



HAL
open science

Tragédies de femmes des années 1660-1680 : de la publicité retrouvée à l'innovation esthétique

Guillaume Nagral

► **To cite this version:**

Guillaume Nagral. Tragédies de femmes des années 1660-1680 : de la publicité retrouvée à l'innovation esthétique. Art et histoire de l'art. 2024. dumas-04788457

HAL Id: dumas-04788457

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04788457v1>

Submitted on 18 Nov 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

Département de Littérature & linguistique françaises et latines

Tragédies de femmes des années 1660-1680 : de la
publicité retrouvée à l'innovation esthétique.

Mémoire de Master 2

Parcours littérature et philosophie

préparé sous la direction de Mme Sophie Houdard

par Guillaume Nagral

Année universitaire 2023-2024



Introduction :

Dans ses mémoires, Madame de Motteville, dame d'honneur de la reine Anne d'Autriche, nous rapporte que Louis XIV aurait répondu à un conseiller qui tentait de le reconforter à la suite du décès de sa mère : « - Ce fut une grande Reine.

- Non monsieur, plus qu'une grande Reine, elle fut un grand Roi »¹.

Il faut noter ici la modélisation au masculin que propose Louis XIV dans sa remarque. Il laisse entendre que la dignité du pouvoir royal ne peut être complète que dans les mains d'une personne masculine et virile. Cela s'entend dans le cadre de la monarchie française qui, en théorisant la loi salique, ne laissera jamais une femme monter sur le trône tout au long de son histoire.

Cette conception de Louis XIV est d'autant plus intéressante quand on sait qu'après le décès de sa mère, en 1666, plus aucune femme n'occupera de positions politiques de premier plan. Il laissera d'ailleurs la régence à un homme alors qu'au cours des siècles précédents, elle avait été assurée par des femmes : les reines Anne d'Autriche, Marie de Médicis et Catherine de Médicis. On constate qu'une nouvelle conception du pouvoir et de la politique se met en place sous son règne personnel à partir de 1661. L'absolutisme qui le guide exclut à la fois la noblesse d'épée et les femmes. En effet, ces deux derniers ont été les piliers de la Fronde qui marque durablement le souverain. Ainsi, il construit progressivement une politique monarchique qui les met hors d'état de nuire. Louis XIV n'est pas le premier à exclure la noblesse et les femmes du pouvoir. Cependant, il est probablement le premier à le faire de manière aussi efficace notamment par la vie de cours qu'il met en place à Versailles.

Pourtant, il ne faut pas croire que cette refondation politique du pays n'a pas été questionnée. Comme les armes n'ont pas su défaire le nouveau régime, il faut se tourner vers une nouvelle forme de publicité pour réfléchir sur le pouvoir absolutiste en place. Le théâtre en est le lieu le plus propice². D'une part, il met à distance le sujet critiqué et le sujet représenté grâce à la fiction³. D'autre part, au XVIIe siècle, il est un lieu populaire où les individus se pressent. Il est donc l'endroit idéal pour propager des discours alternatifs et des réflexions contradictoires auprès d'un large public. De plus, on débat alors beaucoup des pièces. On

¹ MOTTEVILLE F. (de), *Mémoires pour servir à l'Histoire d'Anne d'Autriche, épouse de Louis XIII (1723)*, Paris, Hachette BNF, p. 478-479.

² MERLIN H., *Public et littérature en France au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 242-244.

³ BIET C., *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1998, p.110.

reconstitue ainsi une forme de publicité perdue en échangeant sur le contenu esthétique, diégétique et morale de la pièce. La tragédie est toujours extrêmement chargée politiquement et s'articule autour de la figure d'un souverain en général. Elle devient alors le genre par excellence pour réfléchir sur la question politique et débattre dessus puisqu'il n'existe plus d'espace politique consacré à cela dans la réalité.

Il est donc tout à fait logique que des femmes prennent appui sur le théâtre et plus particulièrement sur la tragédie pour réclamer le pouvoir dont elles sont dépourvues au niveau politique et social. Le théâtre, et notamment la tragédie, leur permet de sortir des salons et des formes littéraires comme le roman auxquelles on les cantonne habituellement et où le public est plus restreint. Elles peuvent ainsi élargir la portée de leur discours. Ce processus a lieu autour des années 1660-1680 comme le souligne Edwige Keller-Rahbé :

L'infléchissement se produit autour des décennies 1660-1680, époque à laquelle l'engouement pour le théâtre, toujours hautement valorisé par le pouvoir monarchique, se mesure à la fois par une activité dramatique intense dans le royaume et le remarquable essor d'un secteur éditorial spécialisé.⁴

Dans cette période, il existe un contexte favorable à l'écriture dramatique. Le pouvoir soutient la production théâtrale. Dans les faits, de nombreux auteurs de théâtre reçoivent des pensions royales et beaucoup d'entre eux sont protégés par des Grands. Les dramaturges profitent alors de ce soutien et de cet essor du théâtre pour questionner le fonctionnement politique et social du pays à travers la distance que permet la fiction théâtrale. Or, le XVIIe siècle voit l'émergence de nombreuses figures littéraires féminines⁵. Dans ce contexte, il paraît logique qu'elles se saisissent du théâtre pour exprimer ce qu'elles ont à dire tant au niveau social qu'artistique.

Cependant, pour réussir à faire entendre ces discours, elles doivent paraître crédibles et être reconnues dans leur activité littéraire. En se saisissant de la tragédie, elles montrent qu'elles peuvent aborder le genre considéré comme le plus noble et le plus haut. Elles sont donc capables des créations artistiques les plus complexes comme leurs homologues masculins. A partir de là, comme tout auteur homme de l'époque, elles doivent passer par trois étapes pour être reconnues comme autrice et propager leur discours : la rédaction d'une pièce, sa représentation et sa publication. Mais, il faut y ajouter les obstacles misogynes qu'on leur dresse⁶ et qui explique

⁴ KELLER-RAHBÉ E., « dramaturges » in Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature, une histoire culturelle, tome I*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2020, p. 691-712.

⁵ GOLDWYN H., « Femmes auteurs dramatiques au dix-septième siècle : la condition inhumaine », *Cahiers du dix-septième siècle*, vol. IV, n°1, 1990, p. 51-62.

⁶ GETHNER, P., « Stratégies de publication et notions de carrière chez les femmes dramaturges sous le règne du roi Soleil », in Georges Forestier, Edric Caldicott, Claude Bourqui (dir.), *Le Parnasse du théâtre : les recueils*

que les carrières dramaturgiques des autrices sont éphémères dans la plupart des cas. Pour cela, elles tentent de se frayer un chemin entre les deux modèles dominants de la deuxième moitié du XVII^e siècle, à savoir Corneille et Racine⁷. Entre l'héroïsme magnanime exacerbé de l'un et l'héroïsme passionnel de l'autre, elles doivent totalement refonder ces deux géants de la tragédie pour pouvoir se faire un nom mais aussi pour proposer un cadre plus adapté à leur discours alternatif. En effet, dans la plupart des cas, les personnages féminins ne sont pas toujours représentés de manière méliorative dans ces modèles tragiques. Elles doivent construire une tragédie qui propose des femmes illustres et héroïques parfois plus que leur pendant masculin.

Ainsi, comme toutes les pièces de cette époque, on constate que le travail des femmes qui écrivent des tragédies ne se comprend que dans le croisement d'une dimension historico-politique et esthétique⁸. Ces femmes ont évolué dans des cadres historiques et sociaux qui sans déterminer leur production esthétique expliquent leur orientation. Pour autant, leurs propositions dramatiques sont strictement différentes et personnelles. C'est pour cela qu'il est important de comprendre ces productions féminines de manière plurielle. Il n'y a pas une idée de la femme qui serait défendue de manière commune par toutes les autrices afin de constituer un discours de revendication collectif. On comprend alors que leurs productions partent dans des directions différentes et parfois même opposées malgré le contexte absolutiste commun qui les pousse à écrire. Par conséquent, le résultat esthétique diverge d'une autrice à une autre. On ne pourrait pas poser dans une même mouvance littéraire les femmes dramaturges de ce temps. On peut donc se demander comment les tragédies de femmes des années 1660-1680 arrivent à porter des propositions esthétiques nouvelles propres à chaque autrice tout en s'émancipant pourtant d'un carcan social et politique commun.

Pour répondre à notre interrogation, nous comparerons trois tragédies d'écrivaines aux profils très variés dans les années 1660-1680. La sœur de La Chapelle est une religieuse catholique issue de la noblesse de province pour qui la condition féminine s'épanouit dans la raison et la quête de Dieu dans *L'Illustre philosophe ou l'histoire de Sainte Catherine d'Alexandrie* (1663). C'est le seul ouvrage que nous possédons d'elle. Elle l'écrit au début des

d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle, Paris, Publications Universitaires Paris Sorbonne, coll. Theatrum Mundi, 2007, p. 309-323.

⁷ C'est une opposition traditionnelle dans la critique qu'on retrouve dans des ouvrages de références comme BÉNICHOU P., *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1988., BIET C., *op. cit.*, ou encore GOLDMANN L., *Le Dieu caché, Etude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959.

⁸ BÉNICHOU P., *op. cit.*, p. 13.

années 1660 alors que Racine ne s'est pas encore mis à la tragédie. Le modèle cornélien domine alors la tragédie. L'influence janséniste ou libertine ne se fait pas encore sentir sur la production littéraire du temps⁹.

A l'inverse, *Genséric* (1679) propose une vision pessimiste et soumise à la dérélition divine qui découle de la conception libertine d'Antoinette Deshoulières. Elle est issue de la noblesse de cour. Au moment de la rédaction de sa pièce, elle est entourée d'un cercle libertin mais finira par se convertir quelques années plus tard. Nous sommes alors dans une période où les idées libertines commencent à gagner petit à petit du terrain dans la production littéraire et la société. La production littéraire se laïcise¹⁰. A cela s'ajoute le retrait de Corneille qui a écrit sa dernière pièce *Suréna* en 1674. Racine n'écrit plus de tragédie depuis *Phèdre* en 1677. Les deux géants de la tragédie ont laissé le champ libre. De nombreux auteurs tentent alors leur chance en proposant des tragédies innovantes au niveau esthétique et axiologique.

Enfin, *Laodamie, reine d'Epire* (1689) de Catherine Bernard dessine une société où les femmes sont au pouvoir. Cette dramaturge est issue de la haute bourgeoisie huguenote de la Rochelle mais est amenée à se convertir au catholicisme. Elle écrit à la fin de notre période alors que l'on glisse progressivement vers la tragédie postclassique et le déclin de la tragédie tout au long du XVIIIe siècle.

Ces trois pièces ont donc pour point commun une proposition esthétique alternative aux modèles tragiques dominants de l'époque et une centralité des femmes dans l'histoire et dans le jeu social représenté. Pourtant, ces nouveautés ne se construisent absolument pas de la même manière. Pour comprendre ce paradoxe, à l'aide de ces trois tragédies extrêmement différentes, il nous faudra tout d'abord voir que le théâtre se construit comme un lieu propice en ce temps pour questionner le jeu social et politique. On retrouve ainsi une forme de publicité qui est, initialement, étouffée par l'absolutisme louis-quatorzien. Ensuite, dans ce cadre d'expression, nous montrerons qu'elles peuvent alors proposer des modèles héroïques totalement différents qui remettent en valeur les femmes. Enfin, nous étudierons la reconstruction du cadre tragique pour accueillir ces nouveaux personnages. Les autrices proposent des tragédies qui contribueront à construire leur carrière d'écrivaine de manière plus ou moins durable.

⁹ CHEDOZEAU B., « Pour une périodisation des rapports entre littérature et religion au XVIIe s. », *Littératures classiques*, n°34, 1998, p. 103-117.

¹⁰ *Idem.*

Première partie : Le théâtre comme lieu d'expression : relire la place des femmes dans la société

A) *Les femmes face au mariage : le statut juridique en question*

Toutes les sociétés humaines possèdent une forme d'union encadrée par des normes. Claude Lévi-Strauss voyait là un des rares éléments universels à toutes les cultures humaines¹¹. L'Occident chrétien n'y a pas fait exception et voit progressivement se mettre en place une union qualifiée de mariage. Elle s'appuie sur le christianisme grandissant entre la fin de l'Empire romain et la Renaissance Carolingienne¹². Cependant, cette institution sociale va se construire au détriment de la condition des femmes. En effet, la culture matrimoniale occidentale trouve ses origines dans les premiers chapitres de la *Genèse*. Le récit biblique relate que la femme est tirée des côtes d'Adam. Elle est donc secondaire. De plus, elle n'a pas pu résister à la tentation du serpent qui a mené au péché originel¹³. Elle est plus faible que l'homme. Elle a besoin de son soutien et de son secours. Le mariage devient le levier central de l'assignation d'un rôle mineur aux femmes dans les sociétés occidentales. On comprend alors que les femmes prennent la plume au XVIIe siècle pour questionner leur condition. Elles proposent un questionnement du mariage.

Il ne s'agit pas de prôner l'abolition du mariage mais plutôt de remettre en cause le pouvoir attribué aux pères qui décident de l'union des enfants. La figure paternelle décide en fonction de ses intérêts propres sans prendre en compte l'avis de ses enfants. Or, c'est un mauvais usage du mariage qui doit normalement se construire autour du consentement et de l'amour. Tout l'enjeu est alors de remettre les sentiments et le libre engagement au centre de la pratique matrimoniale. C'est le sens de la fameuse critique du mariage par Madeleine de Scudéry dans *Le Grand Cyrus*¹⁴.

Pour les autrices de notre corpus, le théâtre est un lieu adapté pour porter cette réflexion. En effet, on parle presque toujours de mariage au théâtre. Il est un moteur de l'intrigue. La comédie finit généralement sur un mariage heureux. La tragédie articule question politique et amour à travers les alliances matrimoniales évoquées sur scène. La tradition littéraire explique

¹¹ Telle est la thèse notamment développée par LEVI-STRAUSS C., *Les structures de parenté*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en sciences sociales, 2017.

¹² DUBY G., *Le chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris, Hachette, 1981, p. 34.

¹³ *Ibid.*, p.35.

¹⁴ GAUDEMET J., *Le mariage en Occident*, Paris, Cerf, 1987, p. 336.

l'importance de ce sujet dans le genre théâtral. On en trouve déjà des traces dans le théâtre grec. Pour autant, un contexte historique particulier explique également que le mariage est évoqué dans le théâtre de ce temps. Au cours de ce siècle, c'est une institution en crise¹⁵. Il se dote alors d'un contenu social et cristallise les tensions entre pouvoir temporel et pouvoir spirituel. D'une part, au siècle précédent, la Réforme n'a pas été sans conséquence sur la reconnaissance du mariage comme sacrement. Le Concile de Trente a donc été amené à remanier sa pratique. D'autre part, l'affirmation des Etats et du pouvoir temporel crée un mouvement de sécularisation du mariage. Le pouvoir royal tente de s'appropriier et de contrôler les unions au sein du royaume. Le mariage perd progressivement son caractère sacré et Rome n'est plus la seule institution à le contrôler. On trouve là les conséquences du développement de l'absolutisme royal et d'un pouvoir étatique centralisé. C'est sur cet aspect que reviendront les écrits du temps soit pour l'approuver soit pour le questionner.

Ainsi, la remise en question de la sacramentalité du mariage par la Réforme et les tensions entre pouvoir temporel et spirituel expliquent que la pratique du mariage soit durcie puis questionnée dans certains écrits du temps. Or, c'est bien ce que nous retrouvons au sein des pièces de notre corpus théâtral. En effet, là où le concile de Trente veut remettre le consentement des époux au cœur du mariage pour lui rendre son aspect sacré, le parlement et le Roi en France s'y opposent et renforcent le pouvoir du père dans cette tractation. Le pouvoir royal et paternel se renforcent ensemble et se construisent parallèlement. On entre alors dans l'« âge d'or des pères »¹⁶. Le pouvoir s'écrit donc au masculin et ne donne aucune place aux femmes. On retrouve cette logique aussi au sein de l'Eglise puisque le Concile de Trente a renvoyé les femmes à une vie de cloître. Les hommes appartenant au clergé incarnent une figure paternelle d'autorité. Ils représentent Dieu sur terre, or Dieu est le père de tous les croyants. Dans l'Eglise, ils possèdent le pouvoir décisionnel. Mais, ils assurent aussi la direction des consciences.

Cependant, la littérature, et plus particulièrement les tragédies de notre corpus, devient un des rares lieux qui propose des stratégies pour remettre en question un mésusage de la pratique du mariage. Pour cela, après avoir rappelé que le mariage est le fruit de la volonté tutélaire du père, les autrices mettent en scène des cas juridique limites afin de montrer comment on peut

¹⁵ Pour ce contexte de crise, nous nous appuyons sur les analyses de BIET C., *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Champion, 2002, p. 176-177 qui résumet la vision d'ensemble que propose GAUDEMET J., *op. cit.*, p. 277-374.

¹⁶ ROCHE D., *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, 2000, p. 233.

questionner, détourner voire contourner le mariage. Il ne s'agit pas d'afficher une volonté de déconstruction totale de l'ordre établi mais d'utiliser les règles en place à son avantage.

A.1. Le mariage : fruit de la volonté tutélaire des pères

En tant que sacrement, le mariage s'appuie normalement sur le consentement des deux parties pour être valide. Telle est la position du droit canonique confirmée par le Concile de Trente. Cependant, l'Etat prend progressivement le pas sur l'Eglise et veut garder la main mise sur les unions. Ce contrôle est dans son intérêt surtout dans le cas de mariages de haut rang qui comportent des intérêts politiques et diplomatiques majeurs. Mais, le roi ne peut prononcer la nullité d'un mariage car seul le pape le peut. Cependant, il est reconnu comme invalide par l'édit de 1556 s'il est fait sans le consentement des parents¹⁷. Cette réforme et d'autres qui suivront assurent que la figure royale et/ou paternelle garde la mainmise sur la décision. Aucune union ne peut se faire sans la figure masculine qui dispose de l'autorité. Même devant l'autel, le mariage est prononcé par un homme d'église. Les femmes ont donc un pouvoir plus que limité sur le choix de leurs époux et donc du reste de leur vie.

Or, nos autrices ont bien conscience que cette forme du mariage limite la liberté des femmes. Ainsi, dans leur tragédie, elles prennent comme situation de départ des femmes soumises à une volonté paternelle ou un équivalent. Elles reprennent là un topos du théâtre classique¹⁸. Cette mise en situation dramaturgique n'est pas bien différente de celles de leurs contemporains.

- *L'Illustre philosophe*, La Chapelle.

Dans la tragédie de la sœur de La Chapelle, on se trouve dans une situation particulière. De prime abord, il n'y a pas de figure paternelle qui impose un mariage à la protagoniste. En effet, Catherine est orpheline. Cependant, nous verrons qu'elle n'échappe pas à une tutelle masculine pour autant.

Catherine n'est pas soumise à un père biologique comme elle le rappelle elle-même : « Mes parents décédés, on me conduit à Rome » (V. 71). Le pronom personnel sujet indéfini semble effacer toute tutelle genrée qui aurait remplacé ses parents. Elle n'est pas sous la coupe d'un

¹⁷ BIET C., *op. cit.*, p. 182 et GAUDEMET J., *op. cit.*, p. 299.

¹⁸ Combien de père décide du mariage de leurs enfants chez Molière ? Existe-t-il seulement une pièce de ce dramaturge où ce sujet n'apparaît pas ?

père. Ainsi, elle a pu librement promettre sa main à Porphyre. En effet, lors de la scène d'exposition, elle revient sur leur relation amoureuse dans une analepse qui introduit un discours direct où elle rappelle leur engagement : « Ils vous conserveront pour être mon époux » (V. 132). En choisissant ce type de paroles rapportées, Catherine met à distance son engagement passé. Elle peut le rejeter car il a eu lieu « dans une autre loi » (V. 84). La sœur de la Chapelle revient ainsi sur la crise du mariage qui voit une tension entre la loi civile et la loi de Dieu¹⁹. Elle souligne la priorité de la loi de Dieu puisque Catherine l'a choisie en suivant le chemin de la raison : « Mais ma raison, [...] / Par un secours divin ; / Dessus ma passion agit en souverain » (V. 29-32). Catherine est une femme libre et indépendante dans ses choix car elle n'est soumise à aucun père ni aucun mari.

Néanmoins, la figure de l'empereur tente de réinstaurer cette autorité masculine. A la fin du troisième acte, l'empereur Maximin confie sa passion pour Catherine et son désir de l'épouser à Porphyre, son favori. L'empereur ignore que Porphyre l'aime aussi et devait se marier avec elle. Maximin s'attache à Catherine car elle lui résiste : « Il semble que l'Amour se serve du Courroux » (V. 959). L'antonomase souligne la tension entre deux valeurs normalement éloignées. L'amour ne découle pas de la colère même si la colère peut découler de l'amour. Il est ainsi poussé à désirer Catherine comme un bien à tout prix : « tu sais comment il me faut obliger » (V.1000). La forme impersonnelle falloir et le verbe « obliger » montrent que Catherine lui est dû en tant que figure d'autorité. Elle doit lui revenir. Ce désir le pousse à devenir tyrannique. On comprend alors qu'il ne supporte pas le refus de Catherine de se convertir et donc de céder à ses avances matrimoniales dans l'acte IV. Il prend appui sur une hiérarchie genrée de la société pour justifier sa colère : « Qu'une femme me brave avec tant d'insolence ? » (V.1524). On ne peut que s'attarder sur le recours au substantif « femme ». Un homme chrétien qui s'opposerait à l'empereur serait-il un moins grand affront ? La réponse est évidemment non car c'est avant tout la foi et non le sexe qui est reprochée aux chrétiens. Comme il n'arrive pas à épouser celle qu'il désire, il recourt à la seule arme dont disposent les pères et les rois, à savoir la force. Il agit alors en tyran au sens grec du concept, à savoir agir selon son caprice. Il ne se soucie pas des conséquences politiques de son acte : « Me dût-elle allumer mille guerres civiles, / Sa mort me vengera d'un si cruel mépris ! » (V. 1528-1529). Le pluriel hyperbolique souligne l'action impulsive qui suit des sentiments contrariés. A défaut de pouvoir allumer les feux de l'hymen dans le cœur de Catherine, il allume le feu de la violence.

¹⁹ Voir note 15.

Or, on se doute bien que si Catherine avait eu un père encore en vie, il l'aurait contraint à ce mariage qui ne peut qu'honorer sa famille.

En l'absence du père, décédé, l'empereur s'avère être une figure tutélaire limite car une autre le surplombe, à savoir Dieu. C'est Lui qui a imposé un mariage à Catherine. Elle a accepté son hymen librement et volontairement. Quand Catherine parle de mariage, elle finit toujours par relier le sujet à la figure divine : « Par un choix glorieux, / J'ai formé un hymen avec le roi des Cieux » (V. 631-632). Le contre-rejet souligne le libre choix de Catherine. Alors que le mariage est une institution en crise et que le consentement des époux (et surtout des femmes) est menacé, s'engager avec Dieu semble rester la seule forme d'union où le consentement reste encore pris en compte. Même si dans les faits, rares sont les femmes qui choisissent d'entrer librement au couvent. De plus, par la périphrase, on retrouve la tension entre pouvoir spirituel et temporel sur la question du mariage. L'autrice semble prendre parti pour la supériorité du pouvoir spirituel. D'ailleurs, cette périphrase souligne aussi l'importance de son mari céleste. Il dépasse tous les amants temporels, y compris Porphire²⁰. Elle lui affirme : « Jésus m'aime avant vous, il m'aime encore après vous » (V. 655). Le parallélisme de construction souligne l'omniprésence et la primauté de l'amour christique. Cependant, il ne faut pas oublier que la figure paternelle et royale convoquée dans le théâtre classique, et surtout la tragédie²¹, s'appuie sur une légitimité divine. Dans un cadre absolutiste, le roi est le père de la nation car il représente Dieu qui est le père des hommes. Il semble donc que le remplacement de la figure humaine paternelle et royale par la figure divine renvoie dans tous les cas à une forme de domination masculine. On se trouve toujours dans une situation où un pôle masculin²² impose un mariage à une femme.

- *Genséric*, Deshoulières

Chez Deshoulières, on retrouve une figure paternelle qui possède le pouvoir politique et qui décide des unions entre les enfants. Le personnage éponyme est la figure royale de la pièce. Certes, les femmes concernées par des mariages ne sont pas ses enfants, mais elles sont sous son empire. En effet, Eudoxe et Sophronie sont les captives de Genséric après qu'il a tué leur père respectif. De plus, en tant que père, il décide de l'union de ses fils. Ainsi, les unions

²⁰ Seule la force de Dieu lui permet de dépasser cet amour terrestre selon MARCZUK-SZWED B., « L'illustre philosophe de la sœur de La Chapelle (1663) : Sainte Catherine ou Hypatie », *Romanica Cracoviensia*, 2022, p.251–260.

²¹ BIET C., *op. cit.*, p. 72-76.

matrimoniales qu'il projette ne vont pas forcément dans leur sens. En effet, Genséric n'agit que par calcul politique dans ses décisions d'alliances matrimoniales. Il avait promis Sophronie à son cadet Hunéric pour calmer les tensions avec le peuple de Carthage. Or, d'après lui : « le temps en a rendu l'alliance inutile » (V. 421). On notera que l'usage du substantif « alliance » en syllepse renvoie au mariage mais aux nécessités politiques avant tout. Maintenant qu'elles sont passées, le mariage n'a plus lieu d'être. Dévoré par son ambition politique et sa préférence pour son cadet, il a de grands projets pour lui : « Et je ne vois qu'Eudoxe : en vous donnant la main, / Elle peut vous conduire à l'Empire romain ». Le zeugma sémantique qui s'appuie sur la synecdoque « main » permet de souligner l'instrumentalisation du corps de la femme pour obtenir un but. Elle n'est qu'un moyen et son avis ne compte à aucun moment. Par cette décision, Genséric retourne alors la situation et motive l'avancée de la pièce. En effet, il va à l'encontre de la volonté des enfants. Hunéric ne voudra plus d'Eudoxe car elle le rejette : « quoiqu'ordonne le roi, je ne la verrai plus. » (V. 978). La concessive souligne la difficulté de s'opposer frontalement à la figure paternelle, d'autant plus qu'il rentre en contradiction avec ses affirmations précédentes : « choisissez-la, Seigneur, je ne sais qu'obéir » (V. 394). On constate qu'on est bien dans une contestation du pouvoir paternel. Trasimond en est le meilleur exemple puisqu'il souhaite aider Eudoxe et sa mère à s'enfuir par amour pour Eudoxe.

Mais ce sont les femmes qui subissent le plus les décisions de Genséric. En plus d'être otages, elles doivent subir une forme de deuxième captivité avec des maris qui ne leur conviennent pas toujours. Sophronie est promise à Hunéric alors qu'elle aime Trasimond : « Fallait-il si longtemps / Cacher à Trasimond mes tendres sentiments ? » (V. 277-278). Le contre-rejet souligne la difficulté pour Sophronie d'exprimer ses sentiments mais aussi en tant que femme de pouvoir donner son avis sur les unions matrimoniales décidées par les hommes. Genséric a décidé de cette union et Trasimond avoue à Sophronie son amour pour Eudoxe sans se soucier de ce qu'elle peut ressentir. De même, lorsque Genséric décidera finalement de promettre la main d'Eudoxe à Hunéric au lieu de Trasimond, il passe outre les sentiments de son fils mais surtout ceux d'Eudoxe.

- *Laodamie*, Bernard.

