ont dédié cette statue à la déesse Vesta. Auteur image : [Osama Shukir Muhammed Amin FRCP\(Glasg\)](#)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Votive_relief_dedicated_to_Vesta_from_Rome,_Italy,_140-150_CE,_Marble,_Altes_Museum,_Berlin,_Germany.jpg)

[File:Votive_relief_dedicated_to_Vesta_from_Rome,_Italy,_140-150_CE,_Marble,_Altes_Museum,_Berlin,_Germany.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Votive_relief_dedicated_to_Vesta_from_Rome,_Italy,_140-150_CE,_Marble,_Altes_Museum,_Berlin,_Germany.jpg)

Image n° 14 : *Martyre de Sainte Lucie*, (XIII^e siècle), peinture anonyme, temple sur table. Dépôt de l'ancienne collection Bosch i Catarineu, 1934; donation Julio Muñoz Ramonet, 1950; Catalogue : 035703-CJT. <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/tablillas-con-escenas-del-martirio-de-santa-lucia/anonim-catalunya/035703-cjt>

Image n° 15 : *Résurrection - les trois Maries*; portail de l'église de San Miguel Arcángel (Estella), Navarre en Espagne (1145-1196 après J.-C.). Auteur de l'image : Ramón Muñoz https://www.flickr.com/photos/rmunoz_yeti/49455447536

Image n° 16 : *Apocalipsis de Bamberg*, (1000 après J.-C.), Staatsbibliothek Bamberg, Ms. 140, fol. 69v.

Source : ABAJO VEGA, Noemí, « Arte románico y teatro litúrgico : las posibilidades de un método en el estudio de la iconografía », *Codex aquilarensis centro de estudios del Románico*, no 21, Valladolid, Fundación Santa María la Real, 2005, p. 108-131. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1364842>

Image n° 17 : *Sculpture romaine*, I-II après J.-C., Musées du Vatican, Rome.

Source : Isis lactans. Auteur : Sandra Ferrer Valero, sculpture en marbre.

Musées du Vatican. Musée Pio-Clementino, Cité du Vatican, Vatican - <http://el-arte-de-ser-madre.blogspot.com/2012/10/isis-lactans.html>

Image n° 18 : *Vierge allaitant le Christ Enfant*, 1380 après J.-C., Île de France. Source : Cleveland Museum of Art.

Auteur : Howard Agriesti

<https://www.clevelandart.org/art/1984.157>

Image n° 19 : *Représentation religieuse au milieu d'une place publique avec cinq manoirs*. Référence *Historia básica del arte escénico* d'OLIVA, César et TORRES, MONREAL, Francisco, p. 99. https://www.academia.edu/28157754/Historia_b%C3%A1sica_del_arte_esc%C3%A9nico_TERCERA_EDICI%C3%93N_CRITICA_Y_ESTUDI%C3%8D%C3%8DS_tr_fPER%C3%81R%C3%8DOS

Image n° 20 : Exemple de mise en scène medieval avec Mansiones. Référence *Stages of Drama* de KLAUS, Carl H., GILBERT, Miriam et FIELD, Bradford, New York, St. Martin's Press, 1991;

<http://workforce.calu.edu/aune/Medieval%20Theater.html>

Image n° 21 : *Representation of a Pageant vehicle at the performance* : gravure sur cuivre de David Gee, image commandé comme frontispice de *A dissertation on the pageants or dramatic mysteries anciently performed at coventry by the trading companies*, de Thomas Sharp, 1825.

Image numérisée de la première édition du *Chambers book of days* (1864) par Robert Chambers. Conçu et gravé par David Gee (1793–1872). https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:ChesterMysteryPlay_300dpi.jpg

Image n° 22 : *Représentation de la Foi* - Sculpture dans la Cathédrale de Bamberg (1004 - 1111 après J.-C.), Allemagne; Fürstenportal, Synagoge 2006-04-07.JPG. Auteur : Immanuel Giel. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%BCrstenportal,_Synagoge_2006-04-07.JPG

Image de gauche n° 23 : Reproduction d'une rota - Luthier Carlos Paniagua (2016) <http://lacuevaboreal.blogspot.com/2020/06/carlos-paniagua-luthier-musico-e.html>

Image de droite n° 24 : Reproduction d'un rabel - Luthier Carlos Paniagua (1996) <http://lacuevaboreal.blogspot.com/2020/06/carlos-paniagua-luthier-musico-e.html>