Dans la tragédie de Bernard, on assiste à un cas typique. En effet, le mariage forcé pour raison d'Etat est contraire au cœur de la reine Laodamie. On a là tout le moteur de l'action tragique puisqu'on trouve ces circonstances énumérées dès la scène d'exposition. Alors que Nérée invite sa sœur à se réjouir de la victoire sur leurs ennemis Etoliens, elle s'y refuse car

elle est contrainte d'épouser le héros de ce combat, à savoir Attale. Elle rappelle à la princesse que : « mon père m'ordonna le triste hymen d'Attale » (V.22). Laodamie se place elle-même en position de complément d'objet indirect pronominalisé. De plus, le pronom est éliminé entre la figure paternelle et le verbe. On se rend bien compte du peu de place laissée à Laodamie. Elle est étouffée par le choix paternel qui lui est imposé et ne joue aucun rôle dans la décision.

Mais pourquoi ne s'émancipe-t-elle pas ? En effet, le roi, son père, n'est plus de ce monde comme le rappelle sa sœur Nérée : « l'ordre souverain du feu roi notre père » (V.29). Cependant, ce serait négliger le poids de la figure paternelle. Même s'il est mort, il renvoie à un ensemble de devoirs auquel se rattache la reine notamment en termes de raison d'Etat. Il ne faut pas minorer l'association entre père et roi qui se recoupent toujours dans le théâtre de ce temps²³. Tous les deux sont des figures d'autorité qui se soutiennent. Cela explique le parallélisme de construction entre les vers 29 et 30 : « Si l'ordre souverain du feu roi notre père, / Si des raisons d'Etat la contrainte sévère » ou celui du vers 104 : « Et les ordres d'un père, et la raison d'Etat. » qui relie ces deux formes d'autorité en une seule. Or, si le père peut mourir, l'Etat subsiste car il est par définition désincarné. Le pouvoir dure ainsi dans le temps car les individus ne font que l'exercer. L'Etat seul le possède. Ainsi, l'Etat prolonge l'ombre du père et donc du pouvoir paternel qui plane sur Laodamie. Elle se retrouve alors comprise entre l'autorité paternelle et l'autorité étatique. Elle le souligne par deux fois à la scène suivante alors que sa sœur l'a laissée. En présence de sa confidente Agire, elle peut s'attarder plus longuement sur ce tiraillement par une tirade de cinquante vers (V. 87-137) là où elle exposait la situation en seize vers à sa sœur (V. 12-28). Peut-être voit-elle en sa sœur les traits d'un père disparu qui l'empêche de s'épancher comme elle le souhaiterait sur sa situation.

Toujours est-il que nous nous retrouvons dans une tension entre amour et intérêt d'Etat. D'un côté, l'absence de sa sœur est l'occasion de préciser à sa confidente : « Gélon en secret est maître de mon cœur » (V.93). La place de Gélon en sujet marque encore la prédominance masculine y compris dans un amour qui se détache totalement du mariage. Finalement, le lien à l'homme se fait rarement hors d'un rapport de domination car les relations entre le sexe masculin et le sexe féminin ont été conçues dès le départ de manière non-réciproques²⁴. Or, Laodamie nous apprend que Gélon est promis à sa sœur au vers 46. On retrouve une première matrice de l'action tragique pour construire le dénouement de la pièce. Ainsi, l'amour explique la qualification de ce mariage par deux reprises en « triste hyménée ». La reine ne le désire pas.

²³ Voir note 16.

²⁴ Voir note 6.

Mais, d'un autre côté, elle y est soumise par les besoins de l'Etat. Un contexte extérieur (les Etoliens qui les menacent) et un contexte intérieur (le peuple qui menace de se révolter en l'absence de roi) pousse à obéir à « mille raisons d'Etat » (V. 96). Le pluriel hyperbolique souligne le poids qui pèse sur la reine. Le peuple ne se satisfait pas de sa présence pour assurer la stabilité du royaume. Cette tension se résout dans la formulation plutôt administrative : « j'y souscris » (V.17). C'est une des rares fois où Laodamie endosse la fonction sujet dans ce passage. Même si les intérêts de l'Etat ne vont pas dans son sens, comme tout héros tragique traditionnel, elle finit par y obéir.

A.2. Exploiter les failles du système : de la stratégie du couvent à l'intrigue politique

La littérature est un médium transgressif qui permet de questionner les mœurs ou de les tourner à son avantage. Le théâtre n'y fait pas exception et impose cette logique de manière centrale aussi bien dans les comédies que dans les tragédies au cours du XVIIe siècle. Pour autant, les dramaturges ne prônent jamais une déconstruction totale et profonde de la société. En un certain sens, même dans ses mouvements les plus progressistes, la société du XVIIe siècle reste conservatrice. Il s'agit plutôt d'un jeu dans lequel il faut savoir habilement manipuler le système pour le tourner à son avantage.²⁵ Pour cela, nos autrices utilisent des cas juridiques limites comme la figure de la religieuse, de la veuve ou de la femme au pouvoir.

- *L'Illustre Philosophe*, La Chapelle.

Pour l'époque, il est notable que cette tragédie propose un modèle féminin si fort aux jeunes filles du temps. Catherine est un *exemplum* proposé aux jeunes filles pour questionner le jeu social sans pour autant prôner une mise en pièce de la société de ce temps. Tout d'abord, comme nous l'avons vu, notons que Catherine n'est pas directement soumise à un père. Elle a une plus grande marge de manœuvre que la plupart des femmes de l'époque. De plus, pour que sa stratégie fonctionne, elle ne remet pas en cause le pouvoir politique de l'empereur. Elle ne vise que ses croyances qui sont erronées, selon elle. En effet, lors de la première confrontation avec Maximin à l'acte III, scène 2, on trouve cet échange entre les vers 859-862 :

MAXIMIN

²⁵ BIET C., *op. cit.*, p. 175.

Madame, vous parlez avec trop de licence,
Mais je pardonne au sexe et à votre naissance

CATHERINE

Ne regardez en moi d'autre condition,
Que le rang où je suis en ma religion

Il tente de la renvoyer à sa condition de femme et à sa place sociale mais elle s'y refuse et s'en remet à une condition supérieure, celle de Dieu. L'autorité de sa parole dépend de sa foi comme le confirme la rime entre « condition » et « religion ». Elle use du religieux pour réviser la place qu'on lui assigne.

Catherine souligne une supériorité du pouvoir spirituel sur celui terrestre. Ainsi, elle peut refuser toute union terrestre qu'on lui propose aussi bien du côté de l'empereur que de Porphyre. Elle se met alors en rupture avec le monde. Elle fuit le mariage qu'on veut lui soumettre en choisissant une autre forme d'alliance matrimoniale. Elle désire un mariage céleste. Elle doit mourir au monde pour y arriver. C'est ce que symbolise le sang versé lors de son martyr²⁶ : « Le sang de Catherine a crié dans la ville / Qu'on fit à l'empereur une guerre civile » (V. 1611-1612). Le sang symbolise une rupture dans l'ordre établi qui est alors réagencé. Peut-être doit-on y voir un symbole stéréotypé de la littérature, à savoir le sang que verse une femme lors de son premier rapport. La consommation cèlerait le mariage divin qui est l'élément-clé de la stratégie d'émancipation de Catherine. De plus, à ce sang s'ajoute du lait : « L'exécuteur, confus de voir, au lieu du sang, / Sortir comme du lait de son très noble flanc, / Crie tout forcené qu'on lui ôte la vie » (V. 1723-1724). On passe du sang au lait entre les discours de l'impératrice et de Lévide. On peut y voir un geste de purification du martyr en faisant référence à l'eau qui coule du flanc du Christ au moment de sa crucifixion²⁷. Mais probablement, il faut y déceler aussi un remplacement du sang versé par la femme lors de son premier rapport par l'éjaculation masculine qui en suivrait pour montrer la consommation de l'union divine.

En choisissant de s'engager avec Dieu et donc de s'engager avec le monde céleste, elle peut ainsi remettre en cause les exigences terrestres qu'on veut lui imposer. Elle incarne alors ces femmes qui sont dans l'absence ou l'attente du mariage et qui se retrouvent à aller au couvent. A très juste titre, il est vrai que la tradition littéraire a plutôt eu tendance à avoir une

²⁶ SCOTT Paul : « cloisters, teaching and tragedy : a rediscovered lost plays of 1663 », *Biblio 17*, n°144, 2002, p.150-161.

²⁷ *Evangile selon Saint Jean*, XIX, 34.

vision négative de ce lieu²⁸. Cependant, il reste un des rares lieux où les hommes sont exclus et où les femmes peuvent reconstituer une société purement féminine. Elles décident entre elles du fonctionnement de leur vie quotidienne. Elles retrouvent ainsi une forme de pouvoir dont elles sont dépourvues à la vie civile. Même si le couvent reste un espace de placement en l'attente ou en l'absence de mariage.

Ce contexte influence la rédaction même de la pièce. En effet, comme la pièce a d'abord été écrite et jouée pour les jeunes filles formées par les religieuses²⁹, il y a plus de rôles féminins que d'habitude dans cette pièce³⁰ comme l'indique la didascalie initiale³¹. On se trouve donc en présence d'une assemblée de femmes qui prennent la parole et proposent aux autres femmes un questionnement de leur rôle social. D'ailleurs, Paul Scott interprète cette démarche comme une remise en question de la hiérarchie religieuse³². Cependant, nous trouvons son hypothèse contestable. En effet, la Chapelle dédicace la tragédie à son frère qui est prieur. Mais, à aucun moment, elle ne fait preuve d'hostilité à son égard, au contraire, elle reconnaît très humblement tout ce qu'elle lui doit.

- *Genséric*, Deshoulières.

Pour questionner les attendus sociaux assignés aux femmes, Deshoulières doit recourir à une figure juridique particulière. L'impératrice incarne la figure de la veuve qui est un cas limite de la condition féminine de ce siècle³³. Elle est la seule qui échappe à l'autorité masculine puisque son mari est décédé et elle est bien souvent majeure (plus de vingt-cinq ans à l'époque). On la pousse en général à se remarier ou à se terrer dans le deuil. Pourtant, certaines figures y font exception. C'est le cas de l'impératrice qui profite de son statut pour pouvoir manœuvrer au niveau politique et amoureux.

A la suite du décès de son mari Valentinien, elle a dû épouser son assassin comme elle le rappelle entre les vers 548-555 :

GENSÉRIC

²⁸ Il y a une opposition entre la position de l'Abbé Prévost et l'autrice ici selon SCOTT P., *op. cit.*, Bien évidemment, on ne peut pas ne pas penser à *La Religieuse* de Diderot.

²⁹ Comme le rappelle *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, Tome II, XVIIe siècle*, Aurore Evain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 220.

³⁰ SCOTT P., *op. cit.* et MARCZUK-SZWED Barbara, *op. cit.* .

³¹ *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, Tome II, XVIIe siècle, op. cit.*, p. 224.

³² SCOTT P., *op. cit.*

³³ BIET C., « Quand la veuve contre-attaque : droit et fiction littéraire sous l'Ancien Régime », in Colette Nativel (dir.), *Femmes savantes, savoirs des femmes. Du crépuscule de la Renaissance à l'aube des Lumières*, Genève, Droz, 1999, p. 17-26.

Comment nommez-vous donc le trépas de Maxime ?
Il était ...

L'IMPÉRATRICE

Il était un tyran, comme vous,
Et j'ai vengé sur la mort de mon époux.
Assisté des mutins, poussé par son audace,
A son trône, à mon lit, il osa prendre place ;
Et si j'ai regardé cet hymen sans frémir,
Ce fut comme un moyen de le faire périr.
Je l'ai fait, et je laisse un grand exemple à suivre.

Les aposiopèses marquent la censure du terme mari. Même s'il était un usurpateur, l'impératrice devait remplir ses devoirs d'épouse envers Maxime. Pourtant, elle fait appel à Genséric pour s'en défaire. Elle sait qu'elle pourra ainsi venger son premier mari mais aussi obtenir une autonomie qui lui est nécessaire. Elle ne nie pas les droits qu'avait obtenus Maxime. Elle reconnaît l'« hymen » scellé entre eux. Pour autant, elle a contracté cette union dans son intérêt. Elle renverse ainsi le monopole masculin qui habituellement est le seul à créer des unions dans son intérêt.

Une fois devenue veuve, elle obtient une pleine voix au chapitre. On note dans cette même scène qu'elle coupe la parole par cinq reprises à Genséric alors que ce dernier est roi, son geôlier et un homme. Par le veuvage, elle trouve le moyen de faire preuve d'un certain courage pour affronter une figure d'autorité masculine. Par cette prévalence de sa parole sur celle de Genséric, elle peut ainsi manipuler les unions comme le ferait un père. Elle tente finalement d'endosser un rôle masculin. On comprend ainsi qu'elle veut utiliser l'amour de Trasimond et de sa fille Eudoxe pour se libérer. Elle ordonne à sa fille d'aller le charmer à la scène 7 de l'acte II, entre les vers 636-638 :

A Trasimond, ma fille, allez montrer vos larmes.
Faites-lui bien sentir tout ce qu'il perd en vous,
Et par quelques soupirs allumez son courroux.

Les impératifs en début d'hémistiche portent l'accent pour souligner la dureté de l'ordre de la mère. On notera le recours au verbe « montrer ». L'impératrice ne prend pas en compte les sentiments de sa fille, il faut simplement donner à voir pour être utile. D'ailleurs, elle ne trouve pas utile de lui confier son véritable dessein. Elle préfère le faire auprès de sa confidente Camille à la scène suivante plutôt que de l'avouer à sa propre fille. D'ailleurs, elle est prête à sacrifier cette dernière pour arriver à ses fins : « Si j'engage ma fille à l'oser reconnaître, / Ce n'est que pour servir ma vengeance » (V. 648-649). Sa fille est renvoyée dans une proposition

subordonnée circonstancielle de condition. Elle est une arme comme une autre qu'elle pourrait utiliser contre Genséric. Son veuvage l'amène donc à être comme n'importe quel homme qui utiliserait sa fille à des fins utiles. Cet endurcissement est tel qu'elle reprochera à sa fille de pleurer pour Trasimond : « Prête à sortir des fers, vous répandez des larmes ! » (V. 1131). Elle ne semble pas voir que sa fille n'est pas prête à sortir des fers car elle est prisonnière de fers plus terribles que ceux de Genséric, l'amour.

- *Laodamie*, Bernard

Dans *Laodamie*, on peut trouver deux stratégies portées par les deux figures féminines fortes de la pièce. D'une part, Nérée propose la stratégie du couvent pour résoudre les dilemmes autour du mariage entre Laodamie et Gélon. A la suite de la mort d'Attale à qui Laodamie était promise, le peuple demande qu'elle épouse Gélon. Même si Laodamie est reine et possède une forme de pouvoir décisionnel, elle reste attachée à une figure masculine d'autorité, le peuple. Pour permettre à sa sœur de lui échapper, Nérée décide de se retirer au temple de Diane : « C'est auprès des autels où Diane est servie, / Que je prétends passer le reste de ma vie » (V. 969-970). La première personne en position sujet indique qu'elle a librement choisi son destin. De plus, l'onomastique n'est pas neutre. Le choix de la déesse Diane renvoie à une figure indépendante mais aussi à la déesse associée à la procréation³⁴. En choisissant de s'engager sur le chemin de Diane, elle se réapproprie une forme d'indépendance et de liberté de son corps. Peut-être pourrait-on presque dire de sexualité. Mais, Gélon l'en empêchera : « Du temple de Diane approchait la Déesse, / Lorsque Gélon l'arrête » (V. 1315-136). Le contre-rejet souligne l'intervention masculine qui se met en travers du chemin de Nérée. Elle allait résoudre le nœud de la pièce et sauver sa sœur mais un homme lui en empêche, brisant la solidarité entre les deux sœurs³⁵. Ainsi, cette action amène indirectement la mort de Laodamie.

D'autre part, puisque la stratégie de la retraite ne fonctionne pas, on sollicite la manipulation politique. Comme Laodamie possède le pouvoir royal (là où ce sont des figures masculines la plupart du temps), elle peut disposer de l'action politique pour tourner le système

³⁴ DUMÉZIL G., *La Religion romaine archaïque*, Paris, Payot, 1974, part. 3, chap. 1.

³⁵ CONROY D., « The Displacement of Disorder: Gynaecocracy and Friendship in Catherine Bernard's *Laodamie* (1689) », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 34, n° 67, 2007, p. 443-464.

à son avantage. Ainsi, c'est elle qui a décidé le mariage de sa sœur là où normalement ce sont les pères ou leurs substituts qui prennent cette décision comme le rappelle Nérée au V. 65-71 :

LA PRINCESSE

Je tiens de vous, Madame, il m'en souvient sans cesse,
Le Prince de Sicile et toute sa tendresse.
Gélon, encor guerrier et sans attachement,
Est par votre heureux choix devenu mon amant.
Vos ordres de son cœur m'envoyèrent l'hommage ;
L'amour bientôt, l'amour acheva votre ouvrage,
Il serra ces doux nœuds commencés par vos soins.

Les nombreuses occurrences de la personne de politesse en dérivation insistent sur la responsabilité de Laodamie dans cette union. Mais, ce qu'elle a donné grâce à son pouvoir, elle peut souhaiter le reprendre par ce même pouvoir. A la suite de la mort d'Attale, il faut une figure masculine qui peut incarner le trône. On se tourne alors vers Gélon. Laodamie est pleinement consciente du pouvoir qu'elle possède puisqu'elle tente de convaincre Gélon de l'épouser. Elle affirme : « Mais la raison d'Etat est mon unique loi » (V. 676). Or, on sait depuis la scène de confiance durant la scène 2 de l'acte I que la reine aime Gélon. Il ignore les sentiments de la reine et peut y croire. Cependant, qu'elle le veuille ou non, le public ne pourra croire son affirmation. Elle ment au prince sicilien, manipulant la politique à ses propres fins comme le feraient des pères avec un mariage. De même, alors qu'elle essuie un refus de Gélon, elle promet sa main à Sostrate qui tente de prendre le pouvoir par tous les moyens. Elle compte utiliser son avidité politique à ses propres fins : « j'estime votre amour, et vous rendrai justice » (V. 725). Il faut ici souligner le recours au terme de justice alors qu'elle répond à l'amour de Sostrate. Il ne s'agit pas de l'aimer mais bien d'utiliser ses ambitions politiques à d'autres fins. Il y a une sorte d'euphémisme qui articule les manipulations politiques de la reine et ses sentiments amoureux.

B) Reprendre le pouvoir : de la parole publique à la décision politique

Les autrices du corpus mettent en scène des héroïnes tragiques au statut juridique particulier. Elles peuvent ainsi plus facilement questionner voire manipuler à leur avantage l'institution matrimoniale dominée traditionnellement par les pères. Cette démarche est possible car le théâtre se propose comme un lieu de reconstitution de l'espace public. En effet, ce dernier est réduit par l'absolutisme louis-quatorzien qui se met en place petit à petit à partir du début de son règne personnel en 1661. La tragédie s'inclut alors dans un ensemble de pratiques qui

permettent l'émergence progressive d'un espace public bourgeois. Il rentre en compétition avec le pouvoir royal et étatique en place³⁶.

La tragédie incarne parfaitement la tension entre ces deux pôles. D'une part, le pouvoir royal légitime est toujours rétabli au moment du dénouement. En effet, comme la tragédie propose des exemples à suivre, elle ramène toujours l'ordre. Elle finit toujours par réattribuer les places qui reviennent à chacun³⁷. D'autre part, par sa structure dialogique, le théâtre met sans cesse en opposition les opinions des personnages. On peut ainsi proposer une critique sur scène même si cette critique est rejetée au moment du retour à l'ordre. Pour autant, le spectateur ou le lecteur sont libres de choisir la position idéologique qu'ils souhaitent malgré la fin proposée³⁸. De plus, la tragédie se saisit toujours de la question politique puisqu'elle représente des personnages de hauts rangs aux grandes responsabilités. Elle rejoue ainsi le jeu politique réel en remettant en scène une figure royale. Mais, cette dernière se voit confronter à différentes critiques qui permettent de réfléchir sur son fonctionnement.

D'une certaine manière, on peut alors proposer publiquement une réflexion sur le fonctionnement de la société. Cependant, il s'agit seulement de questionnement et à aucun moment de proposer un ordre politique totalement et radicalement nouveau. Le conservatisme reste de vigueur. De plus, les échanges autour des tragédies montrent qu'un débat public est ainsi réactivé. En discutant des choix du dramaturge dans sa pièce, on débat de l'ordre social que reflète la tragédie. Elle permet une mise à distance³⁹ qui redonne la parole à la fois à la noblesse qui en a été privée après la Fronde mais aussi à la bourgeoisie montante qui peine à se faire une place jusqu'à la Révolution.

Comme la tragédie permet de proposer des discours alternatifs, les autrices peuvent se saisir de ce cadre afin de proposer une réflexion sur la place attribuée aux femmes par la société. La tragédie rend possible une expression publique qui peut être saisie par des revendications politiques parfois bien différentes. Ainsi, les personnages féminins peuvent s'exprimer plus librement que dans les pièces écrites par leurs homologues masculins afin de remettre en question les rôles attribués aux hommes dans la société. En remettant en cause ce fonctionnement, elles peuvent alors prendre une place laissée libre.

³⁶ HABERMAS J., *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la dimension bourgeoise*, trad. M. de Launay, Paris, Payot, 1978, p.34-35

³⁷ BIET C., *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1998, p.110.

³⁸ *Ibid.*, p. 108-109.

³⁹ *Ibid.*, p.90-91.

B.1. Questionner publiquement la légitimité des statuts masculins

A partir des années 1660, lorsqu'on attribue une place nouvelle aux femmes, dans la fiction comme dans la réalité, on entraîne une remise en question générale de la société. Cette dernière s'appuie sur la domination des pères qui représentent Dieu sur terre. La fiction juridique permet de justifier ce rôle mais la fiction littéraire peut proposer une distribution autre des places. Les autrices du corpus se saisissent de cette occasion pour proposer une distribution différente des rôles dans la société. En effet, les femmes ont leur place naturellement distribuée là où les hommes doivent s'appuyer sur le droit.⁴⁰ On ne peut pas renier à une mère son statut de mère puisqu'elle accouche de l'enfant. Pour un homme, il demeure toujours un doute qu'il soit bien le géniteur. On comprend alors que les places soient attribuées différemment au sein d'une tragédie écrite par des autrices que par des auteurs.

Par conséquent, on peut construire des personnages féminins différents qui donnent à voir les conséquences d'un détournement du mariage de manière fictionnelle. Par cet acte premier, elles peuvent venir questionner la légitimité du rôle donné aux hommes par la fiction juridique. La construction de ces personnages profite donc de l'espace public reconstitué⁴¹ par le théâtre et notamment par la tragédie. On peut revenir sur le fonctionnement de la société alors que l'absolutisme rend tout questionnement direct de la société impossible.

- *L'Illustre philosophe*, La Chapelle

La conviction religieuse de Catherine est telle qu'elle n'hésite pas à remettre en cause le pouvoir que représente Maximin par sa fonction d'empereur. Son titre d'*imperator* le rend normalement tout puissant. Il devrait donc rendre impossible toute contestation et remise en question de sa fonction. Mais, comme nous venons juste de le dire, le théâtre a cette faculté par sa construction dialogique de proposer des discours contradictoires. En effet, la didascalie initiale définit la sainte par son rang : « CATHERINE, princesse d'Alexandrie »⁴². Même si elle

⁴⁰ BIET C., *Ceïpe en monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 424-425.

⁴¹ Nous utilisons le terme reconstitué car il existait bien une forme d'espace public plus libre par le passé notamment au Moyen-Age comme le souligne BOUCHERON P. et OFFENSTADT N., « Introduction générale : une histoire de l'échange politique au Moyen-Age » in P. Boucheron (dir.), *L'espace public au Moyen-Age. Débats autour de Jürgen Habermas*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 1-21.

⁴² *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, Tome II, XVIIe siècle, op. cit.*, p. 224.

appartient à la noblesse, elle n'a pas à intervenir dans les décisions de l'empereur. Pourtant, par deux reprises, elle ne va pas hésiter à le remettre en question.

Dans un premier temps, à la scène 2 de l'acte III, elle critique l'édit antichrétien formulé par Maximin. Dès ses premières répliques, Catherine annonce la manière dont elle va s'exprimer dans cette scène : « je vous parlerai donc dans la même franchise » (V. 848). Elle endosse jusqu'à ses extrêmes limites son rôle de chrétienne. Il lui est défendu de mentir selon le décalogue : « tu ne porteras pas de faux témoignages »⁴³. Mais aussi, elle doit porter la vérité au monde, à savoir annoncer Jésus Christ. Elle change ainsi son statut social de princesse en chrétienne pour légitimer sa parole. Elle peut donc remettre en cause la politique religieuse de Maximin : « Votre Edit, Empereur, m'étonne extrêmement » (V. 850). La tmèse souligne que l'empereur rend impossible le lien entre sa décision et sa motivation rationnelle. Comme il désobéit aux lois divines⁴⁴, il perd sa légitimité. Il peut donc être critiqué par Catherine : « Un homme comme vous peut avoir la puissance / De passer pour un dieu ? » (V. 891-892). Il ne faudrait pas penser que la critique chrétienne du culte impérial viendrait questionner la justification chrétienne de la monarchie française. On assiste plutôt au rappel d'une juste hiérarchie. « Tout pouvoir vient de Dieu »⁴⁵ nous dit Saint Paul. Ainsi, le dépositaire du pouvoir est détaché des lois (donc absolu) mais il ne peut pas échapper aux lois divines. S'il n'y obéit pas, il perd sa légitimité et devient un tyran⁴⁶. Catherine n'attaque pas la fonction impériale en elle-même. Elle revient sur l'identification de l'empereur à la divinité alors qu'il est lui aussi soumis à la supériorité divine.

On comprend alors qu'elle soutienne la même position dans sa seconde confrontation avec l'empereur à la scène 4 de l'acte III. Il ne s'agit pas d'une nouvelle opposition directe entre ces deux protagonistes. L'empereur fait appel à un philosophe, Lucius. L'étymologie grecque montre qu'il doit éclairer Catherine vers le chemin de la vérité. Or, c'est lui qui finira par être éclairé par les propos de Catherine. Elle propose une apologie du christianisme. Elle explique pourquoi Dieu existe et est unique par un discours faisant appel à la raison. Or, entre les vers 1453 et 1466, elle propose son dernier argument. Elle rappelle un entretien entre Auguste et une sybille :

Lorsque votre César, auguste et glorieux,

⁴³ Exode, XX, 16.

⁴⁴BIET C., *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 101.

⁴⁵ Saint Paul, *Épître aux Romains*, XIII, 1.

⁴⁶ On croise alors la théorie politique pascalienne pour qui la tyrannie confond les ordres naturels des choses : « La tyrannie est de vouloir par une voie ce qu'on ne peut avoir que par une autre » in PASCAL B., *Les pensées*, Paris, Le Livre de poche, coll. Classique, 2000, p. 91.

Refusa les devoirs que l'on rendait aux dieux,
 Et lorsque les Romains le pressaient davantage
 De se faire adorer : ce roi pieux et sage
 Voulut auparavant en demander conseil
 A celle qu'il croyait d'un esprit sans pareil.
 Cette noble Sibylle, à sa vertu fidèle,
 Lui fit voir dedans l'air une vierge très belle,
 Comme sur un autel tenant entre ses bras
 Un enfant dont l'éclat illuminait ses draps ;
 D'un esprit prophétique elle lui fit connaître
 Que, de cette pucelle, un enfant devait naître,
 Qui serait le seigneur de la terre et des cieus,
 Qui même de la mort serait victorieux.

Elle a précédemment avancé un ensemble de connaissances théologiques afin de proposer une théorie théologico-politique sur l'articulation du pouvoir royal et religieux. Elle rappelle qu'Auguste avait refusé le titre de dieu. De plus, face aux insistances du peuple, il consulte une sibylle qui lui fait voir la source suprême du pouvoir : « le seigneur de la terre et des cieus ». La coordination souligne que Jésus est la source de tout pouvoir. Il règne sur l'ensemble de l'univers. L'empereur ne possède qu'une parcelle de ce pouvoir. Aussi, l'empereur Maximin ne peut pas prétendre être un dieu ni encore moins avoir le monopole de la vérité sur les questions religieuses. Il devient un tyran car il ne respecte pas l'ordre naturel et divin des choses. La figure royale échappe aux lois humaines mais jamais aux lois divines. Or, le tyran ne possède plus de légitimité et peut donc être remis en question. L'ascendance seule ne suffit pas à justifier un pouvoir masculin. Ce sont aussi les actes qui le permettent. Une figure féminine peut critiquer le rôle d'une figure paternelle si cette dernière ne respecte pas les lois divines⁴⁷.

- *Genséric*, Deshoulières

Dans cette tragédie, la position particulière de veuve permet à l'impératrice de remettre en cause les comportements politiques du roi. En effet, comme nous l'avons vu, dans la scène 5 de l'acte II, elle n'hésite pas à couper la parole à Genséric à cinq reprises. Elle le fait y compris dans les moments où il est le plus menaçant entre les vers 541 et 542 :

GENSÉRIC

D'un seul mot, je pourrais...

L'IMPÉRATRICE

Je bénirai le sort

Si ce courroux, allait jusqu'à vouloir ma mort.

⁴⁷ Maximin est légitime au niveau de la lignée mais pas dans sa manière d'appliquer le pouvoir. On se retrouve alors dans le cas d'un tyran d'exercice selon BIET C., *op. cit.*, p. 99.

L'aposiopèse empêche Genséric de dire le seul mot qui pourrait lui rendre tout son pouvoir. Il est dépossédé de sa parole et donc de sa puissance d'agir. L'impératrice se le réapproprie puisque c'est elle qui prononce le mot mort. En tant que geôlier, il devrait pouvoir décider du sort de ses captifs. Or, il se retrouve remis en question dans son statut au point qu'il se fait suppliant : « Pour mon fils Hunéric, je viens vous demander / Un bien » (V. 528-530). L'impératrice se trouve alors en pouvoir de refuser et de choisir son destin : « J'enfoncerai plutôt un poignard dans son sein » (V. 533). On doit alors noter le recours à une arme traditionnellement masculine, le poignard plutôt que le poisson pour penser la mort d'une fille. On trouve très probablement une annonce de la fin de la pièce où Sophronie utilise un poignard pour tuer Trasimond puis se suicider.

Son statut est remis en cause car Genséric est un tyran comme le rappelle l'impératrice. Il s'était engagé à unir Hunéric à Sophronie mais il veut finalement la marier à Trasimond promis à Eudoxe. De plus, il n'a pas d'ascendance prestigieuse pour le légitimer. Il a donc dû usurper sa place comme le rappelle l'impératrice : « La princesse est ma fille, / Refusez-lui l'honneur d'être en votre famille : / Le sang de Théodose » (V. 568-571). L'opposition des deux derniers hémistiches montrent la confrontation entre deux ascendances diverses. D'un côté, on a une noble lignée qui veut faire honneur à un ancêtre prestigieux. De l'autre, on trouve une « famille » à laquelle on n'associe aucun nom⁴⁸.

C'est au nom de son prestigieux lignage qu'Eudoxe, fille de l'impératrice, se permet également de questionner la légitimité de Genséric en refusant ses volontés. De plus, la didascalie initiale⁴⁹ nous rappelle que l'impératrice et sa fille portent le même prénom. Il faudrait y voir une forme de gemellité dans l'attitude⁵⁰. L'empereur partage probablement le même constat quand il dit : « De votre orgueil enfin ma patience est lasse... » (V.779). Dans quel sens doit-on comprendre l'adjectif possessif ? On peut penser à une forme de politesse ou une forme plurielle qui renverrait à la fois à la mère et à la fille. En effet, lors de la confrontation

⁴⁸ Comme Maximin, Genséric est un tyran d'exercice. Mais il est aussi un tyran d'établissement car son sang ne justifie pas son statut, voir BIET C., *op. cit.*, p.98-99.

⁴⁹ *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, Tome II, XVIIe siècle, op. cit.*, p.522

⁵⁰ Il faut donc nuancer les affirmations qui la place en soutien du patriarcat de VARNEY KENNEDY T., « l'angoisse de l'auctorialité chez les femmes dramaturges », in Marianne Closson (dir.), *Femmes et folie sous l'Ancien Régime*, Paris, Classique garnier, 2022, p.183 -195 ou celles encore plus dures : « Quant à la jeune Eudoxe, son rôle se limite essentiellement à la lamentation » de GETHNER P., *Pascal, Villedieu, Deshoulières, challenge the traditional authority*, Chicago, Chicago press university, 2015, p. 170. Nous traduisons.

de Genséric et de la jeune Eudoxe à la scène 3 de l'acte III, elle lui coupe aussi la parole aux vers 732-733 :

GENSÉRIC

D'où vient que vous pleurez, Madame, et quelle peine...

EUDOXE

Accablée à la fois de crainte et de douleurs,
Peut-on me demander la cause de mes pleurs ?

Elle l'empêche d'interpréter ses sentiments à sa place. Elle se réapproprie également la parole pour mieux refuser l'union qu'il veut lui imposer. Pour justifier son propos, elle va également lui rappeler son illustre lignée. En son nom, entre les vers 765-771, elle peut refuser l'ordre de Genséric qui lui n'en a pas et n'a donc aucune légitimité :

GENSÉRIC

Epousez Hunéric, je le veux, c'est assez.
Je m'en suis expliqué ; si vous m'obéissez,
Rien ne m'empêchera de vous faire connaître,
Malgré tant de fierté, que vous avez un maître.

EUDOXE

Quelque droit que sur moi vous donne le bonheur,
Je n'en serai pas moins fille d'un empereur.
De cet illustre rang, de ce grand héritage,
Je n'ai que la fierté, c'est là tout mon partage.

L'impératif montre Genséric impose sa volonté par la violence. On voit alors que c'est un tyran car il ne peut arriver à ses fins que par la force. Il doit y recourir pour imposer sa volonté. Or, seuls les tyrans ont un pouvoir qui repose sur la coercition car ils ne peuvent se faire obéir au nom de leur légitimité. D'ailleurs, il se qualifie lui-même de maître. En grec, ce substantif se dit *despotès* et a donné despote. A ce terme qui finit sa réplique, Eudoxe oppose sa légitimité en rappelant qui était son père. Par la restrictive du V. 771, elle souligne ainsi que Genséric ne pourra jamais rien contre cette supériorité du rang d'Eudoxe qu'importe les actions qu'il entreprend. Ainsi, il se trouve incapable d'imposer ses désirs car il est remis en question par les femmes issues d'un lignage légitime et émancipée par leur position.

- *Laodamie*, Bernard.

Dans cette tragédie, les personnages féminins ne viennent pas remettre en cause la légitimité de leur père et sa décision matrimoniale. Laodamie vient plutôt remettre en cause

Gélon. Ce dernier n'a pas de légitimité familiale en Epire. Il le sait lui-même : « D'autres guerriers, Madame, ont mérités son choix, / Et Sostrate a surtout de légitimes droits » (V. 635-636). La rime entre « choix » et « droits » souligne le besoin de penser des lois qui assurent la succession. Or, elles doivent normalement se fonder sur la parenté. Comme Sostrate est de sang royal, le trône devrait lui revenir. D'ailleurs, il est ainsi présenté par son confident Milon : « Le sang qui de si près vous unit à la reine, / Promet à vos désirs la grandeur souveraine. » (V. 241-242). L'enjambement souligne la continuité entre lien familial et droit sur la couronne. Pourtant Gélon va bénéficier d'une légitimité populaire : « Vous voyez que l'Epire aussi vous fait connaître / Que sur votre valeur on vous voudrait pour maître » (V. 632-633). L'enjambement associe le choix du peuple à la vertu pour désigner son dirigeant. Pourtant, la légitimité du peuple n'est pas celle du lien familial et mène aussi à la tyrannie⁵¹.

Il existe alors une tension entre l'image vertueuse de Gélon que se fait le peuple et ses actes auxquels assiste la reine. Au début de la pièce, il est associé à l'héroïsme. Attale l'a renvoyé du champ de bataille car il se couvrait de plus d'honneur selon les vers 49 à 52 :

Attale, que blessait sa haute renommée,
N'a pu voir plus longtemps ce rival dans l'armée ;
Et pour lui dérober des triomphes certains,
Il nous l'a renvoyé sous des prétextes vains.

Mais cette image du héros est-elle extérieure à la pièce ou fantasmée par une reine amoureuse ? En effet, elle devra constater par elle-même qu'il refuse les honneurs de la royauté pour celle de l'amour. Elle doit alors remettre en question son statut social de prince et de héros reconnu par le peuple lors de la scène 2 de l'acte V (V.1221-1225) :

L'on a besoin d'un roi, vous le voyez assez :
La guerre dont encor nous sommes menacés,
Par un roi seulement peut être soutenue ;
Un roi seul peut calmer la populace émue.
Si vous ne l'êtes pas, il faut quitter ces lieux.

La proposition subordonnée de condition souligne le doute qui s'immisce sur la capacité de Gélon à endosser un rôle normalement masculin. Il le refuse pour des sentiments jugés plutôt

⁵¹ On peut prendre le cas d'Œdipe pour le montrer : « Œdipe instaure un nouveau lignage en l'absence de toute règle lignagière, puisqu'il n'est en principe pas du lignage de Laïus. Il devient ainsi un héros fondateur, mais en fait un tyran d'établissement. Car, si Jocaste et le peuple l'accueillent librement, il n'en est pas moins usurpateur, puisqu'il est encore fils du roi de Corinthe. » d'après BIET C., *Œdipe en monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 251.

féminins à cette époque, à savoir l'amour⁵². Elle lui reproche donc son comportement. Il n'agit pas comme il le devrait en tant qu'homme et prince dans la société (V. 1250-1253) :

Un inutile amour vous fait donc résister
A votre propre gloire, aux souhaits de l'Epire ?
Il fallait m'imiter, l'exemple a dû suffire.
L'amour sur nos pareils doit être sans pouvoir.

L'interrogative vient questionner son rôle et sa place. Il devrait chercher la gloire en tant que prince. Rappelons qu'il est ainsi désigné dans la didascalie initiale : « GELON, prince de Sicile »⁵³. Elle se permet donc de questionner sa fonction. Elle est donc amenée dans son action à le remplacer puisqu'il ne remplit pas son rôle.

B.2. De nouvelles places pour les femmes : la réappropriation du pouvoir

En prenant appui sur des cas matrimoniaux limites, les personnages féminins du corpus prennent ainsi une place qui leur permet de remettre en cause les statuts sociaux masculins. Nos autrices exploitent ainsi l'espace public restauré par la tragédie au XVIIIe siècle à travers le discours politique qu'elle porte. On remet en cause les places attribuées socialement afin de permettre aux femmes d'en prendre une nouvelle. Elles se réapproprient ainsi un pouvoir dont elles ont été privées dans la réalité. De plus, ces femmes qui agissent sur la scène publique et politique sont montrées autant voire plus capable que les hommes qui possèdent originellement le pouvoir.

- *L'illustre philosophe*, La Chapelle.

Chez la religieuse, l'impératrice incarne le mieux la figure d'une femme qui progressivement acquiert un nouveau statut. Elle obtient progressivement une autonomie de pensée, de parole et d'action. Lors de sa première apparition à la scène 2 de l'acte I, on la voit dans l'ombre de l'empereur comme elle le remarque elle-même : « L'hymen me donne part à cette illustre gloire / Qui suit notre empereur après une victoire » (V. 161-162). Le substantif hymen en position de sujet souligne la dépendance de l'impératrice vis-à-vis de son mari. Elle ne possède sa *fama* qu'en fonction de celle des actes de son mari. Elle vient donc de manière secondaire et n'est que le prolongement de son époux. A la scène suivante, dans les premiers

⁵² La dignité de la tragédie « demande quelque grand intérêt d'Etat où quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour » selon CORNEILLE P., *Trois discours sur la tragédie*, Paris, GF, 2021, p. 72.

⁵³ *Théâtre de femmes de l'ancien régime, tome III, XVII-XVIIIe siècle, op. cit.*, p. 36.

mots prononcés par l'empereur, il approuve le discours de son épouse : « Je viens, comme un soleil, finissant ma carrière, / Rapporter à vos yeux l'éclat de ma lumière » (V. 265-266). La comparaison et la position sujet de l'empereur le placent en position de domination. Il est dans le mouvement et l'action. C'est bien lui qui apporte la gloire au couple. Sans sa présence, l'impératrice serait dans les ténèbres et dans l'oubli. Or, le soleil relève ce qui est digne d'être vu et donc raconté comme les exploits héroïques.

Pourtant, l'exemple de Catherine va pousser l'impératrice à la conversion et l'amener à une forme d'autonomie dans son action. Elle semble alors rejoindre le monde du couvent qui permet d'agir dans un monde féminin dispensé de la domination masculine. A la scène 4 de l'acte III, l'annonce de la conversion de l'impératrice par l'emphase : « Moi, je le crois aussi. » (V. 1496) souligne l'autonomie de l'impératrice en insistant sur la première personne. Elle se détache ainsi totalement de l'empereur à la fin de cette scène entre les vers 1515 et 1522 :

MAXIMIN

Que de l'impératrice on me réponde aussi !

L'IMPÉRATRICE

Non, de ma liberté n'ayez point de souci.
Adieu modérez-vous, et songez que peut-être
Vous sentirez trop tard la main de votre maître.
Je vous réponds de moi et vous réponds encor
De cette prisonnière.

A son tour, elle se permet une critique frontale et directe de l'empereur. Les marques de la personne de politesse soulignent la dissociation et l'opposition des deux époux alors qu'avant il formait une forme d'unité et de continuité. Elle change donc socialement de place.

Son nouveau statut s'illustre par l'indépendance de l'impératrice dans son action. Il est représenté à son paroxysme au moment de son procès à l'acte V. En effet, elle comparaît devant les sénateurs Corvin, Terracine et Claudien pour établir sa responsabilité dans le complot fomenté par un parent de Catherine, Marcellus Centenier. Pour l'empereur, il semble évident qu'elle a participé au complot selon les vers 1559 à 1572 :

Vous savez de Magnus l'étrange faction :
Elle l'a soutenu dedans cette action,
Et sans se contenter de cette tyrannie
Elle porte son crime à un si grand excès
Qu'elle-même travaille à faire son procès.
Car loin de s'excuser, cette méchante femme
De ce soulèvement m'a donné tout le blâme,

A traité ma personne avec indignité ;
Sans crainte ni respect de mon autorité,
M'a contraint malgré moi de lui faire paraître
Que je suis en effet son seigneur et son maître.

Sans aucune preuve, il accuse l'impératrice d'être hautement impliqué dans la conjuration comme le souligne l'hyperbole aux vers 1565-1566. Pour lui, la participation de l'impératrice est si évidente qu'elle joue sans ambiguïté contre elle. Il lui refuse un statut autonome de pensée ou d'action.

Pourtant, devant les trois sénateurs qui doivent définir sa responsabilité, elle affirme l'indépendance de son action. Elle ne soutient certes pas l'empereur dans sa démarche anti-chrétienne mais cela n'implique pas pour autant qu'elle a rallié la cause du parent de Catherine. Elle le souligne entre les vers 1609 et 1620 :

La conjuration a pris son fondement,
Aux cendres des chrétiens après l'embrassement :
Le sang de Catherine a crié dans la ville
Qu'on fit à l'empereur une guerre civile,
Et Magnus Centenier, qui était de son sang,
Avecque ses soldats tenait le premier rang.
Tous les autres, piqués de ce cruel martyr,
Jurent qu'ils vengeraient Catherine et Porphyre.
Et pour d'autres raisons, que je ne puis tirer
De crainte d'offenser qui je veux respecter,
Je l'honore toujours cruel et infidèle,
Sans manquer toutefois pour les chrétiens de zèle.

Par l'analepse, elle rappelle les circonstances qui ont mené à cette révolte. Elles ne sont pas de son fait. De plus, elle continue à honorer son mari alors qu'elle est en désaccord religieux avec lui⁵⁴ suivant ainsi le précepte de Paul : « Femmes, soyez soumises à vos maris »⁵⁵. Elle choisit librement son action en fonction de ses convictions. Elle ne suit pas une foule qui réagit de manière spontanée à la mort de Catherine comme le souligne le pronom : « Tous les autres ». Le pluriel noie dans la masse les insurgés et empêche toute individualisation de l'action. L'impératrice y échappe et s'en distingue en ne s'en mêlant pas. Elle agit alors de manière totalement individuelle et sans influence d'une quelconque figure masculine, preuve de la nouvelle place qu'elle occupe.

⁵⁴ *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, tome II, XVIIe siècle, op. cit.*, note 3, p. 299.

⁵⁵ Saint Paul, *Epître aux Ephésiens*, V, 22.

- *Genséric*, Deshoulières.

Dans le cas de Deshoulières, Sophronie prend une place politique centrale. Elle incarne l'action efficace et autonome. Elle a su tirer les leçons du comportement de Genséric en termes de trahison. D'une certaine manière, il fut sa figure paternelle à la suite de l'assassinat de son père. Ainsi, alors que les deux Eudoxe se confient à elle sur leur situation, elle n'hésite pas à les trahir dans son intérêt. A la scène 6 de l'acte IV, l'impératrice lui avoue ses intentions d'utiliser l'amour entre Trasimond et Eudoxe. Sophronie découvre de qui elle doit être jalouse. Elle se venge alors à la scène suivante en dévoilant le complot aux vers 1191-1196 :

SOPHRONIE, à *Genséric*.

On vous trahit, Seigneur.
Le prince Trasimond, poussé par sa tendresse,
Entend cette nuit d'enlever la princesse.

L'IMPÉRATRICE

Dieux ! Qu'ai-je fait ?

EUDOXE

O ciel ! nos desseins sont trahis.

GENSÉRIC [à *Eudoxe*]

Quoi, Madame, c'est vous qui séduisez mon fils !

SOPHRONIE

Pour rendre leur vengeance et leur haine assouvies,
Peut-être songe-t-il à vous ôter la vie.
(*Elle sort.*)

On constate alors les talents déployés par Sophronie pour manipuler les personnages à son avantage. Tout d'abord, dans un enjambement de seulement deux vers, elle dévoile le plan prévu depuis plusieurs scènes. Ce sens de la synthèse lui permet de toucher l'esprit de Genséric plus rapidement et efficacement et de jouer de son avidité et de sa tyrannie. Les deux Eudoxe reconnaissent alors la suprématie calculatrice de Sophronie en se répartissant un alexandrin à deux. Il faut aussi noter la réaction de Genséric qui croit Sophronie sans aucune hésitation comme le souligne la forme exclamative. Par le modalisateur « peut-être », elle ajoute alors une suspicion. Elle veut pousser plus loin la réaction de Genséric et obtenir vengeance. Pour accentuer son effet, elle décide de partir comme nous l'indique la didascalie. Or, fait rare pour

la dramaturgie de ce siècle, cette sortie n'entraîne pas de changement de scène. L'effet provoqué par Sophronie est tel qu'il prolonge sa présence malgré son départ. Elle a repris la main.

D'ailleurs, c'est elle qui amènera la fin de la pièce en se retournant contre Genséric alors qu'elle avait trahi à l'avantage de ce dernier⁵⁶. Elle est capable d'endosser un rôle qui lui permet de mener une révolte populaire. On comprend ainsi que Sophronie peut agir politiquement de manière brillante. Elle le fait sûrement plus que des personnages d'expérience et de l'ancienne génération comme Genséric ou l'impératrice Eudoxe. La confrontation entre Sophronie et Genséric au début de la scène 3 de l'acte V le montre parfaitement entre les vers 1315-1351 :

GENSÉRIC

Sous votre nom, Carthage ose prendre les armes.
Prétendez-vous par là faire valoir vos charmes ?
[...]
Je devrais vote mort au repos de l'Afrique,
Mais, vainqueur trop humain et mauvais politique,
Loin d'attaquer vos jours, j'ai par mille faveurs...

SOPHRONIE

[...]
Mais ne déguisez point ce qui m'a préservée :
Pour votre sûreté vous m'avez conservée.
[...]

GENSÉRIC

Dans mes Etats, enfin, je veux être le maître.
Retirez-vous.

SOPHRONIE

Tyran, je vais me retirer,
Mais ce ne sera pas pour gémir ni pleurer,
Je veux bien m'épargner une odieuse vue.
[Elle sort.]

En se qualifiant lui-même de manière dépréciative de « mauvais politique », Genséric doit constater qu'il n'est pas un brillant stratège. En laissant en vie Sophronie, il a entraîné sa ruine. Il tente alors de souligner tout ce qu'elle lui doit pour susciter en elle un sentiment de gratitude. Mais, comme elle occupe une place qui le dépasse sur le plan politique, elle est capable de souligner sa supercherie par la négation : « ne déguisez point » et en lui coupant la parole. Elle

⁵⁶Même si cette tragédie oppose romains et barbares, Deshoulières n'associe pas une supériorité morale à un quelconque camp contrairement à d'autres tragédies contemporaines d'après *Théâtre de femmes, tome II, XVIIe siècle, op. cit.*, p. 523.

est alors la troisième femme de la pièce à le faire taire. Elle ne peut pas être trompée car elle est le personnage le plus habile dans la pièce au niveau des intrigues. Désarmé, comme à d'autres reprises⁵⁷, il ne peut que recourir à la force en se qualifiant de « maître » et en recourant à l'impératif. Or, si l'on doit rappeler qu'on est le maître, c'est qu'il y a doute sur le statut. Ces statuts sont tellement renversés que Sophronie refuse celui traditionnellement attribué aux femmes⁵⁸ par la double négation : « ce ne sera pas pour gémir ni pleurer ». Sophronie est une femme apte à l'action et refuse le personnage féminin classique qui se lamente comme Bérénice chez Racine. Elle conduira la révolte et assassinera Trasimond par jalousie. Elle détermine elle-même une action qui est traditionnellement associée aux hommes.

- *Laodamie*, Bernard

La tragédie de Catherine Bernard est un cas bien particulier puisqu'on se trouve dans une situation de gynécocratie⁵⁹. La figure royale est incarnée par une femme et non par un homme. Son statut semble donc d'emblée reconnu socialement. Pour autant, nous avons bien souligné que le peuple s'en méfiait. Il souhaite un roi pour légitimer son pouvoir. Mais, il ne peut lui enlever sa capacité à agir politiquement de manière efficace. Face au peuple mécontent de l'exil de Gélon et touché par son histoire d'amour avec Nérée, Laodamie n'hésite pas à se montrer publiquement pour ramener le calme : « Allons, et nous montrons à des sujets ingrats. / Princesse, demeurez. Vous, ne me suivez pas. » (V. 1337-1338). Alors que son pouvoir est remis en cause, elle recourt au « nous » de majesté afin de rappeler la particularité de son statut vis-à-vis du peuple et des autres personnages. Pour cela, elle oppose ce « nous » de majesté au vous de politesse. Elle peut alors aller prouver son courage qui légitime son statut royal en plus de sa lignée. Elle se montre seule comme le soulignent les deux impératifs. Elle respecte donc tout ce qui fait la noblesse et la légitimité d'un souverain, à savoir son lignage et ses actions. Comme c'est sa dernière apparition sur scène, peut-être doit-on y voir une forme de testament politique laissé à sa sœur qui lui succèdera à la fin de la pièce.

Laodamie agit en conséquence de ses paroles et ne fuit pas le danger. Son action contraint le peuple de reconnaître sa légitimité comme en témoigne Phèdre, la confidente de la princesse aux vers 1356-1370 :

Aussitôt que la reine a paru dans la place,
Le respect naturel que lui doivent les cœurs

⁵⁷ Par l'impératrice à l'acte II, scène 5 puis par sa fille, acte III, scène 3.

⁵⁸ VARNEY KENNEDY T., *op. cit.*

⁵⁹ *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, tome III, XVIIe-XVIIIe siècle, op. cit.*, p. 37.

A dissipé l'orage, a calmé les rumeurs.
Cette crainte qu'en nous le juste Ciel imprime
Pour ceux qu'il fait régner par un droit légitime
Impose le silence aux plus séditieux.
[...]
La reine parle au peuple, et se fait écouter ;
Quelques-uns à ses pieds vont enfin se jeter.

La locution de subordination « aussitôt que » illustre le succès de l'action de la reine d'Épire. Elle n'a pas besoin de parler pour que le peuple reconnaisse sa légitimité. De plus, l'enjambement des vers 1359 à 1361 met bien en avant que le pouvoir de Laodamie est divin. Par conséquence, l'origine de ce pouvoir amène le respect de tous dans la proposition principale. Au vers 1370, on finit alors sur un tableau qui n'est pas sans faire penser aux rois thaumaturges dans la tradition royale française. En effet, de Louis VI à Napoléon Ier, la tradition iconographique représente des malades à genoux qui supplie le souverain de leur venir en aide⁶⁰. Ce n'est probablement pas un hasard si dans les mêmes années Jouvenet représente Louis XIV guérissant des malades atteints d'écrouelles. D'ailleurs, il sera un des souverains à pratiquer le plus ce rite⁶¹. Par ce tableau frappant, Bernard crée un pendant féminin à la monarchie masculine française.

Cependant, malgré le brio et la noblesse de son action, la reine demeure fragile car elle est une femme seule. Elle ne pourra donc éviter la fin tragique qui l'attend. La figure masculine, Sostrate, peut légitimement réclamer le trône par son sang. Il se révolte contre la reine qui ne peut l'arrêter. Dans la dernière scène de la pièce, il faut donc qu'elle meurt ainsi que Sostrate pour que Nérée puisse réclamer le trône au nom du sang et de son mariage à venir avec Gélon. On comprend alors que Phénix la reconnaît légitimement comme reine. Il est ministre d'État comme le présente la didascalie initiale. Il est un représentant désintéressé du pouvoir étatique et assure la stabilité par le respect des lois fondamentales. Il le sert avant de servir les souverains preuve de la supériorité des lois naturelles et divines⁶². Il annonce ainsi aux vers 1383-1385 : « Madame, pardonnez ma tristesse et ma peine, / Quand je vous viens ici reconnaître pour reine. / La reine est morte ». L'action de Laodamie permet à Nérée d'être reconnue comme reine. Elle assure la continuité de sa lignée à travers sa sœur. On retrouve alors une réécriture du fameux adage : « le roi est mort, vive le roi »⁶³ qu'on prononce depuis le XIV^e siècle à la suite du décès

⁶⁰ BLOCH M., *Les rois thaumaturges : études sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre*, Paris, Gallimard, 1983, p. 33.

⁶¹ MARAL A., *Le Roi-Soleil et Dieu : Essai sur la religion de Louis XIV*, Paris, Perrin, 2012, p. 100.

⁶² BIET C., *Œdipe en monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994, p.163.

⁶³ BARBEY J., *Être roi, le roi et son gouvernement en France de Clovis à Louis XVI*, Paris, Fayard, 1992, p. 65.

d'un roi de France. Le sacrifice de Laodamie permet donc à une femme d'enfin endosser ce rôle royal sans contestation populaire.

Deuxième partie : Vers une nouvelle conception des femmes : transformer l'*ethos* féminin.