TABLE DE MATIÈRES

INTRODUCTION	4 - 9
I - HROSVITHA LA FEMME DE LA VERTU	
I.1 - Approche biographique	10 - 12
I.2 - Approche à son œuvre	13 - 16
I.2.1 - Les légendes	15
I.2.2 - Le théâtre ou comédies	15
I.2.3 - Les poèmes épiques	16
II- L'ENVIRONNEMENT CULTUREL DE HROSVITHA	
II.1 - L'éducation de Hrosvitha et la femme instruite	17 - 24
II.2 - La femme dans le théâtre et son influence sur Hrosvitha	25 - 34
II.2.1 - Théâtre profane	26 - 30
II.2.2 - Théâtre sacré.....	30 - 34
III- LE CONCEPT DE THÉÂTRALITÉ À TRAVERS HROSVITHA	
III.1 - LES COMÉDIES DE HROSVITHA	
III.1.1 - Structure et caractéristiques	35 - 45
III.1.2 - L'influence de Térence et l'Antiquité dans les comédies	45 - 50
III.2 - LA VIERGE ET LA NOUVELLE VISION DE LA FÉMINITÉ	
III.2.1 - Le symbolisme de la Vierge dans le Christianisme et les nouvelles valeurs dans le théâtre de Hrosvitha	51 - 59
III.2.2 - La femme dans l'Antiquité et dans le Christianisme	59 - 64
III.2.3 - La compréhension de la féminité au X ^e siècle (une nouvelle approche)	65 - 73
III.3 - LA REPRÉSENTATION DES COMÉDIES DE HROSVITHA	
III.3.1 - Approche historique à la mise en scène au X ^e siècle	74 - 77
III.3.2 - Possibilités et types de représentations des comédies de Hrosvitha	78 - 80
IV- <i>SAPIENTIA</i>: VERS UNE MISE EN SCÈNE HISTORICISTE (UN EXEMPLE PRATIQUE)	
IV.1 - Particularités de <i>Sapientia</i>	81 - 89
IV.2 - La comicité chez Hrosvitha.....	89 - 90
IV.3 - Une scénographie historiciste.....	90 - 94
IV.4 - Création des personnages.....	94 - 96
IV.5 - Accompagnement musical à partir de sources du X ^e siècle.....	96 - 102
V - CONCLUSION	103 - 105
BIBLIOGRAPHIE	107 - 112
RÉFÉRENCES SONORES	113
TABLE D'IMAGES	114 - 115
TABLE DE MATIÈRES	116

RÉSUMÉ / ABSTRACT

FRANÇAIS :

Hrosvitha von Gandersheim fut une femme de grande puissance au Xe siècle et la première dramaturge en Europe. C'est assez étonnant que cette femme ne soit pas incluse dans le programme d'études théâtraux à l'université et aux conservatoires. Au-delà du contexte religieux, elle propose des femmes indépendantes et fortes qui choisissent volontairement une vie intellectuelle et hors mariage. Cette abbesse de Gandersheim a été considérée comme l'écrivain le plus original en Allemagne pendant le règne des Ottons.

Hrosvitha a vécu en Allemagne et a consacré sa vie à étudier la philosophie, écrire des livres et bien sûr à Dieu. Elle est célèbre pour son caractère ascétique et pour avoir des intérêts pédagogiques. Elle est entrée dans l'abbaye de Gandersheim volontairement à l'âge de 23 ans et Rikkardis sera son premier *magistra*, c'est-à-dire maîtresse. Elle a écrit des comédies pour être probablement jouées au couvent par les mêmes religieuses. Elle a pris comme référence des œuvres classiques comme les comédies de Térence, mais adaptées au monde chrétien. Elle a écrit un total de six comédies : *Gallicanus*, *Dulcitus*, *Calimaque*, *Abraham*, *Paphnutius* et *Sapientia*. Aussi deux poèmes épiques *Primordia Coenobii Gandeshemensis*, *Gesta Oddonis*.

Hrosvitha se distingue des autres femmes écrivaines du Moyen Âge parce qu'elle est la première à écrire le théâtre en tant que femme, la première à créer le théâtre médiéval européen, et la première à introduire la nouvelle vision chrétienne. D'autre part, elle est l'une des rares femmes qui se laisse emporter par son imagination créatrice. Autrement dit, elle n'écrit pas par révélation divine, mais en pleine conscience de sa décision.