A) Vers une nouvelle esthétique du personnage féminin

Les autrices de notre corpus proposent des personnages masculins et féminins radicalement nouveaux car on observe un renversement des valeurs morales autour des années 1660. Or, comme nous l'avons vu, la tragédie est un reflet de la condition des Grands et des réflexions contemporaines en termes politiques mais aussi éthiques et métaphysiques.⁶⁴ Ainsi, penser les valeurs morales de manière différente entraîne un changement esthétique radical des êtres humains qu'on représente sur scène. Leur caractère et leurs actions sont alors transformés.

Ce changement peut se synthétiser dans la tension entre deux mondes. D'un côté, on trouve l'ancien monde féodal qui prône un comportement héroïque et vertueux. Corneille sait en faire les meilleurs tableaux. De l'autre, on a un monde moderne et nouveau qui voit l'absolutisme royal s'imposer après l'échec de la Fronde. Racine est considéré comme son représentant le plus fidèle dans ses tragédies. C'est probablement pour cela qu'il est choisi par le roi pour devenir son historiographe officiel. Il fait partie des individus qui ont le mieux compris les enjeux et réalités de son temps. Ce conflit des valeurs s'incarne donc dans le conflit entre deux figures littéraires françaises majeures du temps. A cause de ces tensions esthétiques et éthiques, les personnages proposés par la tragédie évoluent tout au long du XVIIe siècle.

On est alors amené à réviser l'articulation entre l'*ethos* et le *pathos* des personnages. On peut considérer l'*ethos* comme le caractère de l'individu c'est-à-dire l'ensemble des traits qui lui sont propres et qui sont fixes⁶⁵. Dans la tragédie, sa construction est centrale car elle permet d'assurer la bienséance et la vraisemblance⁶⁶. En effet, en fonction du personnage représenté, le public attend de lui un certain comportement. Le sexe, l'âge et la condition sociale définissent le caractère d'un individu⁶⁷. Or, si un vieil homme agit de manière contraire à son *ethos*, on brise la bienséance, c'est-à-dire le type de comportement qu'il doit avoir. Par conséquent, la

⁶⁴ BÉNICHOU P., *op. cit.*, p. 9-10.

⁶⁵ FORESTIER G., *La tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 243.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ CHAPELAIN J., *Opuscules critiques*, Genève, Droz, 2007, p. 129.

vraisemblance est aussi affectée car il n'est pas réaliste qu'un vieil homme agisse d'une manière différente que celle propre à un vieillard.

Au cours de l'intrigue tragique, l'*ethos* est confronté à un certain nombre de passions passagères. On parle de *pathos*. Le héros ou l'héroïne tragique doivent alors gérer ces passions. Soit les passions sont surmontées et l'*ethos* l'emporte. Tel est le cas chez Corneille. Soit le *pathos* est victorieux. C'est une situation courante chez Racine⁶⁸. Le rapport entre le caractère et les passions évoluent au cours du siècle en fonction des valeurs dominantes. Alors que la morale féodale prône une élévation du moi qui domine ses passions pour la gloire⁶⁹, le pessimisme littéraire de la fin du siècle pense un être humain marqué par la misère⁷⁰ sous l'influence de la pensée janséniste inspirée par l'augustinisme notamment.

Les autrices de notre corpus savent se saisir de ce contexte dans leur intérêt. En effet, elles profitent de l'affaiblissement de l'héroïsme viril attribué à l'*ethos* masculin pour progressivement le décharger de la magnanimité et de la recherche de la gloire. On est face à des personnages masculins nouveaux. Soit, ils sont uniquement poursuivis par l'ambition renvoyant à la figure de la femme ambitieuse⁷¹. Soit, ils ne pensent qu'à l'amour et oublie l'héroïsme, attribut traditionnellement viril, notamment sous l'influence de l'esthétique galante qui se développe. Les autrices profitent également d'une évolution de la représentation de la femme au cours du siècle. Elles représentent des personnages féminins différents par rapport aux tragédies du début du siècle⁷². Elles sont dotées d'un *ethos* nouveau. Elles reprennent des éléments anciens tout en les confondant avec des éléments nouveaux et originaux.

A.1.Des personnages féminins qui réagencent la tradition : par-delà les stéréotypes

A partir des années 1660, deux facteurs expliquent que l'*ethos* des personnages devienne différent. D'une part, nos autrices se situent dans ce contexte de progressive perte des valeurs héroïques. D'autre part, les autrices souhaitent présenter les femmes sous un autre aspect. En

⁶⁸ FORESTIER G., *op. cit.*, p. 255.

⁶⁹ BÉNICHOU P., *op. cit.*, p. 25.

⁷⁰ *Ibid.*, p.129. Cette idée est très bien résumée dans la fameuse citation suivante : « L'homme n'est qu'un roseau le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant, il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser, une vapeur, une goutte d'eau suffit pour le tuer. ». PASCAL B., *op. cit.*, p.171.

⁷¹ KARSENTI T., « Héroïnes tragiques du XVIIe siècle : un paradoxe ? », in M. Boixareu (dir.), *Figures historiques féminines dans la littérature française*, Paris, Champion, 2016, p. 135-150.

⁷² *Idem.*

effet, la plupart du temps les personnages féminins s'appuient sur des stéréotypes de genre de l'époque.⁷³ Dans sa *Poétique*, La Mesnardière en témoigne parfaitement :

Les femmes sont dissimulées, douces, foibles, délicates, modestes, pudiques, courtoises, sublimes en leurs pensées, soudaines en leurs desirs, violentes dans leurs passions, soupçonneuses dans leur ioyes, ialouses iusqu'à la fureur, passionnées pour leur beauté, amoureuses de leurs visions, des loüanges, & de la gloire, orgueilleuses dans leur empire, susceptibles d'impressions, desireuses de nouveautez, impatientes & volages.⁷⁴

On considère les femmes sous deux aspects. Soit celui du vice, on pense qu'elles sont vaniteuses et dévorées d'ambition, renvoyant alors à la figure de la sorcière⁷⁵. On peut notamment penser à Cléopâtre dans *Rodogune*. Soit, on s'appuie sur la Contre-Réforme et la pensée de Saint François de Sales qui propose une image vertueuse de la femme⁷⁶. Entre ces deux pôles, se glisse une palette de possibilités pour les auteurs et autrices afin de représenter des *ethè* de personnages féminins bienséants et vraisemblables. Nos autrices se saisissent de cette possibilité afin de refonder drastiquement l'esthétique des personnages tragiques. Les femmes sont alors représentées de manière bienséante mais avec de nouveaux traits qui leur permettent d'être aussi voire plus héroïques qu'un personnage tragique masculin.

- *L'Illustre philosophe*, La Chapelle.

Pour comprendre la manière dont La Chapelle construit l'*ethos* de la protagoniste Catherine, il faut en revenir aux sources de ce que la tradition a appelé la tragédie chrétienne. Ce genre n'a plus vraiment de succès à Paris depuis les années 1640. Les dernières tentatives de Corneille furent un échec avec *Théodore, vierge et martyr*⁷⁷. Pourtant, en dehors de Paris, le public reste souvent friand de ce type de théâtre. Même si dans sa forme, la tragédie chrétienne s'éloigne du mystère⁷⁸, elle permet tout de même de remettre sur scène des sujets religieux depuis qu'ils ont été interdits par le Parlement de Paris en 1548.⁷⁹ D'ailleurs, *Théodore, vierge et martyr* fut un succès seulement en dehors de Paris.⁸⁰

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ LA MESNARDIÈRE J.-H., *La Poétique*, Paris, de Sommaville, 1639, p.123-124.

⁷⁵ KARSENTI T., *op. cit.*

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ COUTON G., « notice » in CORNEILLE P., *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1984, p. 1312-1331 et FUMAROLI M., *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, p. 223-225.

⁷⁸ FUMAROLI M., *op. cit.*, p. 450-451.

⁷⁹ DUCREY A., « Le mystère au Moyen âge : élaboration d'un genre ou problème de terminologie ? » in Anne Ducrey et Tatiana Victoroff (dir.), *Renaissance du mystère en Europe*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2015, p. 27-38.

⁸⁰ Voir note 77.

Il ne s'agit pas pour nous de nous attarder sur une généalogie complexe qui étudierait tout le travail des jésuites sur l'enseignement pédagogique par le théâtre⁸¹. Si l'on suit l'hypothèse de Paul Scott⁸², il semble que la religieuse appartenait aux ordres des Ursulines qui se consacraient à l'éducation des jeunes filles. La tragédie aurait donc été utilisée pour l'éducation des jeunes filles selon lui suivant ainsi le modèle d'enseignement jésuite.

Nous souhaitons plutôt nous concentrer sur les œuvres qui ont influencé directement l'autrice car ce sont des sources auxquelles elle a pu avoir accès⁸³. Avant la religieuse d'Autun, on peut déjà noter que quatre pièces ont été écrites sur le martyr de cette sainte : *Le Martyre de sainte Catherine* de Jean de Boissin de Gallardon (1618), *Sainte Catherine* d'Estienne de Pytevin (1619), *Sainte Catherine* de Jean Puget de La Serre (1643), et *Le Martyre de Sainte Catherine* (1649) publié anonymement mais qui est très probablement de la main de l'abbé d'Aubignac. C'est cette dernière pièce qui semble avoir le plus retenu l'attention de l'autrice. Elle y reprend des éléments d'intrigue et certains personnages.⁸⁴ Cependant, les influences principales demeurent *Polyeucte et Théodore, vierge et martyre* de Corneille. A partir de cette double influence, la religieuse aurait proposé le traitement le plus original du sujet.

Tout d'abord, le titre *L'Illustre philosophe* se construit sur une périphrase. On nous indique bien que le personnage de Catherine est rattaché avant tout à sa capacité de penser plutôt qu'à son statut de martyr chrétienne. De toutes les tragédies qui traitent le sujet, c'est la seule qui ne fait pas mention de la notion de martyr ou du nom de Catherine dans le titre. On ne trouve ces informations que dans le sous-titre : *ou l'histoire de Sainte Catherine d'Alexandrie*. Catherine n'est pas définie essentiellement par son martyr. Il est une conséquence de sa capacité à penser et à s'exprimer qui déplaît à l'empereur Maximin. Nous pouvons également noter l'ellipse de son martyr que précise la didascalie initiale de l'acte V : « *après l'annonce du martyr de Catherine et l'emprisonnement de Porphyre, une conjuration a été menée par Magnus Centenier, un parent de Catherine, contre l'empereur* »⁸⁵. Même dans cette didascalie, on ne parle pas du martyr en lui-même mais de son annonce. La sœur de La Chapelle

⁸¹ FUMAROLI M., *op. cit.*, p.324-326.

⁸² SCOTT P., *op. cit.*

⁸³ On ne sait pas exactement quel était le contenu de la bibliothèque de son couvent mais on peut émettre des hypothèses à partir des lectures de références de la période et des influences qu'on retrouve dans sa tragédie comme le rappelle MARCZUK-SZWED B., « L'illustre philosophe de la Sœur de la Chapelle (1663) : Sainte Catherine ou Hypatie », *Romanica Cracoviensia*, p.251–260, 2022.

⁸⁴ SCOTT P., « Saint Catherine in Seventeenth-Century French Tragedy », in J. Britnell et A. Moss (dir.), *Female Saints and Sinners: Saintes et Mondaines (1450–1650)*, Durham Modern Language Series, 2002, p.39-58.

⁸⁵ *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, tome II, XVIIe siècle, op. cit.*, p. 296.

choisit de glisser entre les actes l'événement central de la tragédie. Elle respecte ainsi les règles de la tragédie classique. Mais, elle évite aussi que l'*ethos* de Catherine se résume à sa capacité vertueuse à se sacrifier au nom de ses convictions.

De plus, la religieuse est la seule à introduire une histoire d'amour entre Catherine et un homme, Porphire. Cette histoire pourrait servir de moteur à l'intrigue tragique en créant une tension entre amour et religion. Tel est le cas pour Polyeucte avec Pauline⁸⁶. Or, dès le début de la pièce, l'amour de Porphire appartient au passé pour Catherine : « En vain, Porphire et vous voulez fléchir mon cœur : / Le Dieu qui m'a créée en sera seul vainqueur » (V. 39-40). Pour cela, elle n'hésite pas à prendre appui sur un argument philosophique et rationnel aux vers 31-36 :

Et mon entendement, par un secours divin,
Dessus ma passion agit en souverain ;
De Porphire et de Dieu connu la différence,
De l'un par l'accident, de l'autre par l'essence.
La logique jamais ne montre mieux au net
Par sa vision, l'espèce comme elle est.

En prenant appui sur un vocabulaire philosophique qui distingue accident et essence, elle montre que la vérité à laquelle elle a eu accès lui permet de voir ce qui est le mieux pour elle. Elle n'hésite donc pas à renier l'amour qu'elle a pu ressentir pour se consacrer totalement à Dieu. Contrairement à des figures féminines antérieures, ce n'est pas la sensibilité mais la raison qui caractérise l'*ethos* de Catherine. On peut considérer qu'on est dans une forme d'hapax en termes de représentations de personnages féminins pour les années 1660. On comprend alors que Catherine refuse la conversion de Porphire. Il ne le fait pas par conviction mais par amour pour elle aux vers 682-683 : « Pensez-vous que je souffre une telle imposture ? / Porphire, levez-vous ! ». Elle refuse le jeu auquel veut se prêter Porphire.

Ainsi, la sœur de La Chapelle propose un *ethos* radicalement nouveau de la figure du martyr féminin. En effet, Théodore est probablement le personnage féminin de martyr chrétien le plus connu en ce temps malgré le relatif échec de la pièce de Corneille. Cependant, on peut noter que Théodore n'a pas la vertu et le courage de Catherine. Marcelle, épouse du gouverneur, lui demande de renoncer à Placide, qui doit épouser sa fille Flavie mais qui refuse car il aime Théodore. Cette dernière joue sur un cas de casuistique pour ne pas montrer qu'elle est chrétienne aux vers 532-542 :

⁸⁶ *Polyeucte*, Acte IV, scène 1.

MARCELLE

Jurez-moi par ce Dieu qui porte en main la foudre,
Et dont tout l'univers doit craindre le courroux,
Que Placide jamais ne sera votre époux.
[...]

THÉODORE

Je veux vous satisfaire, et sans aller si loin,
J'atteste ici le Dieu qui lance le tonnerre,
Ce monarque absolu du ciel et de la terre,
Et dont tout l'univers doit craindre le courroux,
Que Placide jamais ne sera mon époux.
En est-ce assez, madame ? êtes-vous satisfaite ?

Théodore joue sur les qualificatifs de Jupiter qui sont les mêmes que ceux du Dieu chrétien. Certaines études ont d'ailleurs souligné ce que l'iconographie divine chrétienne devait à la figure de Jupiter et de Zeus. Marcelle est méfiante et lui demande donc de jurer dans un temple païen. Théodore s'y refuse en reconnaissant être chrétienne. Cependant, on note qu'elle tente de le dissimuler au départ, comme si elle manquait de courage à cause de sa nature de femme. Tel n'est pas le cas de Catherine qui va d'elle-même s'annoncer chrétienne à l'empereur : « Je vais à l'empereur me faire voire chrétienne, / Sans que, dans ce dessein, un moment me retienne » (V. 701-702). La rime entre « chrétienne » et « retienne » souligne la détermination de Catherine qui n'hésite pas à un seul moment. D'ailleurs, à l'acte suivant, elle se présente devant l'empereur et critique sa politique antichrétienne dès sa première réplique.

- *Genséric*, Deshoulières

Quand on se penche sur la construction des personnages féminins dans la tragédie de Deshoulières, on constate que le pessimisme prend progressivement de la place. Pour autant, il serait trop simple de croire que la dramaturge se contente d'un pastiche des personnages tragiques conçues par Racine et qui ont eu grand succès à l'époque. En effet, le fameux dramaturge est entré dans une période de silence littéraire qui s'achève douze ans plus tard avec *Esther*. Il reste alors une place à prendre dans le paysage tragique parisien du temps. Deshoulières n'hésite pas à tenter sa chance.

Elle est une poétesse déjà très reconnue au moment où elle se lance dans cette aventure théâtrale. Elle écrit depuis 1659 et est publiée depuis 1672 notamment dans le *Mercurie Galant*. Elle se fait remarquer au moment où Racine fait jouer *Phèdre* en écrivant un sonnet pour le

critiquer et soutenir la *Phèdre* de Pradon qui est un proche de Corneille⁸⁷. Elle est donc au courant des tendances tragiques en cours. Elle se lance à son tour en proposant une tragédie qui propose une troisième voie entre le modèle racinien et celui cornélien. Bien entendu, pour faire une telle proposition, il lui faut construire ses personnages de manière radicalement nouvelle. Or, les femmes de cette pièce ne trouvent aucun équivalent antérieur.

De manière générale, la critique s'accorde pour dire que les personnages sont en rupture avec les antécédents raciniens et cornéliens. Ils ne sont ni admirables ni sympathiques pour le spectateur⁸⁸. En effet, on aurait du mal à trouver une quelconque forme d'héroïsme dans les personnages de la pièce. L'égoïsme semble plutôt régner en maître. Cependant, cette absence d'héroïsme ne suscite pas une forme de pitié chez le spectateur comme cela pourrait être le cas chez Racine. Deshoulières se laisse la possibilité de créer des personnages tragiques totalement originaux et de représenter autrement les femmes sur scène.

Sophonie est probablement le personnage qui représente le mieux cette transformation. D'ailleurs, c'est le seul personnage totalement inventé par l'autrice. Les autres sont issus de sources historiques⁸⁹. Ainsi, Deshoulières crée un espace purement fictionnel qui lui permet de créer une nouvelle figure tragique. Les besoins de vraisemblances et de respect de la matière historique ne peuvent pas lui lier les mains. De prime abord, Sophronie peut faire penser à d'autres personnages féminins raciniens comme Eriphile, Phèdre ou Hermione. Elles aiment toutes les quatre un prince qui a des sentiments pour une autre. Par jalousie, elles amènent la mort de l'être aimé. Lorsque leur amant décède, elles ne peuvent le supporter et se suicident à leur tour.

Cependant, Sophronie est plus active que ses homologues raciniennes. Elle porte elle-même la mort de son amant : « Le Prince avance et veut réprimer cette audace, / Le bras qu'elle a levé tombe, perce son sein, / Et trompe en le perçant un furieux dessein » (V. 1500-1502). On notera que la place sujet qui régit une énumération de verbe montre que Sophronie dirige l'action. Elle n'a pas besoin d'un intermédiaire contrairement à Hermione qui passe par Oreste, Phèdre par Thésée et Eriphile par la main du prêtre Calchas. De plus, fait d'autant plus surprenant, Sophronie accomplit son acte par un poignard. On peut noter la dérivation « percer » (V.1498), « perce » (V.1501) et « perçant » (V. 1502) qui insiste sur le recours à cette

⁸⁷ *Théâtre de femme de l'Ancien Régimes, tome II, XVIIe siècle, op. cit.*, p.517.

⁸⁸ GETHNER P., Pascal, *Villedieu, Deshoulières, challenge the traditionnal authority*, Chicago, Chicago press university, 2015, p. 169.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 171.

arme blanche. Or, le poignard est traditionnellement une arme associée aux hommes. On confie plutôt le poison aux femmes.

On pourrait alors penser que Sophronie devient un personnage traversé par le courage et qu'elle garde ainsi la main sur son destin jusqu'au bout. Elle est capable de frapper elle-même l'homme qui ne l'aime pas et, de plus, par une arme masculine. Pourtant, nous ne ressentons ni admiration pour son geste ni pitié pour elle car son intention première n'était pas de tuer Trasimond. Elle ne le tue que par accident. Elle voulait plutôt s'attaquer à Eudoxe : « Justine, dans ses bras, j'aurais mis mon amour ! / Non, troublons les plaisirs que l'amour lui prépare : / Sur elle que ce fer me venge d'un barbare » (V. 1490-1492). Observons l'adjectif possessif « mon ». Sophronie s'illusionne. Elle semble penser que les sentiments entre les deux personnages sont réciproques alors que tel n'est pas le cas. Sophronie est saisie d'une passion douloureuse si forte qu'elle s'aveugle. Elle sera tellement aveuglée qu'elle ratera son coup et tuera Trasimond à la place.

En tuant par erreur la mauvaise personne, elle perd alors la possibilité de susciter une quelconque pitié ou admiration chez le spectateur. Sophronie n'a pas agi de manière héroïque pour la raison principale qu'elle n'a pas maîtrisé son acte jusqu'au bout. De plus, elle tue Trasimond sans que cela s'inscrive dans la logique de l'économie et de la structure générale de la pièce. Deshoulières le souligne elle-même en écrivant : « trompe [...] un furieux dessein » (V. 1502). Elle rend impossible une fin traditionnellement attendue pour une tragédie par un public habitué aux fins cornéliennes et/ou raciniennes. Peut-être peut-on comprendre ainsi le succès plutôt relatif de la pièce⁹⁰.

- *Laodamie*, Bernard.

En plaçant sa pièce dans un contexte gynécocratique, Catherine Bernard amène nécessairement une transformation de l'*ethos* des personnages féminins traditionnels. En effet, on trouve très rarement des femmes en position de pouvoir dans les tragédies sous le règne de Louis XIV et encore moins représentée de manière positive⁹¹. *Rodogune* en est un exemple frappant. Cléopâtre n'y est pas représentée à son avantage. Peut-être est-ce à cause de ces influences précédentes que beaucoup de critiques ont vu en Laodamie un *ethos* royal à

⁹⁰ VARNEY KENNEDY T., *op. cit.*

⁹¹ CONROY D., *op. cit.*

nuancer⁹². En effet, selon eux, même si Laodamie en appelle à la raison d'Etat, elle ne fait qu'y obéir passivement ou la prétexter pour ses avantages amoureux. Elle serait un « être contradictoire, qui ne parvient pas à persévérer ni dans la gloire à laquelle elle aspire, ni dans la méchanceté pour laquelle elle est parfois disposée, [un] être foncièrement faible »⁹³. Elle incarnerait ainsi « l'humanité misérable »⁹⁴. L'être humain serait moralement bien trop faible pour arriver à s'élever vers la vertu même s'il essaie. Il finit toujours rattrapé par ses passions.

Cependant, il nous semble que ces positions ne rendent pas compte de toute l'originalité et de l'innovation dont fait preuve Bernard pour traiter ce personnage historique. En voulant réfuter la position de Gethner qui lui semble une lecture trop féministe⁹⁵, Franco Piva rate des enjeux importants de l'évolution de la place des femmes dans la société à la fin du XVIIIe siècle. Il semble que la lecture la plus intéressante pour rendre la complexité du personnage et ne pas le lisser à un « être faible » soit celle faite par Louise Frappier⁹⁶. Il ne s'agit pour elle ni de nier l'héroïsme limité dont fait preuve Laodamie par son rapport avec ses sentiments amoureux ni de minorer la place politique originale qu'occupe ce personnage tragique en tant que reine.

La reine se retrouve en tension entre l'obéissance à son père et l'amour qu'elle porte pour Gélon. Cette situation initiale ne semble pas bien différente de celle d'un Rodrigue qui doit choisir entre venger son père et aimer Chimène. Il est étonnant que Piva ne décèle pas un schéma assez classique de la tragédie alors qu'il souligne certaines ressemblances avec le *Cid*⁹⁷. Il se contente de dire que Laodamie n'est pas un personnage cornélien car elle suit à contre-cœur son devoir⁹⁸. Pourtant, elle accepte de suivre son devoir, on voit mal quelle différence s'opère.

Il est vrai que la supériorité du devoir se brouille avec l'annonce de la mort d'Attale à l'acte II. Laodamie se retrouve alors dans la possibilité de joindre devoir et sentiments amoureux mais au détriment de sa sœur. Finalement, la seule faiblesse de Laodamie se trouve avant tout dans sa position de célibataire. Le peuple ne l'accepte pas car elle est seule. En tant

⁹² Telle est la position de PLUSQUELLEC C., *L'œuvre de Catherine Bernard : romans, théâtre, poésies*, thèse de doctorat, soutenue sous la direction de Alain Niderst, université de Rouen, 1982 et PIVA F., *Catherine Bernard : Œuvres. Tome 2 : théâtre et poésie*, Fasano, Schena, 1999.

⁹³ PIVA F., *op. cit.*, p. 50.

⁹⁴ PLUSQUELLEC C., *op. cit.*, p. 113.

⁹⁵ PIVA F., *op. cit.*, p. 69.

⁹⁶ FRAPPIER L., « *Ethos royal et pouvoir féminin : Laodamie, reine d'Épire (1689) de Catherine Bernard* », *Percées*, n°5, 2021.

⁹⁷ PIVA F., *op. cit.*, p. 35.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 45.

que femme, elle ne peut défendre elle-même militairement le royaume⁹⁹. Comme le rappelle Sostrate : « Le Prince Attale est mort, Madame, il faut un roi » (V. 400). L'asyndète souligne la logique causale des événements. A un prétendant masculin doit succéder un autre. On ne peut pas faire sans. Bernard doit ainsi résoudre un problème qui semble insoluble. Il faut que la reine ait un *ethos* royal car elle est reine mais elle doit aussi être mariée pour être socialement à sa place. Là encore, cette tension n'est pas propre à la condition féminine du personnage lui-même. Il renvoie à un problème qu'on retrouve aussi chez les rois. Ils ne peuvent rester célibataire car leur mariage doit assurer la lignée et répondre à des enjeux politiques. D'ailleurs, Bernard semble s'être inspirée des premiers amours de Louis XIV avec Marie Mancini pour construire cette tension entre amour et devoir dans sa pièce¹⁰⁰.

Pour résoudre ce problème, la reine doit alors recourir au sacrifice en se montrant face au peuple en colère. On a alors du mal à avoir où Piva peut voir un « être faible » puisqu'elle se montre désarmée et seule face à une foule mécontente. Elle bloque le passage à sa sœur car c'est pour elle qu'elle accomplit ce sacrifice : « La reine ne veut point ce cruel témoignage, / Madame, et l'on vous ferme en ces lieux le passage » (V. 1348-1349). Or, il faut rappeler que martyr vient du grec ancien qui signifie témoin. Laodamie veut être la seule à donner sa vie pour la prospérité du royaume et le bien de sa sœur. Tel est son devoir en tant que reine et elle l'accomplit jusqu'au bout. Elle refuse que Nérée y participe. De plus, cette idée de martyr renforce un sentiment religieux qu'on trouvait dans la courte source historique sur laquelle a pris appui Bernard. La reine y meurt devant le temple de Diane¹⁰¹.

Ainsi, Bernard est probablement une des premières à proposer un *ethos* royal qui prend en compte toutes les difficultés d'être femme et au pouvoir dans ces années d'écriture. Il faut bien le comprendre pour ne pas tomber dans une lecture lissée qui ferait de Laodamie une simple reine impuissante car femme. D'un côté, on retrouve bien le caractère courageux et la dévotion propre à la fonction royale de Laodamie. D'un autre côté, ce caractère entre en tension avec le besoin de mariage et l'amour qui rattrapent la reine. Ces deux éléments lui rendent difficiles l'exercice de son pouvoir. Mais, en sacrifiant cette figure originale, la dramaturge montre qu'on peut trouver un ordre et un équilibre où les femmes prennent une position

⁹⁹ Il n'est jamais question de ce sujet dans la pièce comme le rappelle FRAPPIER L., *op. cit.*

¹⁰⁰ FRAPPIER L., *op. cit.*

¹⁰¹ « Comme il ne restait de la race royale qu'une jeune fille, Néréis, avec sa soeur Laodamie, Néréis épousa Gélon, fils du roi de Sicile. Quant à Laodamie, poursuivie par le peuple, elle fut tuée près de l'autel de Diane, où elle s'était réfugiée », JUSTIN, *Abrégé des Histoires Philippiques de Trogue Pompée et Prologues de Trogue Pompée*, Paris, Garnier Frères, tome 2, 1936, p. 81.

politique de pouvoir à leur tour. D'ailleurs, Nérée est reconnue reine avant Gélon. Le sacrifice de Laodamie a porté ses fruits.

A. 2. Des personnages masculins en perte d'héroïsme

Au tournant des années 1660, la dégradation des valeurs héroïques entraîne un changement dans la représentation des héros tragiques. Sur scène, de plus en plus, on montre des hommes qui ne sont plus des modèles d'héroïsme à suivre pour la noblesse qui assiste aux pièces. On trouve là une première explication à la forme que prennent les personnages masculins de notre corpus. Ils sont vidés de leur héroïsme par le contexte éthique du temps.

Ce sont alors les femmes qui prennent leur place dans notre corpus. Ainsi, elles intensifient un phénomène de transformation profonde des héros masculins tragiques. Elles occupent le peu d'espace dont ils pourraient encore tenter de se saisir pour retrouver une forme de noblesse. Ils leur restent alors deux solutions. Soit, ils se réfugient dans l'amour sous l'influence de l'esthétique galante qui se développe progressivement dans cette même période¹⁰². Soit, ils tentent désespérément de reprendre le pouvoir dont on les a dessaisis. Dans ce dernier cas, ils font preuve d'une ambition et d'une bassesse morale qui suppriment toute noblesse à leur action.

- *L'Illustre philosophe*, La Chapelle.

Dans cette tragédie, Porphyre nous est présenté comme un homme vertueux et courageux qui a su atteindre la gloire. Tant qu'il n'apparaît pas sur scène, il a tout du héros tragique masculin traditionnel. Dès la scène d'exposition, Emilie fait un portrait de lui qui n'est pas sans rappeler les plus grands héros cornéliens entre les vers 1 et 10 :

Porphyre n'est-il pas aujourd'hui, dans l'Empire,
L'homme le plus parfait que nous puissions élire ?
[...]
Tout couvert de lauriers et tout brillant de gloire,
Porphyre devant vous vient d'offrir sa victoire.

L'ensemble d'hyperboles brosse un portrait élogieux de Porphyre. Catherine elle-même a du mal à ne pas y céder comme elle le reconnaît : « je t'avouerai bien, sous des lois du secret, /

¹⁰² VIALA A., *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 42.

Que dedans ce dessein mon cœur eut du regret » (V. 23-24). Il semble que nul ne remette donc en question la gloire à laquelle a accédé Porphyre.

D'ailleurs, cette gloire explique que Porphyre soit devenu un proche de l'empereur. Il est ainsi désigné par la didascalie initiale : « favori de l'empereur »¹⁰³. On ne nous précise pas qu'il est aussi l'amant de Catherine comme cela se fait habituellement. L'empereur lui-même salue le comportement exemplaire de Porphyre par la confiance qu'il lui accorde notamment en lui racontant son rêve : « Je sais assurément que ton intelligence / Pénètre l'avenir, quand tu vois l'occurrence » (V. 751-752). L'adverbe souligne que l'empereur ne soupçonne aucune défaillance possible chez son favori¹⁰⁴.

Pourtant, les actions de Porphyre dans la pièce ne renvoient aucunement à un comportement généreux et noble. Son amour pour Catherine le pousse à tout sacrifier pour elle. En tant que héros tragique, il devrait plutôt suivre les lois de l'empire qui lui ordonnent l'exécution des chrétiens. Il choisit sa passion amoureuse sans aucune hésitation lors de sa confrontation avec Catherine à la scène 4 de l'acte II, notamment aux vers 669-676 :

Je veux suivre vos lois, mais je me désespère
De ce qu'à mon devoir, mon devoir est contraire.
J'ignore votre dieu, j'admire ses effets,
Et voudrais de bon cœur être de ses sujets :
Attendant que mon âme, un peu mieux éclairée,
Puisse voir de lui seul la grandeur séparée,
Mon adoration est un acte bien doux
Et devant ses effets je fléchis les genoux.

Remarquons l'antanaclase. La première occurrence renvoie au devoir de suivre Catherine dans la foi en tant qu'amant. La seconde rappelle son statut de favori qui le pousse à obéir à l'empereur. Mais dans les vers suivants, le choix de Porphyre est fait. Il est prêt à sacrifier son statut politique pour continuer à aimer Catherine. Il décide alors d'honorer Catherine et non pas Dieu, ce qui lui permettrait une forme d'héroïsme en se convertissant par conviction au christianisme. En choisissant l'amour, il refuse tout système de valeur qui le dépasse et se fait donc un homme misérable. Or, d'après l'*ethos* de Catherine que nous avons précédemment étudié, elle ne peut laisser une place dans sa vie à un homme qui agit ainsi. On comprend alors son refus.

¹⁰³ *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, tome II, XVIIe siècle, op. cit.*, p. 224.

¹⁰⁴ Cette question du songe se retrouve dans la scène d'exposition de *Polyeucte*. Pauline refuse que son époux sorte car elle a rêvé qu'il allait lui arriver malheur. Que le rêve concerne un lien aussi intime que deux époux dans la pièce qui inspire la sœur de La Chapelle montre ici la confiance de l'empereur envers son favori.

Alors que Porphire représente le héros qui abandonne la gloire pour l'amour, Maximin symbolise la perte de l'héroïsme au profit de l'ambition. Il est prêt à tout pour obtenir ce qu'il désire. Son statut de tyran ¹⁰⁵explique le besoin de construire ainsi son *ethos*. Lui-aussi ne peut pas accéder au cœur de Catherine. Il n'atteint pas la gloire nécessaire à la noblesse d'âme de Catherine pour partager son amour. Il ira jusqu'à faire exécuter sa propre femme qui s'est convertie au christianisme. Par cet acte, il va à l'encontre des lois de la nature et de l'honneur. Rappelons que dans *Polyeucte*, le personnage éponyme et Pauline continuent de respecter leur engagement matrimonial même s'ils ne partagent plus la même religion. Dans la tragédie de la religieuse, cet élément est repris du côté de l'impératrice mais pas du côté de l'empereur. Il finit par prononcer une lourde sentence : « Lépide, emmenez-la dans le lieu du supplice » (V. 1669). L'impératif souligne que l'empereur cède à la force. En ne suivant pas ses devoirs d'époux, il ne fait pas preuve de magnanimité. Ce n'est pas pour rien qu'un des sénateurs affirme : « Seigneur, souvenez-vous que dedans ce mépris, / La justice bientôt verra votre débris » (V. 1675-1676). Le sénateur souligne l'absence de la justice qui doit qualifier le comportement d'un roi exemplaire et généreux. On pense bien évidemment à la clémence d'Auguste à la fin de *Cinna*. L'empereur n'est donc pas héroïque car il ne respecte pas ses devoirs. Il cède à ses passions les plus terribles sans aucun contrôle.

- *Genséric*, Deshoulières.

Dans cette tragédie, on retrouve aussi un personnage présenté comme généreux mais qui ne l'est pas. On tient les meilleurs discours sur Trasimond. On trouve cela très tôt dans la pièce. Dans une analepse qui rappelle le saccage de Rome par les Vandales, la jeune Eudoxe dit aux vers 93-100 :

Le jour que Genséric, par le fer et la flamme,
 Désola Rome entière, elle vous vit, Seigneur,
 Arrêter du soldat l'insolente fureur,
 Et touché du destin de cette auguste ville,
 A son peuple innocent accorder un asile.

La position de Genséric comme sujet semble exempter Trasimond de la cruauté que son peuple a porté sur la ville sous l'ordre de son père. De plus, le recours à un verbe de perception visuelle renvoie à la contemplation et à l'admiration que porte un public sur le comportement héroïque d'un personnage tragique. Trasimond semble donc se doter de la clémence qui est digne des plus grands rois.

¹⁰⁵ Nous renvoyons à l'étude sur ce sujet en première partie.

Pourtant, on sera amené à constater que Trasimond préfère choisir son amour plutôt que les devoirs qu'il doit à sa famille. Il trahit son père en fomentant un complot contre lui pour faire échapper les deux Eudoxe qui sont sous son autorité aux vers 1111-1120 :

EUDOXE

Eh ! Contre Genséric, qu'est-ce qu'il pourra faire ?
Il est toujours, Seigneur, votre roi, votre père.
En vain d'un tendre amour vous m'offrez le secours :
Le devoir sur l'amour l'emportera toujours.

TRASIMOND

Non, ma princesse, non ! J'obéis sans réserve,
Je n'examine rien pourvu que je vous serve :
Mes crimes par vos yeux sont autorisés,
Et de tous les amants ils seront excusés.
(*A l'impératrice*)
Dès cette même nuit, Madame, je m'engage
A vous faire quitter l'odieuse Carthage.

Alors que la jeune Eudoxe lui rappelle qu'il ne peut pas trahir son statut de fils et de sujet, Trasimond rejette ce rôle social. Elle pense aimer un prince généreux mais il n'en est rien. Pour lui, son amour justifie son crime et sa révolte. Cependant, il faut noter que l'aparté souligne qu'il adresse son plan à l'impératrice. Malgré son discours pour justifier son acte, Trasimond ne semble pas à l'aise avec la position qu'il a prise. Il préfère confier le plan à l'impératrice plutôt qu'à la femme qu'il aime. Il paraît vouloir éviter de dégrader davantage son image auprès d'elle.

Cependant, en se dégageant ainsi de ses devoirs de fils, il est amené à désirer un des pires crimes, le fratricide. On pourrait penser à l'antécédent d'*Horace*. Le crime de Camille est justifié par l'honneur du héros et de sa cité. Pour autant, contrairement à la tragédie de Corneille, comme ce crime est motivé par l'amour, il n'est pas justifiable. Trasimond le sait et renie donc ce statut de frère pour prendre cette décision aux vers 865-870 :

Je ne le connais plus pour mon frère, Narbal,
Je ne vois plus en lui qu'un odieux rival :
Faisons, faisons tomber sur sa coupable tête
Cette foule de maux que son amour m'apprête.
Quand ce juste dessein me coûterait le jour,
Il faut que dans son sang, j'éteigne cet amour.

L'occurrence du substantif « amour » souligne bien qu'il lui accorde la primauté sur ses devoirs familiaux. La tradition galante dont est issu Trasimond pourrait expliquer son comportement. En effet, Deshoulières reprend certains aspects de sa tragédie à la cinquième partie de l'*Astrée*

écrit par Balthazar Baro. Cependant, le Trasimond de Deshoulières s'éloigne du Trasimond de Baro car l'univers n'est plus le même. Deshoulières met à l'œuvre un « démantèlement de l'univers galant »¹⁰⁶ qui explique le comportement sans héroïsme de Trasimond mais aussi le comportement vicieux de son père.

Genséric ne possède absolument pas l'héroïsme attendu d'un roi. D'une part, son statut de tyran l'empêche d'être un héros¹⁰⁷. D'autre part, son ambition le pousse également à ne pas respecter les codes de l'honneur et agir de manière déloyale. En un certain sens, Genséric semble avoir lu Machiavel puisqu'il n'hésite pas à reprendre sa parole si besoin :

Chacun comprend combien il est louable pour un prince d'être fidèle à sa parole et d'agir toujours franchement et sans artifice. De notre temps, néanmoins, nous avons vu de grandes choses exécutées par des princes qui faisaient peu de cas de cette fidélité et qui savaient en imposer aux hommes par la ruse. Nous avons vu ces princes l'emporter enfin sur ceux qui prenaient la loyauté pour base de toute leur conduite.¹⁰⁸

On a là un résumé exact du comportement de Genséric. Ce n'est pas pour rien que son fils le décrit en ces termes aux vers 58 à 62 :

Je l'ai pressé, Madame, et n'ai rien obtenu.
En vain, j'ai fait parler la gloire, la justice,
Le respect des serments faits à l'impératrice,
Les droits des souverains en elle violés,
Son sexe, sa maison, ses pays désolés.

L'énumération montre que Genséric ne réagit à aucun argument qui devrait le renvoyer à son héroïsme ou sa vertu en tant que roi. Malgré le grand nombre d'arguments qui condamne son comportement, il n'agit que selon son intérêt politique quitte à sacrifier son honneur.

- *Laodamie*, Bernard

Dans la tragédie de Bernard, Gélon est annoncé comme un personnage tragique masculin plein de vertu et d'héroïsme dans son comportement. En effet, dès la scène d'exposition, lorsqu'il est évoqué pour la première fois, Laodamie dit aux vers 47-48 : « Déjà par mille exploits redoutable et fameux, / Prêtait trop de secours à nos destins heureux. » Le pluriel hyperbolique souligne la grandeur de son héroïsme. Il ne semble plus avoir besoin de prouver qu'il agit toujours de manière généreuse. D'ailleurs, c'est pour cette raison que le peuple le réclame comme roi à la suite de la mort d'Attale : « Le peuple pour Gélon a pris cette

¹⁰⁶ *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, tome II, XVIIe siècle, op. cit.*, p. 523.

¹⁰⁷ Nous renvoyons à l'analyse sur le sujet en première partie

¹⁰⁸ MACHIAVEL N., *Le Prince*, chapitre XVIII.

chaleur : / Tout ressent en ces lieux le fruit de sa valeur. » (V. 523-524). Sa gloire semble telle qu'elle imbibe les lieux, elle sort de lui. Enfin, notons que même l'armée prend son parti. Or, elle est le groupe social par excellence qui sait reconnaître le courage et la bravoure par son exposition récurrente aux combats : « Vous savez que l'armée a député vers moi, / Et m'ose demander de vous nommer roi. » (V. 1209-1210). Leur empressement envers la nouvelle figure héroïque et royale est tel qu'elle force la main à la reine pour qu'elle le choisisse comme roi. Pourtant, elle doit normalement rester libre de son choix en tant que souveraine.

Nonobstant, l'héroïsme de Gélon reste, soit en dehors de la pièce, soit prisonnier du langage. D'une part, il semble avoir réalisé des actions dignes d'un héros seulement avant le début de la tragédie. Il n'en accomplit aucune devant les yeux du spectateur. D'autre part, sa gloire ne se résume qu'à des paroles que d'autres lui associent. Peut-être peut-on même voir là une critique du modèle cornélien traditionnel. On expose des personnages comme héros aux yeux du monde sans qu'on puisse connaître réellement leur intériorité et qui ils sont. Dans cette tragédie, Gélon se livre tout entier dans sa faiblesse amoureuse. Tout le monde l'appelle au trône car le voit généreux mais lui n'aspire qu'à aimer Nérée. Son ambition est bien limitée comme le souligne Phénix aux vers 1160-1166 :

Ainsi l'amour vous mène au gré de son caprice.
Pourquoi vous signaler par d'illustres exploits,
Si la gloire est chez vous soumise à d'autres lois ?
Choisissez du héros ou de l'amant fidèle.
Le trône est des héros la place naturelle :
Leur grand cœur par amour n'est jamais abattu ;
L'amour est leur faiblesse, et non leur vertu.

Phénix est le premier à souligner la contradiction entre le discours héroïque qu'on tient sur Gélon et son véritable héroïsme. La coordination « ou » montre la dichotomie que porte ce personnage. Alors qu'il a donné l'illusion d'être un héros, en réalité, il ne l'est pas car il préfère l'amour. Phénix est le premier à le remarquer probablement parce qu'il sert de manière indéfectible l'Etat et la stabilité du royaume. Il peut donc faire preuve d'objectivité et de clairvoyance. Il n'est pas aveuglé par ses passions.

D'un autre côté, Sostrate est aussi un personnage mu par ses sentiments mais qui pour obtenir ce qu'il désire est prêt aux pires recours. De plus, ses sentiments recoupent son ambition politique. Il aime la reine et souhaite le trône. Ces deux objectifs se croisent dans la perspective d'une union avec la reine. Il n'hésite pas alors à intriguer dans cet intérêt en tuant Attale. Il l'annonce dès sa première apparition scénique à la scène 6 de l'acte I aux vers 229-239 :

C'en est fait, cher Milon, je me suis fait justice.
 J'ai su mener ce coup avec tant d'artifice,
 Qu'à jamais du soupçon je me mets à couvert,
 Et du trône à la fin le chemin m'est ouvert.
 Tout ce qu'a pour objet le feu qui me dévore,
 Le trône où je prétends, la reine que j'adore,
 Attale trop heureux venait me le ravir,
 Et je n'aurais osé moi-même me servir !
 Non. Exempt du soupçon, je jouirai d'un crime
 Que la gloire et l'amour rendent trop légitime.
 Profitons-en du moins, cher Milon, hâtons-nous.

Le parallélisme de construction au vers 234 et la coordination au vers 238 soulignent le double objectif de Sostrate. Il justifie ainsi son acte comme le montre la rime entre « crime » et « légitime ». Son ambition est telle qu'il n'hésite pas à fomenter le pire des crimes : le régicide, lorsqu'il voit la reine lui échapper à la fin de la pièce. Il organise une révolte contre sa souveraine qui la conduira à la mort. Phénix rend bien compte de cette réaction sanguinaire et sans héroïsme de Sostrate au début de l'acte V aux vers 1148-1150 : « Sostrate est irrité du refus de la reine. / Son trouble, ses amis qu'il assemble en secret, / Font trop voir qu'il médite un funeste projet ». Il faut souligner la contradiction dans ce qu'annonce Phénix. Il affirme que ce complot se fait dans le « secret ». Or, il recourt à l'adverbe quantitatif « trop » pour montrer à quel point son action est visible. Ainsi, même comme conjurateur, Sostrate reste médiocre et incapable de se montrer à la hauteur de son rang de prince de sang. Il semble bien qu'il ne reste plus grand-chose en cette fin de siècle de l'*ethos* héroïque qu'on a si longtemps attribué aux personnages masculins dans la tragédie.

B) Personnages féminins et admiration : la construction d'exempla ?

En mettant en scène des personnages de haut rang, la tragédie donne à voir à distance un double de la réalité sociale et politique¹⁰⁹. En se construisant comme un double éloigné du réel, elle vient questionner certains de ses aspects. En outre, le succès du théâtre au XVIIIe siècle attire un public important. A partir de ce moment-là, la tragédie se charge d'une responsabilité morale dans ce qu'elle donne à voir¹¹⁰. Elle ne doit pas être trop transgressive dans son propos, sinon elle risque de troubler l'ordre public. Il ne faut pas non plus qu'elle soit trop ennuyante, le public pourrait alors s'en détourner. Pour éviter ces deux écueils, le dramaturge doit

¹⁰⁹ BIET C., *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1998, p.69-70.

¹¹⁰ Voir JEANNERET M., « Tragédie et morale publique au XVIIIe siècle », *Etudes de lettres*, n°3, 2003, p. 7-23.

questionner les sentiments que provoquent le comportement de ses personnages sur le public. Corneille est l'un des premiers à proposer une solution en s'appuyant sur la notion d'admiration¹¹¹. Au XVIIe siècle, il faut l'entendre telle que définie par Descartes dans son *Traité des passions de l'âme* : « L'admiration est une subite surprise de l'âme, qui fait qu'elle se porte à considérer avec attention les objets qui lui semblent rares et extraordinaires. »¹¹² Tout l'enjeu de l'écriture tragique est de se saisir de cette passion pour expliquer au spectateur comment regarder et juger un personnage.

Mais cette approche crée un dilemme. Quand on est amené à admirer positivement des personnages, faut-il suivre leur exemple ou sont-ils au contraire des exceptions ? En effet, si un héros est un exemple, il perd ce statut à partir du moment où tout le monde agit comme lui. Il n'a alors plus rien d'exceptionnel. *A contrario*, si son action est inatteignable, on peut douter de sa moralité. En effet, comme la tragédie ne donne accès qu'aux actes publics des personnages, on peut se questionner sur la réelle intention des héros. On ne sait jamais s'ils agissent ainsi parce qu'ils sont vertueux ou parce qu'ils souhaitent être reconnus par autrui. On est amené à être soupçonneux vis-à-vis de leur héroïsme.¹¹³ Il est plausible que leurs actions ne soient guidées que par l'hypocrisie. La tragédie vient alors refléter et questionner le fonctionnement même de la cour royale.

Ces questionnements se posent pour les autrices de notre corpus à partir du moment où elles proposent des personnages féminins chargés d'un nouvel *ethos*. Tant que les autrices restaient dans le domaine du roman ou de la nouvelle, les personnages féminins avaient un public plus restreint. En effet, la nouvelle et le roman ne sont pas considérés comme des genres nobles. Ils sont même parfois vus comme immoraux à cette époque. De plus, comme le public est restreint, les propos tenus ont donc beaucoup moins de visibilités et de conséquences sur la société. Cependant, à partir du moment où des femmes s'essaient au théâtre et surtout à la tragédie, elles viennent remettre en question un ordre établi.¹¹⁴ Elles ne donnent pas des caractères qu'on attribue traditionnellement aux femmes. Tout l'enjeu alors est de savoir si les personnages féminins sont des exemples à suivre pour les femmes qui les voient ou des modèles exceptionnels et hors du commun à regarder à distance.

¹¹¹ BIET C., « Plaisirs et dangers de l'admiration », *Littératures classiques*, n°32, 1998, p. 121-134.

¹¹² DESCARTES R., *Traité des passions de l'âme*, trad. Pascal d'Arcy, Paris, GF, 1996, art. 70.

¹¹³ BIET C., « Plaisirs et dangers de l'admiration », *Littératures classiques*, n°32, 1998, p. 121-134.

¹¹⁴ BIET C., *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 110-111.

- *L'illustre philosophe*, La Chapelle

En représentant une martyre sur scène, la religieuse d'Autun est nécessairement soumise au problème de l'admiration et de l'exemplarité. Les jeunes filles pour qui on compose la pièce doivent-elles agir comme Catherine ? Il semble complexe de dire quelle est la juste mesure à prendre. Le spectateur hésite entre la regarder à distance ou agir comme elle dans ses actions. En effet, Catherine s'inscrit dans la continuité de bon nombre de personnages cornéliens. Elle propage sa générosité par l'admiration qu'elle suscite auprès des autres personnages comme du public¹¹⁵. Au moment où elle échange avec Lucius, elle provoque la conversion du philosophe et de l'impératrice. Cette contamination de sa vertu chrétienne n'est pas sans rappeler la fin de *Polyeucte* où le beau-père et la femme du personnages se convertissent car ils sont touchés par le martyr du protagoniste.¹¹⁶

Dans une première approche, il semble que Catherine suscite l'admiration des autres personnages sur scène et par conséquent du spectateur selon le jeu de la double énonciation¹¹⁷. On le voit très bien entre les vers 1476-1486 :

LUCIUS

[*A Catherine*]

Vous, par qui j'ai connu ce souverain pouvoir,
Soutenez maintenant ce cœur à son devoir :
A ma contrition joignez votre suffrage,
Et faites que Jésus reçoive mon hommage.

MAXIMIN

As-tu perdu l'esprit justes dieux ?

LUCIUS

Nullement

J'agis en cette rencontre avecque jugement.

MAXIMIN

Quel est donc ton dessein ?

¹¹⁵ BIET C., « Plaisirs et dangers de l'admiration », *Littératures classiques*, n°32, 1998, p. 121-134.

¹¹⁶ *Polyeucte*, Acte V, scène 6.

¹¹⁷ BIET C., « Plaisirs et dangers de l'admiration », *Littératures classiques*, n°32, 1998, p. 121-134.

LUCIUS

De fuir l'idolâtrie,
Et prouver si je puis, à toute ma patrie,
Que le Dieu des chrétiens est le roi de l'univers,
Que lui seul nous départ des sceptres ou des fers.

La Chapelle suit le modèle de la surprise qu'on retrouve à de nombreuses reprises chez Corneille¹¹⁸. On assiste à une fin inattendue. On ne pouvait prédire que Lucius se convertirait comme en témoigne les interrogatives de l'empereur. Maximin paraît être en quête de sens. Lucius affirme être maintenant prêt lui aussi à se convertir à la vérité comme le souligne le présent gnominique du vers 1485. Or, l'apostrophe « vous » du début de l'extrait montre bien que Catherine est la source de cette conversion. Par cette surprise, on crée l'admiration. On attire donc l'attention vers Catherine qui a su susciter l'admiration de Lucius en l'amenant à la foi. On constate alors un modèle de contamination de l'admiration qui va d'un personnage à un autre. L'exemple de Catherine pousse Lucius puis l'impératrice à la conversion.

Cependant, l'admiration et l'*exemplum* suscités par Catherine posent question. Bossuet affirmait qu'elle était une exception puisque : « par la grandeur de son génie [elle] surmontait la faiblesse ordinaire de son sexe ». ¹¹⁹ D'après lui, elle ne semble pas un modèle à suivre pour les autres femmes car elle n'est qu'une exception. Ainsi, on peut questionner la sincérité de la vertu de Catherine au sein même de cette tragédie. On retrouve ce doute au sein de sa propre famille. En effet, lorsque ses parentes Emilie et Rosilée discutent entre elles au début de l'acte II entre les vers 455 et 460, elles disent :

ROSILÉE

Attends encore qu'une autre fantaisie
Ne l'oblige à changer cette mélancolie.
Mais la voici qui vient... Lui en parleras-tu ?

ÉMILIE

Oh non ! Je veux louer sa parfaite vertu.

ROSILÉE

Ce moyen est fort bon pour empêcher le change[ment]
En son pieux dessein.

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ BOSSUET J.-B., *Œuvres complètes*, volume XII, Paris, Vivès, 1872, p. 412.

ÉMILIE

Elle aime la louange.

Comme elles sont parentes, il y a de fortes chances qu'elles connaissent Catherine probablement depuis l'enfance. Elles sont les personnages les plus disposés à saisir sa nature de manière profonde et sincère. Comme elles doutent que Catherine ait cessé d'aimer Porphire, Emilie propose un stratagème pour la faire avouer. Elle décide de la flatter comme le montre la dérivation « louer » et « louange ». D'une part, il renvoie au vocabulaire religieux. Quand elle deviendra sainte et martyre, elle sera louée pour son sacrifice. D'autre part, Catherine apprécie qu'on chante ses actions à titre personnel. Elle pêche par orgueil et manque d'humilité. De plus, elle est un personnage de tragédie. Or, la tragédie met en avant les exploits des héros présents dans la pièce.

Ainsi, de prime abord, son comportement semble vertueux car elle est prête à mourir pour sa foi. Mais, en réalité, l'autrice la dote d'une nature plus complexe pour mettre en garde contre les *exempla* qu'on peut proposer. On peut supposer que la dramaturge souhaite transmettre un double message aux jeunes filles du couvent. Il faut être pieuse et fidèle comme Catherine. Néanmoins, il est nécessaire aussi d'être modeste et modérée dans ses actions. On ne doit pas agir droitement dans le seul but d'être admirée par les autres.

- *Genséric*, Deshoulières.

Dans cette tragédie, la question de l'exemplarité est interrogée par l'absence de morale. Les personnages ne sont ni admirables ni sympathiques comme nous l'avons vu. Deshoulières représente la médiocrité humaine dans son ensemble. Aucun personnage ne fait preuve d'héroïsme et ne se dresse donc au rang d'*exemplum*. Pourtant, comme nous l'avons étudié, sa vision du personnage féminin est nouvelle. Comment comprendre alors que certaines de ses protagonistes sont immorales notamment l'impératrice qui n'est pas sans rappeler la Cléopâtre dans *Rogodune*¹²⁰ ?