Le théâtre dit sacré a été probablement joué dans des espaces confinés, mais il y a des sources en Europe qui nous disent le contraire. Selon la chercheuse Régine Pernoud, la plupart des textes ont été joués dans les couvents, mais il y avait des journées spéciales ouvertes au public dans le village. Par exemple, en Espagne, il y a encore des représentations dans les églises avec des acteurs professionnels et ouverts au public, comme le Mystère du Christ de Gascon à Ségovie ou le Mystère d'Elche. Une tradition de théâtre sacré qui prend ses origines en Europe et surtout en France.

On peut donc dire que Hrosvitha était un cas exceptionnel même pour les femmes écrivaines, puisqu'elle prendra les structures classiques pour écrire ses drames et aussi pour écrire des comédies plus critiques de la société.

Le but de cette recherche est de découvrir le point de vue de la féminité dans les pièces de Hrosvitha et aussi d'ouvrir la possibilité d'adapter ses textes au théâtre contemporain, en trouvant le rapport avec l'actualité. La pièce *Sapientia* est décortiquée et adaptée pour une éventuelle mise en scène dans un théâtre. Une mise en scène historique avec un possible accompagnement musical, permettra de connaître l'œuvre de cette écrivaine, mais aussi de redéfinir le théâtre sacré médiéval. Cette version théâtrale sera basée sur le rapprochement des principes de l'auteur avec le monde contemporain.

De cette façon, les comédies de Hrosvitha von Gandersheim se rétabliront progressivement comme les textes classiques d'Oedipe ou d'Antigone. Les pièces de Hrosvitha pourraient devenir une référence pour les grands thèmes de l'humanité. En tout cas, tous les grands textes théâtraux parlent de problèmes universels, sans différences culturelles ou religieuses.

MOTS-CLÉS : Moyen Âge, féminité, femme, théâtre, histoire, dramaturgie, Otton I

ENGLISH :

Hrosvitha von Gandersheim was a woman of great power in the tenth century and the first play-writer in Europe. It's pretty amazing that this woman isn't included in the program of theatre studies at the university and conservatories. Despite the religious context she proposes independent and strong women who voluntarily choose an intellectual life and out of wedlock. This abbess of Gandersheim was considered the most original writer in Germany during the reign of the Otto.

Hrosvitha lived in Germany and dedicated her life to study philosophy, writing books and of course to God. She is famous for her ascetic character and for having educational interests. She entered the abbey of Gandersheim of her own free will at the age of 23 and Rikkardis will be her first *magistra*, that means mistress. She wrote comedies to be played at the convent by the same nuns. She took as a reference classical works like the comedies of Térence, but adapted to the Christian world. She has written a total of six comedies : *Gallicanus*, *Dulcinius*, *Calimachus*, *Abraham*, *Paphnutius* and *Sapientia*. Also two epic poems *Primordia Coenobii Gandeshemensis*, *Gesta Oddonis*.

Hrosvitha distinguishes herself from other women writers of the Middle Ages because she is the first to write theatre as a woman, the first to create medieval European theatre, and the first to introduce the new Christian vision. On the other hand she is one of the few women in the secular media who lets herself be carried away by her creative imagination. That is, she does not write by divine revelation, but in full awareness of her decision.

The theatre called sacred was probably played in confined spaces, but there are some sources in Europe that tell us otherwise. According to researcher Régine Pernoud, most of the texts were played in the convents, but there were special days open to the public in the village. For example, in Spain there are still representations in the churches with professional actors and open to the public, such as the Mystery of the Christ of Gascon in Segovia or the Mystery of Elche. A tradition of sacred theatre that takes its origins in Europe and especially in France.

It can therefore be said that Hrosvitha was an exceptional case even for women writers, since she will take the classical structures to write her dramas and also to write more critical comedies of the society.

The aim of this research is to discover the point of view of femininity in Hrosvitha's plays and also to open the possibility of adapting his texts to contemporary theatre, by finding the connection with current events. The play *Sapientia* is carried out and adapted for a possible staging in a theatre. An historical *mise-en-scène* with a musical accompaniment will make possible to know the work of this writer, and also to redefine the sacred medieval theatre. This theatrical version will be based on bringing the author's principles closer to the contemporary world.

In this way, the comedies of Hrosvitha von Gandersheim will gradually recover as the classical texts of Oedipus or Antigone. Hrosvitha's plays might become a reference for the great themes of humanity. In any case, all the great theatrical texts speak about universal problems, without cultural or religious differences.

KEYWORDS : Middle Age, femininity, woman, history, theatre, dramaturgy, Otto I