Quand on observe son comportement avec sa fille, le parallèle avec le personnage cornélien est frappant. Elle est prête à la sacrifier pour ses besoins politiques sans en ressentir aucun remord. Elle l'affirme à sa confidente Camille : « Qu'un jeune et tendre cœur à tromper

¹²⁰ GETHNER P., « Melpomène meets women playwrights in the age of Louis XIV. », *Neophilologus*, volume 72, 1988, p. 17-33.

est facile ! » (V. 639). Par l'exclamative, elle semble fière d'avoir dupé sa propre fille. L'impératrice paraît faire preuve d'un cynisme qui ne distingue pas les membres de sa propre famille des autres personnages. Ils sont tous des pions malléables pour arriver à ses fins. Or ce but est précisé dans la même scène aux vers 648-651 :

J'engage ma fille à l'oser reconnaître,
Ce n'est que pour servir ma vengeance. Et je veux
Qu'un long embrassement s'allume par leurs feux :
Par là je vais armer un frère contre un frère.

Elle met alors en syllepse le langage amoureux traditionnel du temps pour le détourner au vers 650. On passe d'un sens positif à un sens négatif. On va de l'amour vers la violence afin de provoquer le but voulu par l'impératrice. Or, ce comportement questionne l'*exemplum* que voudrait potentiellement proposer Deshoulières. En effet, comment expliquer que la femme qui est le moins soumise à la tutelle masculine par son statut de veuve ne soit pas un exemple à suivre pour les femmes dans son action ?

Probablement devons-nous y voir cette méfiance de l'admiration et de l'*exemplum*. Certes, l'impératrice sait mettre de côté ses sentiments pour servir un dessein plus important. Pour autant, elle suscite une admiration dont il faut se méfier. On le voit très nettement quand elle revendique être un exemple aux vers 548 et 555 :

GENSÉRIC

Comment nommez-vous donc le trépas de Maxime ?
Il était ...

L'IMPÉRATRICE

Il était un tyran, comme vous,
Et j'ai vengé sur lui la mort de mon époux.
Assisté des mutins, poussé par son audace,
A son trône, à mon lit, il osa prendre place ;
Et si j'ai regardé cet hymen sans frémir,
Ce fut comme un moyen de le faire périr.
Je l'ai fait, et je laisse un grand exemple à suivre.

On peut voir un exemple d'émancipation vis-à-vis de la figure masculine qui domine dans le mariage. Mais, d'un autre côté, il faudrait aussi lire la limite que pose l'autrice à cet exemple. Il faut désirer une certaine forme de liberté mais il ne faut pas en abuser car on risque alors de glisser vers les pires horreurs.

La fin de la pièce en témoigne puisqu'elle se réjouit de la mort de Trasimond et tourne en ridicule la paternité de Genséric (alors qu'elle-même n'est pas une bonne mère) aux vers

1428-1429 : « Viens voir périr ton fils par les mains d'une femme, / Viens repaître tes yeux d'un spectacle si doux. » Les deux impératifs placent l'impératrice en position de domination. En mettant « femme » à la rime et en l'anonymisant, l'autrice souligne que Trasimond est mort sans héroïsme.¹²¹ Pire encore, une femme est aussi capable d'une barbarie virile dans la vengeance. On entre alors dans un monde sans ordre où toutes les valeurs ont volé en éclat. La condition humaine est telle que nul ne mérite d'être admiré, ni femme ni homme. Ils sont égaux dans leur misère et leur médiocrité. Rien ne semble justifier une hiérarchie entre les deux y compris les stéréotypes qui associeraient la femme à la douceur et à la faiblesse. Elles sont égales aux hommes en termes d'horreur.

- *Laodamie*, Bernard

Dans la tragédie de Bernard, alors que nous sommes à la fin du siècle, il semble qu'il y ait encore des personnages à admirer et qui se construisent comme des exemples. En effet, si on prend *Laodamie*, elle agit comme une reine exemplaire et vertueuse. Elle serait capable de faire passer la raison d'Etat avant son intérêt amoureux. D'ailleurs, elle prétend elle-même être un modèle à suivre face au manque d'héroïsme de Gélon aux vers 1250-1253 :

Un inutile amour vous fait donc résister
A votre propre gloire, aux souhaits de l'Épire ?
Il fallait m'imiter, l'exemple a dû suffire.
L'amour sur nos pareils doit être sans pouvoir.

Même si *Laodamie* se propose comme un exemple, on voit qu'elle n'arrive pas à provoquer une contamination de sa générosité comme le souligne l'injonction par le verbe impersonnel falloir. Dans la tension entre Gélon et *Laodamie* prend corps le débat esthétique qui parcourt la fin du XVIIe siècle. Il y a ceux qui prétendent qu'il faut imiter un modèle héroïque vertueux dans la tragédie pour provoquer l'admiration. Il y en a d'autres qui pensent que la tragédie doit avant tout se tourner vers l'expression des passions pour susciter la crainte et la pitié. On retrouve alors les discussions autour de l'interprétation de la *catharsis* d'Aristote dans sa *Poétique*.

De plus, ce débat est renforcé car le peuple reconnaît *Laodamie* comme un *exemplum*. Phénix le souligne aux vers 1195-1196 : « Le peuple, qui déjà vous a marqué son zèle, / Suit encor son exemple et députe comme elle. » La comparaison « comme elle » et le possessif « son exemple » illustrent parfaitement le regard que porte le peuple sur celle qu'il souhaite suivre. En plus, n'oublions pas que Phénix est la figure sans intérêt politique personnel. Il ne défend

¹²¹ Déjà de son vivant dans la pièce il n'agissait pas de manière héroïque comme nous l'avons vu en deuxième partie.

que le bien de l'Etat. Il ne fait donc pas dans la flatterie quand il reconnaît les vertus de Laodamie. Il lui semble évident que la reine est un modèle politique à suivre puisqu'elle est capable de privilégier la raison d'Etat au détriment de son cœur. Comme il agit lui-même ainsi, il semblerait le plus à même de reconnaître son *alter ego*.

Cependant, c'est bien là que réside le problème. Le peuple ne peut se fonder que sur ce qu'il voit pour juger de l'héroïsme de sa reine. *Supra*, nous avons vu qu'il attribuait à tort un comportement vertueux à Gélon. Ainsi, on peut se demander si Laodamie est vraiment capable de faire preuve de générosité pour mettre ses sentiments de côté. Tout le moteur tragique de la pièce repose sur cet aspect. Même si on ne peut pas enlever une grandeur tragique et politique à Laodamie, on ne sait jamais exactement ce qui motive son action. D'ailleurs, c'est cette ambiguïté qui fera dire trop vite à certains qu'elle est « faible »¹²². En réalité, on questionne plutôt sa possibilité d'être ou non un exemple. On retrouve le soupçon qui pèse sur l'héroïsme. Publiquement, elle semble vertueuse et généreuse comme le souligne Phénix. Mais d'un autre côté, nous n'en sommes pas certains comme elle l'affirme elle-même : « Voilà jusqu'où m'emporte un malheureux amour ! » (V. 732). Elle dresse ce constat alors qu'elle vient de céder aux avances de Sostrate pour se venger du rejet de Gélon. Le présentatif « voilà » renvoie à son sens originel « vois là ». Bernard oriente donc le regard de la confidente Argire et du spectateur vers la faiblesse de Laodamie pour montrer qu'il est difficile de suivre seulement la vertu dans son action.

Ainsi, en mettant au jour cette fragilité de l'héroïne, ce n'est pas la faiblesse qu'on associe traditionnellement aux femmes que met en avant la dramaturge. Elle souhaite plutôt montrer la complexité des êtres humains. Même s'ils savent où est rationnellement leur intérêt, ils ne peuvent négliger qui ils sont. Ainsi, Laodamie est un exemple pour les femmes qui la regardent avant tout par sa capacité à s'élever au-dessus de sa condition féminine tout en montrant que ce chemin n'est pas facile à suivre. Cela lui coûtera d'ailleurs la vie mais permettra à d'autres femmes, comme sa sœur, qu'elles n'éprouvent pas les mêmes difficultés. C'est probablement là que réside le cœur de l'amitié que certains ont pu repérer dans cette pièce¹²³.

¹²² Voir les positions de PLUSQUELLEC C., *op. cit.* et PIVA F., *op. cit.*

¹²³ CONROY D., *op. cit.*

Troisième partie : Être une femme et écrire une tragédie : entre enjeu auctorial et social.

A) *La tragédie de femmes ou le besoin d'une tragédie remaniée.*

En proposant des personnages tragiques nouveaux, les autrices de notre corpus sont amenées à réagencer la construction dramaturgique classique de la tragédie. Elles ont besoin d'un nouvel espace pour accueillir ces nouveaux hommes et ces nouvelles femmes. Ces nouveaux caractères n'auraient pas leur place dans le cadre tragique traditionnel s'il n'était pas modifié.

De plus, l'histoire littéraire a très tôt effacé la massive production tragique sous le règne de Louis XIV. Ce travail d'effacement s'est fait au profit de seulement deux auteurs : Racine et Corneille.¹²⁴ Pourtant, ce ne sont pas ces deux auteurs qui ont écrit la tragédie qui a eu le plus de succès mais Thomas Corneille avec *Timocrate*. Ainsi, au fil du temps, de nombreux travaux ont su souligner la diversité de la production tragique tant en termes de personnalité d'auteur qu'en terme de genre. Il est donc quasiment impossible de donner une définition simple de ce qu'est la tragédie. D'une part, elle a plus de deux mille ans d'histoire et a nécessairement connu des variations au cours du temps. D'autre part, le XVIIe siècle connaît un essor de la production théâtrale qui rend propice l'apparition de différents types de tragédie : tragédie galante, tragédie lyrique, tragi-comédie etc.¹²⁵

On ne peut donc pas dire que la tragédie se résume à la mort des personnages causée par une force qui les dépasse. *Bérénice* ne serait alors plus une tragédie. Nul personnage ne meurt à la fin. Pourtant, aujourd'hui, elle est reconnue comme un exemple du genre. Il faut donc bien comprendre que la tragédie est en perpétuelle mouvement et mutation. Plusieurs critères de ce changement sont à l'œuvre : le goût du public, les valeurs morales, le contexte socio-historique etc. Ces critères varient également d'une génération à une autre. Ce sont tant d'aspects à prendre en compte pour comprendre une tragédie et rendre compte de sa complexité. On en est presque à se demander si chaque tragédie n'est pas unique en son genre.

¹²⁴ On en trouve les premières traces déjà en 1686 quand les deux dramaturges sont comparés dans LA BRUYÈRE J., *Les Caractères*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1975, p. 37-39.

¹²⁵ On trouve un relevé plutôt complet de ces différentes formes dans BIET C., *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 47-50.

Les auteurs doivent donc prendre en compte ces aspects pour partir en quête de reconnaissances et de succès. Les dramaturges sont ainsi amenés à se renouveler pour se démarquer¹²⁶. Or, dans notre corpus, le statut de femmes de nos autrices les oblige à redoubler d'effort sur ce point. En effet, aux difficultés habituelles de leur homologue masculin s'ajoute leur sexe qui provoque souvent des réactions misogynes¹²⁷. Pour atteindre la reconnaissance du public et donner de la visibilité à leurs nouveaux personnages tragiques, elles sont obligées d'innover dans leur construction de la tragédie. Elles répondent alors à un enjeu de taille. Tant que les femmes restaient cantonnées à une écriture du domaine particulier comme le registre épistolaire ou romanesque, elles s'exposaient peu aux critiques masculines. En effet, ce ne sont pas les genres les plus nobles pour ce temps. En revanche, en se lançant dans le théâtre et surtout la tragédie, les critiques seront plus exigeantes puisque la tragédie est alors considérée comme le genre le plus noble. Elles doivent faire preuve d'ingéniosité pour proposer des tragédies qui se démarquent et qui respectent les règles classiques tragiques.

- *L'Illustre philosophe*, La Chapelle.

Quand on se penche sur l'écriture de la pièce, on peut être tenté de s'arrêter seulement à ses maladresses et à ses erreurs. En effet, à plusieurs reprises, l'autrice commet des oublis ou des fautes de style. Cependant, elle est conscience de certaines faiblesses de sa pièce. Elle le souligne elle-même dans la dédicace qu'elle adresse à son frère : « je l'en ai sortie assez désavantageusement, je suis obligée de la mettre en vos mains pour la tourner en son centre »¹²⁸. Certes, l'autrice ne diffère pas des dramaturges de son temps qui emploient un ton humble quand ils s'adressent à un protecteur au début de la pièce. La formule de conclusion « [votre] très obéissante servante »¹²⁹ est courante. Mais, on doit aussi y lire les difficultés d'écriture que la dramaturge sait avoir rencontré en tant que femmes¹³⁰. En effet, bien souvent les femmes dramaturges sont aidées par un homme pour combler certaines lacunes. On comprend alors qu'elle recourt à l'aide de son frère par la métaphore de la poterie. Elle a besoin de lui pour les dernières retouches et probablement pour la publication de l'œuvre elle-même.

¹²⁶ Voir VIALA A., *Racine : la stratégie du caméléon*, Paris, Seghers, 1990.

¹²⁷ GETHNER P., « Stratégies de publication et notions de carrière chez les femmes dramaturges sous le règne du roi Soleil », in Georges Forestier, Eric Caldicott, Claude Bourqui (dir.), *Le Parnasse du théâtre : les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVIIe siècle*, Paris, Publications Universitaires Paris Sorbonne, coll. Theatrum Mundi, 2007, p. 309-323.

¹²⁸ *Théâtre de femme, XVIIe siècle, tome 2, op. cit.*, p. 227

¹²⁹ *Ibid.*, p.228.

¹³⁰ GETHNER P., *op. cit.*

Il n'en demeure pas moins que les quelques erreurs d'écriture de l'autrice peuvent laisser supposer qu'elle a bien écrit la pièce elle-même (ou alors que son frère était un bien piètre versificateur s'il y a participé). Tout d'abord, on peut noter que les éditeurs modernes sont parfois obligés de rétablir des vers supplémentaires car ils n'ont pas de rime. Ce cas se produit notamment au moment du passage d'une scène à l'autre. Par exemple, entre la scène 2 et 3 de l'acte II, les éditeurs choisissent d'ajouter un vers à Corvin : « Mesdames, dans le temple, enfin on vous attend » (V. 523) car sinon le vers suivant : « Et qu'est-ce ? Des chrétiens je viens de voir le sang. » (V.524) ne rime avec aucun autre vers. On pourrait rapidement en conclure que cette erreur s'explique par un manque de génie ou par des lacunes dans l'enseignement qu'a pu recevoir l'autrice. Pourtant, il faut plutôt le placer du côté de la construction de la structure tragique. N'oublions pas ce que Louis Racine rappelait dans la biographie qu'il consacrait à son père. Jean Racine affirmait que sa pièce était prête à partir du moment où il en avait construit la trame : « quand il entreprenait une Tragédie, il disposait chaque Acte en prose. Quand il avait ainsi lié toutes les scènes entre elles, il disait : *Ma Tragédie est faite*, comptant le reste pour rien. »¹³¹ L'enchaînement des scènes était le cœur du travail pas la mise en vers. D'ailleurs, Molière confia la versification de sa pièce *Psyché* à Corneille. Or, ce travail de versification ne semble pas permettre au public du temps d'attribuer la paternité de la pièce à Corneille.

Puis, au-delà de la difficulté de produire une structure tragique parfaitement construite, il existe bel et bien des maladroites dans l'écriture en vers. Les vers 839 et 840 en portent la marque : « Je veux bien prendre part... Ah ! Voici Catherine ! / Son éclat me ravit. Dieux ! qu'elle a bonne mine ! » Il est étonnant que l'autrice choisisse de faire rimer le nom du personnage principal avec un terme aussi peu noble que « mine ». Les règles attendraient plutôt un terme fort qui viendrait souligner le caractère voire l'héroïsme de la protagoniste. Or, tel n'est pas le cas et il paraît peu pertinent de parler d'une remise en question de l'écriture en vers avant l'heure.

Mais, on ne peut pas en conclure que la religieuse se résume à une poète médiocre qui par manque d'éducation ne saurait pas écrire correctement des vers. On peut noter qu'elle est capable de passer aisément de l'écriture en alexandrin classique à la strophe à trois reprises. La scène 2 de l'acte II n'est qu'un ensemble de strophes. De prime abord, elle laisserait penser que l'autrice a besoin d'un espace entier consacré à cette écriture. Nonobstant, les scènes 3 de l'acte IV et 3 de l'acte V laissent Catherine puis Maximin dire quelques alexandrins avant de se lancer

¹³¹ RACINE J., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999, p. 1148.

dans leurs stances. Cette capacité de passer d'une forme à l'autre au sein d'une même scène et d'appeler les deux formes de versification dans son écriture montrent l'influence de Corneille, notamment dans *Polyeucte*. Mais, il nous faut surtout et avant tout noter que la religieuse ne craint pas de multiplier les difficultés d'écriture.

Par-delà sa volonté d'étaler ses différentes compétences en versification malgré ses maladresses, l'autrice sait aussi proposer un aspect assez nouveau et étonnant pour une tragédie du XVII^e siècle. En effet, on peut noter l'apparition du personnage de Rosilée. Il peut sembler secondaire. Sur l'édition originale de 1663, l'autrice ne précise pas son rôle dans la pièce. Or, les éditeurs modernes la considèrent comme une confidente d'Emilie. Par le rôle secondaire qu'occupe Emilie, cette dernière joue déjà le rôle de confidente de Catherine comme en témoigne la scène d'exposition : « Je t'avouerai bien, sous les lois du secret » (V.23). La tragédie commence par une scène d'exposition où Catherine se confie à une personne du même sexe sur la situation au moment où la pièce commence. On peut y voir là une scène d'exposition assez classique pour le théâtre de l'époque. Mais ce qui est surprenant, c'est qu'à la scène 1 de l'acte II, Emilie fait la même chose auprès de Rosilée. Cette dernière se pose comme confidente aux vers 397-398 : « Et mon amour aussi te promet dans mon cœur / Toutes les sûretés qu'on doit rendre à l'honneur ». Emilie lui explique ses intentions. Au début de l'acte II, se rejoue la même scène de confiance qu'au début de l'acte I. La religieuse crée ainsi une forme de poupée russe de confidentes. Elle crée une confidente d'une confidente afin de creuser avec profondeur le rapport entre les personnages féminins de la pièce.

- *Genséric*, Deshoulières.

Malgré certaines critiques négatives de la pièce, aucune ne nie la qualité de ses vers¹³². On l'attaque plutôt sur sa structure qui est l'aspect le plus important d'une tragédie à l'époque comme nous l'avons vu. De plus, pour l'autrice, s'ajoute un besoin de ne pas être une pâle copie des modèles cornéliens et raciniens contrairement à ce que peuvent faire d'autres de ses contemporains¹³³. Ces reproches qu'on a pu lui faire ne portent pas tant sur des maladresses ou des erreurs qu'elle aurait commises mais plutôt des tentatives esthétiques qui n'auraient pas plu¹³⁴.

¹³² GETHNER P., *Pascal, Villedieu, Deshoulières, challenge the traditional authority*, Chicago, Chicago press university, 2015, p. 175-176.

¹³³ *Ibid.*, p. 169.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 176.

Sa gestion de la présence scénique est étonnante. A de très nombreuses reprises, des personnages sortent de scène sans que cela entraîne un changement de scène. On ne peut pas mettre cet aspect sur le compte d'un défaut d'éducation et d'enseignement reçu par Deshoulières. Elle est une femme de lettres reconnue en son temps. De plus, étant donné son rang social, elle va souvent au théâtre et lit probablement régulièrement des tragédies. Elle sait donc que la règle veut le changement de scène à la sortie de chaque personnage.

Or, à quatre reprises, soit presque une fois par acte, un personnage sort sans que cela n'entraîne un changement de scène. Si on s'intéresse à ces cas, on constate que trois fois sur ces quatre fois, ce sont des femmes qui entraînent ce choix dramaturgique étonnant. Ce sont Eudoxe pour la première fois à la scène trois de l'acte II puis Sophronie à deux reprises, d'abord, à la scène 7 de l'acte IV puis à la scène 8 de l'acte V. Dans ces trois situations, elles se retrouvent confrontées à Genséric. On peut donc supposer que cette absence de changement de scène vient remettre en question la hiérarchie entre le roi et ses captives. Il y a à la fois un enjeu de rapport de pouvoir et de rapport des sexes qui se posent. Or, s'il y a bien un personnage qui devrait circuler librement comme il l'entend, c'est le roi. Mais, son statut de tyran l'empêche d'être reconnu comme un roi légitime comme nous l'avons vu précédemment. De plus, en redonnant la parole aux femmes dans cette pièce, l'autrice les recharge d'un pouvoir dont elles sont normalement dessaisies. Elles peuvent librement circuler dans l'espace. Elles peuvent alors remettre en question le tyran qui les retient captives sans que cela n'entraîne aucune conséquence sur leur liberté de mouvement.

Enfin, notons le dernier cas de l'acte V, scène 8. L'impératrice vient annoncer à Genséric que Trasimond, son fils, se fait assassiner. Le frère de ce dernier, Hunéric, décide d'aller l'aider : « HUNÉRIC *sort [suivi d'Amilcar]* Allons le secourir. » (V. 1430). Alors que les frères étaient en conflit, il semble que l'annonce de la mort à venir de Trasimond suscite un élan de fraternité chez Hunéric. Cependant, on voit que Genséric n'assure pas son statut de roi ni de père puisqu'il ne court pas spontanément au secours de son fils. La sortie d'Hunéric ne crée pas la rupture scénique comme s'il prenait la place et le rôle que son père n'endosse pas. Ainsi, il semble que ce choix dramaturgique étonnant montre que les personnages surtout féminins peuvent circuler librement autour d'une figure royale qui se retrouve dépourvue de légitimité. Peut-être peut-on trouver là une justification au succès de la révolte que fomenta Sophronie. Elle peut facilement aller et venir pour organiser un complot.

Pour comprendre ces propositions dramaturgiques, il faut bien saisir en réalité le travail de Deshoulières sur les didascalies. En effet, pour une pièce de théâtre du XVII^e siècle, les didascalies sont abondantes. Soit, elles organisent les entrées et sorties sur scène, soit, elles précisent à qui s'adressent les personnages. En effet, les apartés sont pléthores dans la pièce. Elles permettent de rendre compte de la complexité et de la profondeur des personnages. On pourrait même parler de la noirceur de leur âme. Deshoulières tente ainsi d'articuler l'aspect public de personnages aux hautes fonctions à leur sentiment et personnalité intime. Par exemple, à la scène 6 de l'acte IV, Sophronie apprend que la jeune Eudoxe est sa rivale. Cette dernière aime et est aimée par Trasimond. C'est l'impératrice qui lui apprend. Elle joue alors un double jeu devant elle entre les vers 1184 et 1189 :

SOPHRONIE, *à part*.

Enfin je connais ma rivale.

(*À l'Impératrice.*)

D'inutiles soucis vous vous embarrassez :
On fera là-dessus plus que vous ne pensez.
Vous verrez si je sais punir qui me méprise,
Et quel heureux succès aura cette entreprise.
L'ingrat paiera bien cher le refus de son cœur.

En plaçant « rivale » à la rime, Sophronie souligne la vision négative qu'elle porte alors en elle. Elle pense déjà probablement à l'assassinat qu'elle tente à la fin de la pièce et qui touchera finalement Trasimond. Mais, la didascalie nous indique que son discours public est tout autre. Par la forme dramaturgique de sa tragédie, Deshoulières rend alors définitivement impossible l'héroïsme et la grandeur des personnages tragiques. Ils ne sont grands ni dans leurs actions ni dans leur misère. Ils sont poussés par des sentiments bas comme la plupart des êtres humains finalement. La construction des personnages sert une dramaturgie qui s'appuie sur un pessimisme qui montre l'être humain plus faible qu'on pourrait le penser.

- *Laodamie*, Bernard

Dans le cas de la tragédie de Bernard, on ne peut pas prétendre trouver une innovation dramaturgique frappante. La pièce respecte quasiment tous les attendus d'une tragédie de l'époque. On ne peut pas lui reprocher grand-chose au niveau de son écriture en vers. D'ailleurs, au moment où Bernard se met au théâtre, elle est une autrice reconnue pour sa prose. Mais, elle a aussi écrit des vers qui sans être passés à la postérité comme ceux de Deshoulières n'en

demeurent pas moins récompensés par des prix prestigieux¹³⁵. De plus, dans la tragédie, elle n'hésite pas à aller reprendre des vers connus pour faire montre de son talent¹³⁶. En effet, il existe un parallèle entre le *Cid* et la pièce de Bernard. Ainsi, elle réagence des vers empruntés à Corneille comme : « Sire, le comte est mort » (V. 632) en « Madame, Attale est mort » (V. 216). Le passage du masculin au féminin montre un déplacement du pouvoir d'un sexe à l'autre et donc l'installation d'une gynocratie. On se retrouve avec une femme au pouvoir même si sa légitimité est remise en question par sa situation de célibataire comme nous l'avons vu en première partie. Mais cette transposition de Corneille n'épargne pas une reprise également des vers de Racine. L'autrice reprend son fameux personnage Bérénice quand elle dit : « Hélas, pour me tromper, je fais ce que je puis » (V.918). Quand Sostrate affirme à Nérée que sa sœur aime Gélon, il dit : « Et vous chercher en vain à vous tromper vous-même » (V. 418). La réécriture de Corneille permet la féminisation du monde politique. Mais, le recours à Racine permet de ne pas effacer la complexité et la profondeur des sentiments humains. Bernard tente de faire tenir les deux ensembles. Il ne s'agit ni d'une « humanité misérable »¹³⁷ ni d'une humanité héroïque mais d'une humanité en perpétuelle conflit entre ce qu'elle devrait faire et ce qu'elle veut faire. Les vers cachent donc une reprise des grands modèles tragiques afin de les faire siens pour porter ses propres objectifs dramaturgiques et tragiques.

Pour autant, il ne faudrait pas croire que la pièce de la dramaturge se résume à une simple imitation de ce qui a précédé. La dramaturge est capable de fondre ses nouveaux personnages dans le cadre tragique traditionnel sans avoir besoin de restructurer en profondeur la dramaturgie tragique classique. Elle a le génie et l'art d'adapter le cadre habituel à sa proposition sans pour autant l'entacher. Peut-être est-ce là que réside le cœur de son travail d'écriture. Elle montre qu'on peut représenter autrement les femmes sans pour autant nuire à la bienséance et aux règles élémentaires de la tragédie telles que les énuméraient Boileau¹³⁸.

Par exemple, la scène d'exposition sert bien à présenter une situation initiale comme en témoigne l'analepse des vers 22 à 24 : « Mon père m'ordonna le triste hymen d'Attale : / Prince de Péonie, allié des Romains, / Il crut qu'il maintiendrait le sceptre dans mes mains. » Le recours au passé simple permet l'introduction d'un récit dans le discours théâtral afin de présenter la situation précédente au spectateur dès le début de la pièce. On pose d'emblée

¹³⁵ Voir ses poèmes dans PIVA F., *op. cit.*

¹³⁶ Les exemples que nous proposons ont été relevés par PIVA F., *op. cit.*, p.75 et p.88.

¹³⁷ PLUSQUELLEC C., *op. cit.*, p. 113

¹³⁸ BOILEAU N., *L'Art poétique*, Paris, GF, 1998, v.45-44, p. 99.

l'enjeu central de la pièce : la question politique. Mais, cette scène d'exposition pose un cadre traditionnel propre à la tragédie. Il n'en demeure pas moins qu'on y trouve déjà une originalité de la pièce, à savoir l'amitié dans les relations entre la reine et la princesse. On retrouve cette notion posée dès les premiers vers : « Allons, ma sœur, allez, laissez-moi la tristesse : / En vain à l'adoucir votre amitié s'empresse / A de si tendres soins je sais ce que je dois » (V. 1-3). L'apostrophe « ma sœur » dans les premiers mots de la pièce souligne l'importance du lien entre les deux femmes au cours de la pièce. De plus, on assiste déjà à la reconnaissance de la reine envers la princesse alors même que nous n'avons pas encore vu l'avancée de l'action. Cette amitié dépasse donc le cadre de la tragédie elle-même.

De plus, cette amitié semble conclure la pièce. Bernard propose une fin qui n'est pas sans rappeler celle du *Cid* de Corneille. Les deux amants finissent réunis mais des circonstances terribles les obligent au nom de la morale à faire preuve de retenue dans leur joie. En effet, Chimène dit :

Rodrigue a des vertus que je ne puis haïr,
[...]
Mais à quoi que déjà vous m'avez condamnée,
Sire, quelle apparence à ce triste hyménée,
Qu'un même jour commence et finisse mon deuil,
Mette en mon lit Rodrigue, et mon père au cercueil ?¹³⁹

La fin de *Laodamie* s'inscrit donc dans un cadre assez classique. On assiste à un retour à l'ordre et on respecte la bienséance tout en soulignant de nouveau la particularité du lien entre les deux sœurs. Les vers finaux prononcés par Nérée le montrent parfaitement : « Cependant, si je vis, je vous garde ma foi : / Vous aurez tous les vœux et du peuple et de moi » (V. 1433-1434). On notera qu'on retrouve alors étrangement des sonorités proches entre le dernier vers et le premier. Les termes « sœur » et « vœu » jouent entre -e ouvert et fermé. Le pronom « moi » dans les deux vers appelle le même son [wa]. Chacun est respectivement dans le premier et le second hémistiche entre le dernier vers et le vers 1. On a l'impression que le verbe royal s'est transmis d'une sœur à l'autre donnant ainsi toute sa légitimité à Nérée après la mort de sa sœur, Laodamie. De surcroît, cette dernière prononce le premier vers de la pièce et sa sœur Nérée le dernier. Cela crée une logique dans la structure de la tragédie. Bernard met en valeur la place qu'elle accorde aux femmes dans sa tragédie en ouvrant et en fermant sur une figure féminine royale.

¹³⁹ Nous nous appuyons sur le texte de 1637 tel que proposé dans CORNEILLE P., *Théâtre II*, Paris, GF, 2006, p. 279-280.

En plus de servir l'amitié entre les femmes de la pièce, la disposition tragique sert également à asseoir la gynocratie que met en place l'autrice dans sa pièce. On peut le constater notamment au moment où est annoncée la mort de Laodamie. On ne semble pas s'éloigner des pratiques traditionnelles qui en un sens remontent à l'Antiquité. Phèdre, jouant le rôle de messager, vient annoncer la mort de la reine. Mais en annonçant cette mort, elle pose la légitimité de la souveraine en réécrivant la figure du roi thaumaturge comme nous l'avons précédemment vu.

B) Être une femme et écrire une tragédie : entre carrière littéraire et place sociale.

Comme bons nombres de leurs contemporains, les autrices de notre corpus sont amenées à innover au niveau dramaturgique. D'une part, leur tragédie doivent pouvoir accueillir de nouvelles conceptions des personnages féminins. D'autre part, il est essentiel qu'elles se démarquent des autres productions tragiques. En effet, il faut réinscrire ces écrits théâtraux dans le contexte socio-littéraire bien particulier du XVIIe siècle. Cette période est probablement charnière et centrale dans l'histoire littéraire française. Elle voit l'autonomisation du champ littéraire. La création de l'Académie française permet aux hommes de lettres de devenir progressivement les seuls juges de leur production¹⁴⁰. Tout en continuant à dépendre de puissants, les personnes qui tiennent la plume commencent peu à peu à construire une carrière indépendante. On assiste ainsi à la naissance du métier d'écrivain¹⁴¹.

Pour réussir dans ce métier, il faut bien entendu être reconnu comme tel. Le public compte plus que jamais. On comprend alors que de nombreux auteurs et autrices se tournent vers le théâtre à un moment donné de leur carrière. Mais, ce n'est pas la seule raison. Il ne faut pas oublier que le XVIIe siècle est l'un des âges triomphant du théâtre en France. Ces deux paramètres expliquent que les productions dramaturgiques soient aussi importantes et variées en cette période. Cependant, même s'il y a beaucoup d'appelés, il y a peu d'élus par Melpomène et/ou Thalie. En effet, le chemin qui mène au succès au théâtre est long, périlleux et semé d'embûches. Tout d'abord, il faut que les comédiens assemblés collégialement acceptent de jouer la pièce. Ensuite, il faut éviter les cabales et les mauvaises critiques qui peuvent transformer la pièce en un four en une seule représentation. Enfin, il faut arriver à se faire

¹⁴⁰ Voir BOURDIEU P., *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

¹⁴¹ VIALA A., *Naissance de l'écrivain*, Paris, Editions de minuit, 1985, p. 8.

publier, ce qui n'est pas toujours une mince affaire¹⁴². Pire encore, certains traversent ces trois étapes terribles sans connaître le succès. Ils tombent alors rapidement dans l'oubli.

En prenant bien en compte ces différents aspects et en y ajoutant les difficultés propres à la condition sociale des femmes¹⁴³, on peut alors rendre compte de l'enjeu auctorial et social des femmes qui prennent la plume et se mettent à écrire des tragédies à la fin du XVIIIe siècle. En cernant ces différents aspects, on comprend mieux comment ces femmes ont été reçues par leur contemporain. La confrontation de ces critiques et de leur proposition dramaturgique permet de comprendre les perspectives de carrière qu'ont suivies ces autrices de leur vivant puis l'usage qu'en ont fait les générations suivantes.

B.1 La publicité des tragédies de femmes : réceptions et débats

Nous l'avons vu, les tragédies de notre corpus s'articulent entre reprises de la tradition et innovations. On ne peut pas comprendre ce choix seulement par des enjeux purement esthétiques. Il existe un contexte socio-historique propre aux personnes de lettres de ce temps qui souhaitent faire carrière. Or, toute la question est là. En tant que dramaturges et en tant que femmes ont-elles réussi là où d'autres dramaturges et d'autres femmes avaient pu échouer ? Il faut donc mesurer leur succès en fonction du contexte de représentation de leurs œuvres, de leur accès à la publication et surtout des éventuelles critiques qui existent sur la pièce.

- *L'Illustre philosophe*, La Chapelle.

Malheureusement, nous ne pourrions pas consacrer à cette autrice notre plus long développement sur ce sujet. En effet, la tragédie de la religieuse a été encore bien trop peu étudiée pour pouvoir déterminer sa portée¹⁴⁴. Cependant, nous pouvons noter un premier point important. La pièce a été publiée. Or, ce n'est pas un fait anodin. On peut supposer que la

¹⁴² Ces étapes sont rappelées dans l'article de GOLDWYN H., « Femmes auteurs dramatiques au dix-septième siècle : la condition inhumaine », *Cahiers du dix-septième siècle*, vol. IV, n°1, 1990, p. 51-62.

¹⁴³ GETHNER P., « Stratégies de publication et notions de carrière chez les femmes dramaturges sous le règne du roi Soleil », in Georges Forestier, Edric Caldicott, Claude Bourqui (dir.), *Le Parnasse du théâtre : les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVIIIe siècle*, Paris, Publications Universitaires Paris Sorbonne, coll. Theatrum Mundi, 2007, p. 309-323.

¹⁴⁴ A notre connaissance, en dehors des recensions des tragédies du XVIIIe siècle qui sont allusives en général, il n'existe que trois articles consacrés uniquement à cette tragédie : les deux articles de Scott et l'article de Marczuk-Szwed que nous avons précédemment cités. Je tiens également à signaler la communication de LOUVAT Bénédicte, « Sources, genres et dramaturgie de la production féminine des années 1650-1660 », premier colloque-festival de Lyon, 17 novembre 2023 qui intègre la pièce dans son corpus d'étude.

protection de son frère a dû jouer comme en témoigne la dédicace qui rappelle le titre de son destinataire : « A monsieur le prieur de La Chapelle »¹⁴⁵. Il est probable qu'il était un figure religieuse importante dans la région et a peut-être joué de relations ou de ressources économiques pour faire publier sa sœur. Dans tous les cas, qu'il ait appuyé ou non sa publication, ce choix reste étonnant. Les spécialistes de l'écriture monastique ont l'habitude des lacunes de sources imprimées voire manuscrites en ce temps car ce n'était pas dans les pratiques de publier ce genre de travaux¹⁴⁶. Alors, comment comprendre la publication de la religieuse ?

Elle reste un hapax sur ce plan puisqu'elle est « la seule religieuse du XVIIe siècle à avoir publié une pièce de théâtre en France »¹⁴⁷. Il faut supposer que la pièce a eu un succès par-delà les murs du couvent. En effet, on peut très légitimement supposer qu'elle a bien été jouée comme le laisse entendre Paul Scott qui a redécouvert la tragédie. En effet, selon lui, elle compte un grand nombre de personnages féminins pour faciliter sa mise en scène par les jeunes filles qu'éduquaient les religieuses¹⁴⁸. Nous n'avons pas de documents ou de preuves irréfutables que la pièce ait été jouée. Toutefois, on peut supposer à juste titre qu'elle a été pensée pour être représentée. Visiblement, la ou les représentations de la pièce ont eu un succès local qui a très probablement mené à sa publication¹⁴⁹. On peut supposer que la pièce fut plutôt une réussite.

Deux autres aspects peuvent laisser supposer que la pièce a été un succès plus ou moins important. Tout d'abord, elle a eu droit à une édition pirate. Il nous est parvenu deux versions de la tragédie. Une première est issue de l'édition originale de 1663 par l'éditeur Blaise Simonnot à Autun. Elle est conservée aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France. La seconde provient d'une édition pirate à Paris datée de 1653 mais très probablement de la fin du XVIIe siècle. Cette version conservée à la bibliothèque municipale de Besançon ne fait apparaître aucun nom d'auteur. Dans tous les cas, il est intéressant de noter que ce texte a été repris quelques décennies plus tard pour une publication pirate. D'une certaine manière, il n'était pas tombé dans l'oubli. De plus, sa diffusion spatiale est le second signe de son potentiel succès. Il semble que la pièce ait traversé les frontières de son pays d'origine puisqu'on en trouve une version conservée à Paris aujourd'hui et son édition pirate a été imprimée dans la

¹⁴⁵ *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, tome II, XVIIe siècle, op. cit.*, p. 227

¹⁴⁶ KELLER-RHABÉ E., « dramaturges », in Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature, une histoire culturelle, tome I*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2020, p. 691-712.

¹⁴⁷ *Théâtre de femmes sous l'ancien régime, tome II, XVIIe siècle, op. cit.*, p. 220.

¹⁴⁸ SCOTT Paul : « cloisters, teaching and tragedy : a rediscovered lost plays of 1663 », *Biblio 17*, n°144, 2002, p.150-161.

¹⁴⁹ *Idem*.

capitale avant de se retrouver à Besançon. Cette diffusion temporelle et géographique de la pièce peut donc laisser entendre qu'elle a eu un succès qui n'a pas été qu'un épiphénomène propre au couvent où elle a été écrite.

- *Genséric*, Deshoulières.

Avant l'écriture de *Genséric*, Deshoulières était déjà reconnue pour ses productions poétiques. De plus, elle fréquentait un cercle d'auteurs reconnus comme Pradon ou Corneille. Sa première tentative théâtrale ne pouvait pas passer totalement inaperçue. Cependant, il est difficile de mesurer la réception immédiate et réelle de sa tragédie. En effet, son ami Chambord revient sur la vie de la poétesse dans *Les Eloges historiques*. Il y affirme que la pièce fut un succès et eut droit à une quarantaine de représentation¹⁵⁰. Or, les critiques ne s'accordent pas sur la véracité de ces dires. Lancaster, un des premiers à travailler sur la pièce, explique que si tel avait été le cas, les commentaires auraient été beaucoup plus nombreux. Quarante représentations étaient un nombre important en ce temps. Les critiques suivants auront tendance à se ranger de son avis¹⁵¹. Il n'y a que Gethner qui semble suivre cette indication au pied de la lettre même s'il a pu lui-même revenir sur cette affirmation. Il est plutôt nuancé dans ses premiers travaux en 1988 : « Cependant, même si la tragédie a reçu seulement la moitié de ce nombre de représentations, elle compterait toujours comme un succès selon les standards du XVIIe siècle. Il semblerait que la réception de la pièce a été plus qu'un simple succès d'estime pour l'une des poètes les plus estimées. »¹⁵² Dans la réédition collective de 2015, les conditionnels sont tombés : « malgré son succès initial, la pièce ne fut jamais reprise. »¹⁵³

Tout ce dont on peut être sûr, c'est que la troupe de l'Hôtel de Bourgogne a accepté de jouer la pièce, ce qui est déjà une étape importante dans la vie d'une dramaturge de l'époque. Quant à sa réception, même si nous devons plutôt nous ranger du côté de Lancaster, on ne peut trancher définitivement ce qu'il en est. Nous trouvons des réactions écrites sur la pièce, preuve qu'elle ne passa pas totalement inaperçue. Mais, ces commentaires sont presque tous négatifs. Tout d'abord, on peut citer un sonnet qu'on attribue en général à Racine :

¹⁵⁰ LANCASTER H. C., *A history of french dramatic literature, Part IV : The period of Racine 1673-1700*, vol. 1, Paris, Les Belles-Lettres, 1940, p. 188.

¹⁵¹ LACHÈVRE F., *Le Libertinage au XVIIe siècle: les derniers libertins*, Paris, Champion, 1924, p. 54 ; DEIERKAUF-HOLSBOER S.-W., *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, tome II, Paris, Nizet, 1970, p.69-70 ; VARNEY KENNEDY T., *op. cit.*

¹⁵² GETHNER P., « Melpomène meets women playwrights in the age of Louis XIV. », *Neophilologus*, vol. 72, 1988, p. 17-33 : « However, even if the tragedy received only half that number of performances, it would still count as a success by seventeenth-century standards. It would seem that the play's reception was more than a mere *succès d'estime* for one of the most esteemed poets » Nous traduisons.

¹⁵³ *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, tome II, XVIIe siècle, op. cit.*, p.524.

La jeune Eudoxe est une bonne enfant,
La vieille Eudoxe une franche diablesse,
Et Genséric un roi fourbe et méchant,
Digne héros d'une méchante pièce.

Pour Trasimond, c'est un pauvre innocent.
Et Sophronie en vain pour lui s'empresse ;
Hunéric est un homme indifférent,
Qui comme on veut et la prend et la laisse.

Et sur le tout le sujet est traité
Dieu sait comment ! Auteur de qualité,
Vous vous cachez en donnant cet ouvrage.

C'est fort bien fait de se cacher ainsi ;
Mais pour agir en personne bien sage,
Il nous fallait cacher la pièce aussi.¹⁵⁴

Cependant, on peut douter que Racine juge ce travail pour lui-même. Il garde probablement en mémoire le sonnet que Deshoulières avait écrit contre *Phèdre* en 1677. Mais, les autres commentaires ne sont guère plus élogieux. Dans *Histoire du théâtre français*, les frères Parfait affirme que « Est-ce là le langage du cœur, ou du sentiment que Mme Deshoulières possédait si parfaitement ? »¹⁵⁵. Son ami Chambord lui-même reconnaît qu'« il y a trop de Personnages dans cette pièce, quelque embarras dans l'intrigue, et le dénouement n'est pas fort heureux »¹⁵⁶ alors qu'il est un de ses proches. D'ailleurs le marquis d'Argenson va dans son sens en affirmant : « Telle est la catastrophe où la vertu périt et la méchanceté triomphe »¹⁵⁷. Il apparaît donc que la pièce n'ait pas convaincu outre mesure surtout à cause de son dénouement qui ne ramène pas l'ordre. Toutefois, notons que Chambord est un des rares défenseurs de la pièce puisqu'il affirme qu'on peut « apercevoir de beaux endroits »¹⁵⁸.

Malgré le succès mitigé et le peu de bonne réception de la pièce, cela n'empêche pas sa publication. Mais, Deshoulières fait le choix de l'anonymat tout en soulignant son sexe en signant : « Madame *** ». On peut peut-être trouver là aussi un élément qui vient justifier le relatif succès de la pièce. Deshoulières ne se seraient très probablement pas privée d'une telle publicité si elle avait eu du succès. Une réussite théâtrale était une grande aubaine pour sa carrière littéraire en général. Il faut attendre la publication des *Poésies* en 1695 pour que

¹⁵⁴ RACINE J., *op. cit.* p. 981-982.

¹⁵⁵ PARFAIT F. et C., *Histoire du théâtre français*, Genève, Slatkine, volume XII, 1976, p. 170.

¹⁵⁶ Nous reprenons cette citation à GETHNER P., *Femmes dramaturges en France, 1650-1750. Tome II*. Tübingen, Günter Narr Verl, 2002, p. 165, lui-même la reprend à LANCASTER H. C., *op. cit.*, p. 188. Cependant, ni l'un ni l'autre n'en donnent la source exacte.

¹⁵⁷ ARGENSON R. L., *Notices sur les œuvres de théâtre (1725-1756)*, H. Lagrave (éd.), *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, vol. 42, 1966, p. 357.

¹⁵⁸ Voir note 149.

l'autrice assume pleinement la maternité de la pièce. Nous devons tout de même remarquer que la pièce a réussi à aller jusqu'au bout du processus de création théâtrale qui va de l'écriture à la publication en passant par la représentation même si elle n'a très probablement pas été un succès.

- *Laodamie*, Bernard

Laodamie est une des premières pièces représentées par la toute jeune Comédie-Française. Elle est également la première œuvre écrite par une femme interprétée par cette troupe. Elle a eu du succès puisqu'elle a eu droit à trente-trois représentations, ce qui n'est pas un nombre négligeable en ce temps. Bernard se plaint même que son succès a été réduit par la Comédie-Française en ne la mettant pas en compétition avec d'autres auteurs et en faisant jouer bien trop tôt une pièce courte à sa suite¹⁵⁹. On peut supposer qu'elle n'avait pas totalement tort. La Comédie-Française a pu donner certaines difficultés à des autrices juste à cause de leur sexe¹⁶⁰. De plus, on sait que la pièce a été reprise et jouée à trois reprises en 1691¹⁶¹.

Pourtant, le succès de cette tragédie est étonnant car il ne suit pas le parcours traditionnel. Certes, les comédiens ont accepté de la jouer et elle emporte un grand succès au moment de sa représentation. Néanmoins, la pièce ne sera publiée pour la première fois qu'en 1735 dans un recueil de pièces de théâtre. Il est presque impossible de proposer une hypothèse qui vienne expliquer ce geste. Il était de tradition d'imprimer les pièces récemment jouées surtout si elles avaient eu du succès. On comprend encore moins cette décision quand on sait que Bernard fera publier son autre tragédie, *Brutus*, l'année suivante immédiatement ses premières représentations et son succès.

On n'est même pas en position de dire que la virulence de la critique aurait empêché toute publication. Les frères Parfait auront les mots les plus dures sur cette pièce : « nous ne craignons point de dire qu'elle est au nombre des plus faibles, soit qu'on en examine le plan, la conduite, les caractères et la versification »¹⁶². Mais, il semble bien être les rares car les autres commentaires sur cette tragédie sont bien plus positifs. Dans *Le Mercure galant*, Donneau de Visé n'hésite pas à dire que : « [l]a Tragédie de *Laodamie* & celle de *Brutus* [...] l'ont fait

¹⁵⁹ PIVA F., *op. cit.*, p. 54.

¹⁶⁰ Par exemple, *Arrie et Pétus* est programmée au cours de l'été 1701, période où la capitale se vide. Pourtant, la pièce sera un succès comme en témoigne sa reprise devant la cour à Fontainebleau. Voir *Théâtre de femme de l'Ancien Régime, Tome 3, XVIIe-XVIIIe siècle, op. cit.*, p. 359.

¹⁶¹ PIVA F., *op. cit.*, p. 55.

¹⁶² PARFAIT C. et F., *op. cit.*, vol. XIII, p. 94.

paraître une rivale très dangereuse pour tous ceux qui s'attachent au Théâtre. »¹⁶³ Pour lui, les deux tragédies de Bernard se situent au même niveau et contribuent de manière égale à son talent. *A contrario*, les frères Parfait affirmaient que *Brutus* était mieux réussi sans pour autant être un chef d'œuvre¹⁶⁴. Dans la réception critique, on peut même souligner une forme de sororité qui entre en écho avec celle de la pièce entre Nérée et Laodamie. En effet, dans la préface d'*Arrie et Pétus*, Anne-Marie Barbier s'appuie sur d'autres autrices pour justifier sa rédaction d'une tragédie alors qu'elle est une femme. Elle affirme : « [l]es tragédies de Mademoiselle Bernard sont trop récentes pour être effacées de la mémoire des envieux de notre gloire. »¹⁶⁵ Il semble que Barbier place Bernard parmi les grandes figures à retenir au sein de toutes les femmes dramaturges du siècle. Le marquis d'Argenson en prend également la défense en disant : « les vers en sont beaux, ingénieux et mesme souvent forts, quoyque d'une femme »¹⁶⁶. Ainsi, une dizaine d'année après le succès de *Laodamie*, la pièce est encore dans les esprits.

B.2. Après la tragédie : quel avenir pour une femme dramaturge ?

Quand on observe les quelques femmes qui ont tenté l'aventure théâtrale au cœur du XVIIe siècle, on constate une similitude dans leur profil. Que leur pièce ait été un succès ou non, elles abandonnent très vite la carrière de dramaturge. En effet, l'autrice avec le corpus le plus important est Françoise Pascal avec six pièces à son actif¹⁶⁷. Très souvent, ces écrivaines retournent à d'autres genres dans lesquels elles ont connu le succès. Deshoulières retourne à la poésie, Bernard à la nouvelle historique. Pourtant, certaines d'entre elles connaissent un grand succès comme nous l'avons vu avec Bernard. Alors comment comprendre qu'elles décident de s'arrêter et de ne pas continuer ? De plus, élément encore plus étonnant, ces femmes ne s'arrêtent pas définitivement d'écrire. On peut avancer bien des hypothèses propres à chaque autrice. Cependant, la régularité de ce phénomène nous interdit de considérer ce fait comme un hasard ou une coïncidence. Il y a bien quelque chose de propre au fait d'être une femme et d'écrire au théâtre qui conduit au silence.

¹⁶³ *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, tome III, XVIIe-XVIIIe siècle, op. cit.*, p. 365.

¹⁶⁴ PARFAIT C. et F., *op. cit.*, p. 195.

¹⁶⁵ Cité dans *ibid.*, p. 200.

¹⁶⁶ ARGENSON R. L., *op. cit.*, vol. 43, p. 324-325.

¹⁶⁷ KELLER-RAHBÉ E., *op. cit.*

Le rang social n'y change rien. Les autrices peuvent être issues de différents niveaux de la bourgeoisie ou de la noblesse sans avoir une longévité au théâtre plus ou moins importante pour autant¹⁶⁸. Dans les deux cas, leur production est bien maigre. On peut donc supposer qu'aux difficultés habituelles de la carrière de dramaturge s'ajoute une condition féminine défavorable. Leurs homologues masculins se passent des critiques liées à leur sexe. Ils ont moins de difficultés à soutenir les longues et pénibles répétitions¹⁶⁹. Il faut donc bien prendre en compte la place sociale rattachée au sexe de ces autrices pour comprendre leur trajectoire et leur perspective de carrière au théâtre. Une femme sait d'avance que sa carrière sera éphémère qu'elle soit noble ou bourgeoise si elle se met à écrire des pièces. Il apparaît donc que ce soit un acte de courage et de bravoure de se lancer dans une telle entreprise pour une femme.

De plus, s'ajoute la question de la postérité. Même si bien souvent les contemporains et les générations proches prennent le temps de commenter les pièces de certaines de ces femmes, qu'en est-il sur le long terme ? Comme bon nombre de leurs homologues masculins, les femmes dramaturges ont été effacées par l'histoire littéraire au profit de la triade Racine, Corneille, Molière. Cela n'explique pas tout pour autant. Même si personne ne doute que le XVIIe siècle est une période importante d'émergence d'autrices françaises, on ne pense pas spontanément au théâtre. D'ailleurs, Mme de La Fayette est l'une des rares autrices du corpus français et probablement la seule autrice de l'Ancien Régime enseignée au secondaire. Mais, elle n'a écrit que des nouvelles ou romans et a des positions plutôt conservatrices.

On a tendance à enseigner que la première femme à librement s'exprimer dans ses écrits est Olympe de Gouges. Elle aurait été la première à le faire au théâtre notamment avec *Zamore et Mirza ou l'Esclavage des Noirs*. Or, c'est historiquement faux. Deux siècles auparavant, Marguerite de Navarre est la première femme à écrire des pièces de théâtre. De plus, depuis Christine de Pizan, des femmes prennent la plume pour venir questionner le rôle et les stéréotypes associés à chaque genre dans la société. Ainsi, aux risques que prenait une femme à écrire du théâtre, il faut donc ajouter un oubli progressif de l'histoire littéraire.

- *L'Illustre philosophe*, La Chapelle.

Encore une fois, malheureusement, l'état actuel de la recherche ne nous permettra pas de longs développements sur la carrière littéraire de l'autrice après la publication de sa tragédie.

¹⁶⁸ *Idem*.

¹⁶⁹ GOLDWYN H., *op. cit.*

On peut émettre bien des hypothèses. Elle a probablement continué à écrire, possiblement dans d'autres genres. Ce n'était peut-être pas son premier coup d'essai au théâtre. Nous ne disposons d'aucun élément sur ce sujet car sa vie ne nous ait pas parvenu.

Il est intéressant de noter qu'on ne sache rien sur cette autrice. Elle est pourtant la seule religieuse publiée en ce siècle. De surcroît, elle semble avoir dépassée les frontières de sa ville puisque la pièce a été éditée de manière pirate à Paris par la suite. L'édition originale s'est même retrouvée à la Bibliothèque nationale de France. On ne connaît pas exactement son identité. Elle n'a signé que « DE LA CHAPELLE. Rel. C. »¹⁷⁰. Cette signature est le seul élément que nous avons à disposition. L'abréviation « rel. » renvoie bien à son statut de religieuse. Tous les critiques s'accordent sur ce point. En revanche, l'interprétation du « C. » prête encore à débat. Certains considèrent qu'elle est l'abréviation de son prénom : Célestine¹⁷¹. Mais, l'interprétation de Paul Scott semble faire le plus consensus. Il affirme que la lettre signifie cloîtrée ou congrégée¹⁷². On a pu alors supposer l'identité de l'autrice, elle serait Anne de la Capelle-Biron¹⁷³. Mais nous n'en avons aucune certitude et cette identification ne nous donne pas plus d'informations.

Mais, au-delà de l'autrice, la tragédie en elle-même questionne le rapport à la postérité. La tragédie a été peu étudiée et mentionnée au fil du temps parce qu'on l'a perdue pendant un long moment. Lorsque Lancaster se lance dans un vaste travail de recension de tout le travail dramatique du XVIIe siècle, il affirme bien avoir trouvé des mentions de cette pièce mais il précise : « j'ai été incapable d'en trouver une copie »¹⁷⁴. Scott explique que Lancaster ne l'a pas trouvée parce qu'une erreur de catalogage a été commise en 1920. Il n'a pu lui-même retrouver une copie qu'en 2002. Il n'y a donc qu'une petite vingtaine d'années que la pièce est de nouveau accessible. En y ajoutant l'intérêt récent pour le théâtre de femmes, on comprend que les chercheurs ont encore peu étudié la pièce. Sa postérité a été bien plus difficile que d'autres tragédies écrites par des femmes en ce temps.

¹⁷⁰ *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, tome II, XVIIe siècle, op. cit.*, p. 228.

¹⁷¹ LANCASTER H. C., *op. cit.*, Part III : *The period of Molière, 1652-1672*, vol. 1, p. 415.

¹⁷² On trouve les deux termes dans ses deux articles consacrés à la tragédie.

¹⁷³ A notre connaissance, la première occurrence de cette hypothèse se trouve dans *Théâtre de femmes de l'Ancien régime, tome II, XVIIe siècle, op. cit.*, p. 219. Dans les articles de Scott, il n'y en a aucune mention, contrairement à ce qu'affirme MARCZUK-SZWED B., *op. cit.*

¹⁷⁴ LANCASTER H. C., *op. cit.*, p. 415. « I have been unable to find a copy of it ». Nous traduisons.

- *Genséric*, Deshoulières.

Malgré le succès relatif de sa première tragédie, Deshoulières a tout de même eu pour projet initial de continuer le théâtre. Des extraits d'une seconde pièce nous sont parvenus. On ne sait pas si la pièce est arrivée à son terme ou non. Il n'y a en a que des fragments publiés dans l'édition de ses *Poésies* de 1695. On y trouve des passages de l'acte I, III, IV et V. Doit-on y voir un choix éditorial de ne mettre que les meilleurs passages ou bien la pièce est-elle restée à l'état d'ébauche ? Toujours est-il qu'il est presque certain que la pièce n'a jamais été montée, preuve que la carrière théâtrale de Deshoulières n'a jamais réussi à prendre son envol.

Cette seconde pièce s'inspire de la *Cléopâtre* de La Calprenède¹⁷⁵. Elle est intitulée *Jules Antoine*. Elle revient sur le déchirement du personnage éponyme entre amour pour la fille d'Auguste et désir de vengeance pour son père Antoine. En revanche, on en apprend plus sur les perspectives de carrière théâtrale de Deshoulières. En effet, la pièce suit un schéma cornélien beaucoup plus classique que sa première tragédie *Genséric*. La vengeance y dépasse l'amour et la fin amène un retour à l'ordre plus clair¹⁷⁶. On peut supposer qu'elle avait su tirer des leçons de sa première tentative théâtrale et souhaitée réajuster le tir.

Pour autant, la carrière au théâtre de Deshoulières s'arrête bien là. Elle n'y retournera très certainement que comme spectatrice. Cela ne signifie pas que *Genséric* va définitivement tomber dans l'oubli. Cette pièce n'a plus été représentée depuis l'année 1680. Mais, elle n'a pas été totalement oubliée pour autant. On peut noter une anecdote assez frappante sur la postérité de la pièce. Maurice Graterolle, auteur bordelais, rapporte que l'actrice Bartet aurait récité des extraits de la pièce dans un salon. Cet événement aurait eu lieu au tournant du dix-neuvième et du vingtième siècle soit près de deux cents ans après la première de la pièce. De plus, Graterolle précise que cette déclamation « fut comme une révélation pour les auditeurs »¹⁷⁷. Est-ce l'actrice et sa manière de récitée qui provoquèrent « une révélation » ? D'après Gethner, elle était connue du public. Il semble que ce soient plutôt les vers qui furent « une révélation ». La pièce ne leur était probablement pas connue mais on peut aussi supposer que la beauté de la plume de Deshoulières les a touchés. Dans tous les cas, il serait faux de conclure que la pièce a

¹⁷⁵ GETHNER P., *op. cit.*, p. 161.

¹⁷⁶ LANCASTER, *op. cit.*, Part IV : *The period of Racine 1673-1700*, volume I, p. 238.

¹⁷⁷ On trouve mention de cette anecdote seulement dans GETHNER P., *op. cit.*, p. 171. Il n'a pas pu dater avec exactitude l'événement.

été totalement oubliée. Elle a très probablement continué de circuler dans des espaces à visibilités réduites.

De plus, nous ne devons pas oublier que son autrice n'est pas tombée dans l'oubli. Elle a longtemps été reconnue pour sa poésie. Son détour peu fructueux par la tragédie ne met pas définitivement fin à sa carrière littéraire. Elle continue à avoir un succès dans le domaine poétique. En effet, elle est admise à l'Accademia dei Ricovrati en 1684 et à l'Académie d'Arles en 1689. Elle devient alors la première femme à entrer dans une académie en France. L'Académie Française lit même un de ses poèmes en séance publique puisqu'il ne pouvait l'accueillir comme l'une de ses membres à cause de son sexe. Elle eut aussi son mot à dire dans certaines querelles. Elle défendait la rédaction en français et non en latin des inscriptions sur les monuments. Preuve de sa consécration comme écrivaine, elle reçut une pension royale en 1693. Elle est tournée en dérision par Boileau dans ses *Satires* pour défendre son ami Racine. Que Boileau lui ait consacré un portrait montre son importance dans le paysage littéraire du temps. Elle continua d'être lu au cours du XVIIIe siècle. Sainte-Beuve lui consacra un portrait élogieux. C'est la seule autrice pour qui il fit cela¹⁷⁸. Encore aujourd'hui, sa poésie est reprise comme en rend compte l'album que lui consacre Jean-Louis Murat. Isabelle Huppert y chante les poésies de Deshoulières. Ironie du sort, une actrice de renommée internationale chante ses vers. Tout semble finalement ramener Deshoulières au théâtre.

- *Laodamie*, Bernard

Laodamie plut au public, ce qui explique que Bernard se lança dans une deuxième tragédie avec *Brutus*. Fort du premier succès, la troupe de la Comédie Française accepte de jouer la pièce. La deuxième tragédie que compose Bernard est plus proche du modèle classique et délaisse toute l'originalité du lien entre les deux sœurs ou de la gynocratie¹⁷⁹. On a donc l'impression qu'il existe une tendance chez les femmes qui écrivent des tragédies à aller vers un conformisme dans leur écriture. Comment comprendre ce geste ? Tirent-elles des leçons des reproches qu'on leur fait ? Souhaite-t-elle montrer qu'elles peuvent réussir au théâtre en étant d'un conformisme avéré ? Leurs innovations ne sont pas seulement le fruit d'erreurs malvenues liées à leur manque d'instruction. Toujours est-il que *Brutus* fut un succès encore plus grand

¹⁷⁸ Nous reprenons ces éléments biographiques au *Théâtre de femme de l'Ancien Régime, tome II, XVIIe siècle*, op. cit., p. 517-519.

¹⁷⁹ GOLDWYN H., « Catherine Bernard ou la voix dramatique éclatée », in Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud (dir.), *Ordre et contestation au temps des classiques*, Paris, PFSCL, « Biblio 17 », 1992.

que *Laodamie*. Bernard gagna un peu plus d'argent et il eut vingt-cinq représentations d'affilées, quarante-trois au total en comptant les reprises. C'est le troisième plus grand succès de la fin du XVIIIe siècle.¹⁸⁰

Alors comment comprendre que la carrière théâtrale de Catherine Bernard s'arrête ? On ne peut pas l'attribuer au refus de la troupe de la jouer ni à un refus d'édition. Contrairement à *Laodamie*, *Brutus* fut imprimé par la suite. Bernard semble s'arrêter d'écrire de son propre chef. On a pu supposer mais sans certitude que c'est sa protectrice Mme de Pontchartrain qui l'en a détourné¹⁸¹. Mais on voit bien mal pourquoi. Comme pour beaucoup de ses contemporaines, notamment celles qui ont eu du succès, la véritable raison reste inconnue. Cependant, comme ce trait leur ait commun, on peut supposer qu'elles étaient soumises à un ensemble de pression dû à leur sexe. Au bout d'un moment, elles étaient poussées à abandonner malgré le succès.

Pourtant, la carrière littéraire de Catherine Bernard ne s'arrête pas là. Elle connaît également un grand succès dans la nouvelle historique, notamment en 1696 avec *Inès de Cordoue*. Elle n'est pas sans reste pour la poésie qui lui vaut l'obtention à trois reprises du prix de l'Académie française entre 1691 et 1697. Elle fut également reçue à l'Accademia dei Ricovrati en 1699. Son succès dans ces différents genres explique probablement qu'elle ne tombe pas dans l'oubli. Cependant, comme beaucoup de femmes (par exemple Louise Labé), la maternité de ses œuvres lui a été contestée, notamment au théâtre. En effet, lorsque Voltaire fait représenter *Brutus* en 1730, on l'accuse d'avoir plagié la pièce de Bernard. On peut déjà noter qu'une trentaine d'années après la première, ses écrits étaient encore lus et dans l'esprit de certains pour qu'ils puissent dresser un tel parallèle. On peut donc largement émettre l'hypothèse qu'il en était de même pour *Laodamie*. Certains défenseurs de Voltaire affirmèrent alors que les tragédies de Bernard n'étaient pas d'elle ou du moins qu'elle les avait co-écrites avec Fontenelle.¹⁸² D'ailleurs, fort d'un succès qui traverse les siècles, Eugène Asse lui consacra un texte en 1900 qui la présentait comme *La Nièce du grand Corneille*. La référence au fameux dramaturge indique bien qu'elle ait connue notamment par le théâtre mais elle reste dans l'ombre d'un homme comme si elle était incapable d'une quelconque autonomie d'écriture.

Il est vrai que bien souvent les femmes qui écrivaient surtout au théâtre avait besoin de l'appui d'une figure masculine. Elle recevait une éducation parfois incomplète qui leur imposait

¹⁸⁰ PIVA F., *op. cit.*, p. 167.

¹⁸¹ GOLDWYN H., *op. cit.*

¹⁸² Pour les éléments biographiques, nous nous appuyons sur *Le Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, tome III, XVIIe-XVIIIe siècle, op. cit.*, p. 31-33.

l'aide d'un homme qui avait reçu un enseignement plus complet par son sexe et son statut. Ainsi Deshoulières profita de l'aide de Jean Dehénault et de Jacques Pradon. Bernard s'assura l'assistance de Fontenelle¹⁸³. Par conséquent, certains ont affirmé que Bernard n'avait pas écrit ses pièces seules. Elles seraient aussi de la main de Fontenelle. Il est étonnant qu'il n'en ait jamais réclamé la paternité malgré leur grand succès. Cette idée eut la vie longue. Encore en 1972, Alain Niderst revenait sur l'œuvre de Fontenelle et cité *Laodamie* et *Brutus* comme faisant partie de son corpus.¹⁸⁴ Affirmation que suit Catherine Plusquellec qui consacra le premier travail à l'ensemble de l'œuvre de Catherine Bernard sous la direction d'Alain Niderst. Il faudra plutôt attendre le regain d'intérêt des étatsuniens pour le théâtre de femmes à la fin du XXe siècle pour qu'un consensus se forme et invalide définitivement cette position. Aujourd'hui, plus personne ne défend cette collaboration.

Grâce au regain d'intérêt pour cette partie de la littérature française et grâce aux réflexions autour de la notion de matrimoine, Bernard regagne en popularité. En effet, France Culture lui a consacré une émission en 2017. Elle la présente comme la première femme jouée à la Comédie Française soulignant ainsi que sa postérité passe par son travail dramaturgique. A la suite de cette émission, France Culture lui a consacré une courte vidéo de vulgarisation sur YouTube. C'est un moyen de rendre beaucoup plus visible cette autrice. Elle dépasse ainsi le cadre de la recherche universitaire. Enfin, fait rare qui mérité d'être souligné, *Laodamie* est probablement l'unique tragédie du XVIIe siècle écrite par une femme qui a été jouée à notre époque. En effet, la troupe la Subversive dirigée par Aurore Evain a mis en scène et représenté *Laodamie* le 27 février 2024 au théâtre de Guyancourt. La troupe a ainsi redonné voix à cette tragédie après près de trois cents ans de silence. Peut-être peut-on espérer voir là le début d'une remise en scène au grand public de ces tragédies et autres pièces écrites par des femmes. Rêvons plus loin et imaginons qu'elle puisse un jour intégrer les programmes scolaires du secondaire.

¹⁸³ KELLER-RAHBÉ E., *op. cit.*

¹⁸⁴ NIDERST A., *Fontenelle à la recherche de lui-même*, Paris, Nizet, 1972, p. 425-434.

Conclusion :

Dans les années 1660-1680, La Chapelle, Deshoulières et Bernard écrivent des tragédies dans le même contexte historique et social d'avènement de l'absolutisme louisquatorzien et d'âge d'or du théâtre en France. Pourtant, elles proposent des tragédies au contenu très dissemblable, preuve que leur position de femmes dans ces décennies ne peut seule expliquer leur choix d'écriture. Comme leurs contemporains, elles se saisissent de la publicité reconstituée par le théâtre et notamment la tragédie. Elles le font, entre autres, pour questionner la place qu'on attribue aux femmes dans le jeu social, notamment en mettant en scène des cas juridiques limites. Elles créent ainsi un contexte fictionnel et distancié propice pour permettre à des femmes sur scène de questionner les statuts masculins en présence. A partir de cette parole publique, les personnages féminins tentent de se réapproprier une forme de pouvoir sans pour autant mettre en péril la bienséance et la vraisemblance attendues dans une tragédie de ce temps.

Cette utilisation de la tragédie comme espace de questionnement du social donne des personnages tragiques assez particuliers. On ne retrouve pas les traits de caractère qu'on attribue traditionnellement aux femmes de manière stéréotypée. Nos autrices proposent de nouveaux personnages féminins qui portent de nouvelles conceptions des femmes. Les personnages féminins se saisissent alors d'une place laissée vide par les personnages masculins qui ne sont plus dotés de leur héroïsme viril habituel. Cependant, même si elles prennent cette place, elles n'en deviennent pas des hommes pour autant. Les autrices prennent en compte le contexte de leur époque qui souligne la fragilité et la misère humaine. Ainsi, les femmes qu'elles représentent sont admirables non pas seulement grâce à leurs comportements exemplaires mais aussi dans leur fragilité. Chacun peut alors se retrouver dans cette tension entre quête d'héroïsme et misère de l'individu.

Ces nouveaux personnages ne sont pas sans conséquence sur la tragédie en elle-même. Son cadre doit évoluer et s'adapter pour accueillir ces nouveautés. Nos autrices n'hésitent donc pas à innover au niveau dramaturgique pour arriver à leur fin. Elles ne sont pas dans une démarche de rupture totale puisqu'elles s'inspirent de prédécesseurs masculins qui les ont parfois aidées à écrire. Mais, elles n'hésitent pas à faire des propositions dramaturgiques. Elles se trouvent entre reprises et innovations. Cette démarche est conditionnée par le besoin de plaire au public pour réussir mais aussi par ce que nous pourrions appeler de manière moderne le *female gaze*. Le lien à la société vient interroger, questionner et aider à façonner une proposition esthétique lourde de sens. En retour, la société acceptera ou rejettera ces propositions, ce qui influencera une entrée dans la postérité ou non de ces tragédies.

On ne peut donc expliquer les propositions diégétiques et esthétiques de ces tragédies par le seul fait qu'elles aient été écrites par des femmes. Il y a un contexte social, politique et artistique bien particulier qui explique que nos autrices aient eu besoin d'imiter ou d'innover. Cependant, il faut combiner cette approche avec leur genre. Qu'elles aient été des femmes n'est pas sans conséquence sur leur écriture. D'ailleurs, il est frappant de souligner le parallèle de carrière entre toutes les femmes dramaturges du temps. Elles finissent très vite par abandonner l'écriture théâtrale qu'elles aient connu le succès ou non. Il était probablement encore plus dur pour une femme que pour un homme de faire carrière dans le théâtre et notamment dans la tragédie. Un grand nombre de facteurs explique cette réalité et certains doivent encore probablement nous échapper.

Pourtant, à cause de différents enjeux notamment de rivalités théâtrales, la société du temps puis celles qui ont suivi se sont privées du point de vue de ces femmes. En effet, le théâtre est une forme reconstituée de l'espace public. Ce dernier ne peut être enrichi et permettre réellement le débat qu'en assimilant un maximum de point de vue. Au plus les points de vue sont réduits, au plus on a tendance à tous penser de la même manière. On n'a pas alors le recul nécessaire pour se rendre compte de certaines erreurs ou aspects de la réalité. Or, cette activité théâtrale constitue une première étape dans la constitution de la sphère bourgeoise qui mènera entre autres à la Révolution française via la publicité des Lumières. On comprend peut-être alors mieux pourquoi les femmes ont été exclues des acquis juridiques de 1789. En ne les intégrant pas dans le débat public dans sa forme littéraire et embryonnaire, il a été impossible par la suite de leur faire une place majeure dans la publicité lorsqu'elle a réellement pris son ampleur politique. Ainsi, il paraît important de revenir sur ces tragédies de femmes en étudiant leur proposition politique comme esthétique. On pourrait alors comprendre la source originelle de l'exclusion des femmes de la sphère publique bourgeoise moderne car comme le rappelle Habermas, au tournant du XVIIe et du XVIIIe siècle :

Les femmes [...] qui ne jouissent pas de leur indépendance sont exclues de fait, mais aussi de droit, du domaine public politique ; alors que le public que constituent les lectrices [...] prend une part souvent même plus grande au domaine public littéraire que les propriétaires et les pères de famille.¹⁸⁵

¹⁸⁵ HABERMAS J., *op. cit.*, p. 65.

Bibliographie

Corpus d'étude :

BERNARD, Catherine, *Laodamie, reine d'Épire*, in Aurore Evain, Perry Gethner, Henriette Goldwyn (dir.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, Tome III, XVIIe -XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

LA CHAPELLE, (de), sœur, [CAPELLE-BIRON, Anne de] *L'illustre philosophe ou l'histoire de sainte Catherine d'Alexandrie*, Autun, Blaise Simonnot, 1663 avec dédicace au Prieur de la Chapelle.

LA CHAPELLE, sœur de, in Aurore Evain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn (dir.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, Tome II, XVIIe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

DESHOULIÈRES, Antoinette, *Genséric*, Paris, Claude Barbin, 1680.

DESHOULIÈRES, Antoinette, in Aurore Evain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn (dir.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, Tome II, XVIIe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

PIVA Franco, *Catherine Bernard : Œuvres. Tome 2 : théâtre et poésie*, Fasano, Schena, 1999.

Bibliographie secondaire :

- Sources :

ARGENSON, René-Louis (de), *Notices sur les œuvres de théâtre (1725-1756)*, H. Lagrave (éd.), *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, vol. 42-43, 1966.

BOILEAU, Nicolas, *L'Art poétique*, Paris, GF, 1998.

BOSSUET, Jacques-Bégnine, *Œuvres complètes*, volume XII, Paris, Vivès, 1872.

CHAPELAIN, Jean, *Opuscules critiques*, Genève, Droz, 2007.

CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1984.

CORNEILLE, Pierre, *Trois discours sur la tragédie*, Paris, GF, 2021.

CORNEILLE, Pierre, *Théâtre II*, Paris, GF, 2006.

MOTTEVILLE, Françoise (de), *Mémoires pour servir à l'Histoire d'Anne d'Autriche, épouse de Louis XIII (1723)*, Paris, Hachette BNF, 2012.

DESCARTES René, *Traité des passions de l'âme*, trad. Pascal d'Arcy, Paris, GF, 1996.

JUSTIN, *Abrégé des Histoires Philippiques de Trogue Pompée et Prologues de Trogue Pompée*, Paris, Garnier Frères, tome 2, 1936.

LA BRUYÈRE, Jean (de), *Les Caractères*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1975.

LA MESNARDIÈRE, Jules-Hyppolite (de), *La Poétique*, Paris, de Sommaville, 1639.

MACHIAVEL, Nicolas, *Le Prince*, trad. Jacques Gohory, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2007.

PARFAIT, François et Claude, *Histoire du théâtre français*, Genève, Slatkine, volume XII-XIII, 1976.

PASCAL, Blaise, *Les pensées*, Paris, Le Livre de poche, coll. Classique, 2000.

RACINE, Jean, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999.

- Etudes critiques :

BARBEY, Jean, *Être roi, le roi et son gouvernement en France de Clovis à Louis XVI*, Paris, Fayard, 1992.

BÉNICHOU, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1988.

BIET, Christian, *Œdipe en monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994.

BIET, Christian, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1998.

BIET, Christian, « Plaisirs et dangers de l'admiration », *Littératures classiques*, n°32, 1998, p.121-134.

BIET, Christian, « Quand la veuve contre-attaque : droit et fiction littéraire sous l'Ancien Régime », in Colette Nativel (dir), *Femmes savantes, savoirs des femmes. Du crépuscule de la Renaissance à l'aube des Lumières*, Genève, Droz, 1999, p. 17-26.

BIET, Christian, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Champion, 2002.

BLOCH, Marc, *Les rois thaumaturges : études sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre*, Paris, Gallimard, 1983.

BOUCHERON, Patrick et OFFENSTADT, Nicolas, « Introduction générale : une histoire de l'échange politique au Moyen-Age » in Patrick Boucheron (dir.), *L'espace public au Moyen-Age. Débats autour de Jürgen Habermas*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 1-21.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

CHEDOZEAU, Bernard, « Pour une périodisation des rapports entre littérature et religion au XVIIe s. », *Littératures classiques*, n°34, 1998, p. 103-117.

CONROY, Derval, « The Displacement of Disorder: Gynaecocracy and Friendship in Catherine Bernard's *Laodamie* (1689) », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 34, n° 67, 2007, p. 443-464.

DEIERKAUF-HOLSBOER, Sophie-Wilma, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, tome II*, Paris, Nizet, 1970.

DUBY, Georges, *Le chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris, Hachette, 1981.

DUCREY, Anne, « Le mystère au Moyen âge : élaboration d'un genre ou problème de terminologie ? » in Anne Ducrey et Tatiana Victoroff (dir.), *Renaissance du mystère en Europe*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2015, p. 27-38.

DUMÉZIL, Georges, *La Religion romaine archaïque*, Paris, Payot, 1974.

FORESTIER, Georges, *La tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, 2010.

FRAPPIER, Louise, « *Ethos* royal et pouvoir féminin : *Laodamie, reine d'Épire* (1689) de Catherine Bernard », *Percées*, n°5, 2021.

FUMAROLI, Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990.

GAUDEMET, Jean, *Le mariage en Occident*, Paris, Cerf, 1987.

GETHNER, Perry, « Melpomène meets women playwrights in the age of Louis XIV. », *Neophilologus*, volume 72, 1988, p. 17-33.

GETHNER, Perry, « Stratégies de publication et notions de carrière chez les femmes dramaturges sous le règne du roi Soleil », in Georges Forestier, Edric Caldicott, Claude Bourqui (dir.), *Le Parnasse du théâtre : les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVIIe siècle*, Paris, Publications Universitaires Paris Sorbonne, « Theatrum Mundi », 2007, p. 309-323.

GETHNER, Perry, *Femmes dramaturges en France, 1650-1750. Tome II*. Tübingen, Günter Narr Verl, 2002.

GETHNER, Perry, *Pascal, Villedieu, Deshoulières, challenge the traditionnal authority*, Chicago, Chicago press university, 2015.

GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché, Etude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959.

GOLDWYN, Henriette, « Femmes auteurs dramatiques au dix-septième siècle : la condition inhumaine », *Cahiers du dix-septième siècle*, vol. IV, n°1, 1990, p. 51-62.

GOLDWYN, Henriette, « Catherine Bernard ou la voix dramatique éclatée », in Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud (dir.), *Ordre et contestation au temps des classiques*, Paris, PFSCCL, « Biblio 17 », 1992.

HABERMAS, Jürgen, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la dimension bourgeoise*, Paris, Payot, 1978.

JEANNERET, Michel, « Tragédie et morale publique au XVIIe siècle », *Etudes de lettres*, n°3, 2003, p. 7-23.

KARSENTI, Tiphaine, « Héroïnes tragiques du XVIIe siècle : un paradoxe ? », in M. Boixareu (dir.), *Figures historiques féminines dans la littérature française*, Paris, Champion, 2016, p. 135-150.

KELLER-RHABÉ, Edwige, « dramaturges » in Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature, une histoire culturelle, tome I*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2020, p. 691-712.

LACHÈVRE, Frederic, *Le Libertinage au XVIIe siècle : les derniers libertins*, Paris, Champion, 1924.

LANCASTER, Henry Carrington, *A history of french dramatic literature, Part III : The period of Molière 1652-1672, volume I*, Paris, Les Belles-Lettres, 1940.

LANCASTER, Henry Carrington, *A history of french dramatic literature, Part IV : The period of Racine 1673-1700, volume I*, Paris, Les Belles-Lettres, 1940.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Les structures de parenté*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en sciences sociales, 2017.

MARAL, Alexandre, *Le Roi-Soleil et Dieu : Essai sur la religion de Louis XIV*, Paris, Perrin, 2012.

MARCZUK-SZWED, Barbara, « L'Illustre philosophe de la Sœur de la Chapelle (1663) : Sainte Catherine ou Hypatie », *Romanica Cracoviensia*, 2022, p.251–260.

MERLIN, Hélène, *Public et littérature en France au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

NIDERST, Alain, *Fontenelle à la recherche de lui-même*, Paris, Nizet, 1972.

PLUSQUELLEC, Catherine, *L'œuvre de Catherine Bernard : romans, théâtre, poésies*, thèse de doctorat, soutenue sous la direction d'Alain Niderst, université de Rouen, 1982.

ROCHE, Daniel, *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, 2000.

SCOTT, Paul, « Saint Catherine in Seventeenth-Century French Tragedy », in J. Britnell et A. Moss (dir.), *Female Saints and Sinners: Saintes et Mondaines (1450–1650)*, Durham Modern Language Series, 2002, p.39-58.

SCOTT, Paul : « cloisters, teaching and tragedy : a rediscovered lost plays of 1663 », *Biblio 17*, n°144, 2002, p.150-161.

VARNEY KENNEDY, Theresa, « l'angoisse de l'auctorialité chez les femmes dramaturges », in Marianne Closson (dir.), *Femmes et folie sous l'Ancien Régime*, Paris, Classique Garnier, 2022, p.183 -195.

VIALA, Alain, *Racine : la stratégie du caméléon*, Paris, Seghers, 1990.

VIALA, Alain, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

VIALA, Alain, *La naissance de l'écrivain*, Paris, Editions de minuit, 1985.

Table des matières

Introduction	5
Première partie : Le théâtre comme lieu d'expression : relire la place des femmes dans la société	
<i>A) Les femmes face au mariage : le statut juridique en question</i>	<i>11</i>
A.1.Des personnages féminins qui réagencent la tradition : par-delà les stéréotypes	13
A.2. Exploiter les failles du système : de la stratégie du couvent à l'intrigue politique ..	18
<i>B) Reprendre le pouvoir : de la parole publique à la décision politique</i>	<i>23</i>
B.1. Questionner publiquement la légitimité des statuts masculins	25
B.2. De nouvelles places pour les femmes : la réappropriation du pouvoir	31
Deuxième partie : Vers une nouvelle conception des femmes : transformer l' <i>ethos</i> féminin.	
<i>A) Vers une nouvelle esthétique du personnage féminin</i>	<i>41</i>
A.1.Des personnages féminins qui réagencent la tradition : par-delà les stéréotypes	42
A. 2. Des personnages masculins en perte d'héroïsme.....	51
<i>B) Personnages féminins et admiration : la construction d'exempla ?</i>	<i>57</i>
Troisième partie : Être une femme et écrire une tragédie : entre enjeu auctorial et social.	
<i>A) La tragédie de femmes ou le besoin d'une tragédie remaniée</i>	<i>67</i>
<i>B) Être une femme et écrire une tragédie : entre carrière littéraire et place sociale</i>	<i>75</i>
B.1 La publicité des tragédies de femmes : réceptions et débats	76
B.2. Après la tragédie : quel avenir pour une femme dramaturge ?	81
Conclusion	90
Bibliographie.....	95