



Scène  
**Européenne**

Regards croisés  
sur la Scène européenne

# Femmes et pouvoir

## dans le théâtre européen de la Renaissance

Actes de la journée d'étude  
CESR, Tours (18 octobre 2019)

---

Textes réunis par  
Frédérique Fouassier  
et Juan Carlos Garrot Zambrana

---

## Référence électronique

---

[En ligne], Frédérique Fouassier & Juan Carlos Garrot Zambrana, « Introduction », dans *Femmes et pouvoir dans le théâtre européen de la Renaissance*, éd. par F. Fouassier & J. C. Garrot Zambrana, 2021, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne » mis en ligne le 19-11-2021,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/femmes-pouvoir>

La collection

### Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,  
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)  
dirigé par Benoist Pierre

#### Responsables scientifiques

Juan Carlos Garrot Zambrana

#### ISSN

2107-6820

#### Mentions légales

Copyright © 2021 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,  
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : [alice.nue@univ-tours.fr](mailto:alice.nue@univ-tours.fr)

# Introduction

**Frédérique Fouassier  
& Juan Carlos Garrot Zambrana**  
Université de Tours, CESR

Dans le prolongement de la journée d'études de 2018 consacrée à « Théâtre et Histoire », l'équipe Scène européenne propose un recueil de travaux qui s'intéressent aux relations entre femmes et pouvoir sur la scène européenne de la première modernité. Les textes rassemblés ici étudient les figures des femmes de pouvoir et leur rapport particulier à l'autorité, mais aussi le phénomène de la prise de pouvoir à travers, notamment, la prise de parole. Au cœur de la question du rapport entre femmes et pouvoir se trouve la problématique de la représentation du pouvoir au féminin, puisque l'image des femmes est le plus souvent construite sans leur intervention. Ainsi, les représentations des femmes sont souvent négatives, et ce d'autant plus lorsqu'il s'agit de figurer leur relation au pouvoir.

Les contributions au présent recueil ne se limitent pas aux figures de reines ; elles abordent d'autres questions telles que la place des femmes dans le théâtre (actrices, cheffes de troupe), le pouvoir symbolique des pierres précieuses détenues par des femmes ou, encore, les relations de pouvoir établies entre la première et la deuxième dame d'une même pièce. Les contributrices montrent aussi que les pièces ne font pas que participer à la construction des images stéréotypées de la femme de pouvoir et de la femme au pouvoir : elles dénoncent parfois (le plus souvent, de manière indirecte et par le biais de l'ironie) les sources d'oppression auxquelles les femmes doivent faire face : oppression économique et législative bien sûr, mais aussi formes plus indirectes d'oppression comme les représentations stéréotypées des rôles genrés.

Charlotte Bouteille s'intéresse à la figure d'une reine très controversée qui intéresse de longue date historiens, écrivains et artistes en tout genre : Catherine de Médicis. Celle-ci a pu exercer un pouvoir réel « bien au-delà de sa régence qui ne durera que de 1560 à 1563 [... conservant] le titre de reine mère jusqu'à sa mort sous le règne de son quatrième fils Henri III, et ce alors même que ce dernier avait accédé au trône à l'âge adulte ». Une très longue période,

donc, pendant laquelle « sa perception par les contemporains et sa représentation fictionnelle fluctuèrent nécessairement », et c'est justement cette évolution que Charlotte Bouteille analyse dans les pièces suivantes : la *Bergerie* de Ronsard (1564), *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* (1574) et la *Guisiade* (1589), de Pierre Mathieu.

Le contexte de la *Bergerie* est celui d'une union civile retrouvée après la paix d'Amboise (mars 1563) ; à ce moment-là « la reine mère cherche par ailleurs à apaiser les tensions religieuses au sein de la cour et, pour cela, déploie une politique de divertissements symboliques chargés de réunir parti catholique et parti protestant dans l'allégeance au pouvoir royal ».

Nous ne savons avec certitude si l'auteur a fait jouer cette œuvre mais elle était destinée à la scène et « il semble également que Ronsard a écrit cette pastorale pour qu'elle soit interprétée par les personnes réelles qu'elle met en scène, à savoir les enfants des lignées de Valois, de Navarre et de Guise ».

Il faut comprendre ce texte comme un hommage rendu à Charles IX et à Catherine de Médicis, avec une attention toute particulière accordée à la reine-mère et à « la façon dont elle exerce son pouvoir dans ce temps troublé des premiers conflits religieux armés », permettant ainsi de restaurer l'âge d'or. D'ailleurs, on déploie « une rhétorique encomiastique fondée sur une opposition temporelle entre un passé proche marqué par la mort, la discorde et la guerre, et un présent à nouveau heureux ». Ronsard met aussi l'accent sur l'action extérieure grâce à des « pasteurs voyageurs » qui œuvrent pour « apporter indirectement l'allégeance des monarques européens à la couronne de France ». À la politique de mariages menée par la reine, qui nous est également présentée, et qui vise à unifier l'Europe, devrait répondre « l'entente de la noblesse française et c'est la raison pour laquelle le Premier pasteur voyageur met un terme au concours des bergers qui, selon lui, ne peut apporter que “discords” ».

En plus de restaurer la paix, la reine apparaît comme étant une « excellente mère », qui « assure le bonheur futur [...] du royaume » grâce à l'éducation qu'elle a donnée à son fils ; le poète le montre bien car il nous propose « une version théâtralisée de l'*Institution pour l'adolescence du roi très chrétien*, adressée par Ronsard à Charles X en 1561 ». Deux pasteurs sont chargés de répéter ce que la mère du roi et sa tante lui disent chaque année. Charlotte Bouteille souligne que comme le jeune roi avait été déclaré majeur en 1563, il n'était pas concevable qu'il reçoive encore des leçons de la part de quiconque ; pour cette raison elle indique « que ces paroles étaient adressées à Carlin “petit nourrisson” ». Or la réalité démentira l'image d'âge d'or pacifiée que propose la pièce qui de ce fait « se trouve renvoyée dans un passé mythique ou dans un futur incertain » pour devenir « le rêve perdu de la reine mère ».

Ensuite, Charlotte Bouteille s'intéresse à la façon dont le théâtre présente le rôle joué par Catherine de Médicis dans la Saint-Barthélemy, en s'appuyant sur un article

d'Éric Syssau. En effet, ce chercheur a découvert quatre pièces consacrées à cet événement, toutes jouées et écrites par des élèves du collège de Navarre. Il ne nous en reste que le témoignage d'un étudiant luthérien de passage à Paris, qui en donne une « description précise ». On y souligne la duplicité de la reine et de son fils, cette duplicité étant une « réponse aux projets rebelles des protestants ». La reine apparaît en retrait ; c'est son fils qui occupe le premier plan. Il est présenté comme « un roi en pleine possession de son pouvoir légitime » qui s'appuie sur « une reine-mère sage et avisée, capable de le conseiller au mieux sans pourtant usurper son pouvoir ».

La pièce de Chantelouve sur le même sujet, écrite en 1574, donne une vision différente de la Saint-Barthélemy et du souverain ainsi que de sa mère. Le dramaturge « cherche à dédouaner dramaturgiquement le nouveau roi, la reine mère et les Guise de leur participation à un événement qui ne suscite plus, deux ans après les faits, l'enthousiasme d'une guerre sainte ». En fait, la participation de Catherine et d'Henri d'Anjou est totalement effacée. En outre, la reine-mère « ne figure pas parmi les personnages de la pièce, et elle n'y est évoquée qu'à deux reprises, toujours en lien avec son fils, dans une posture à la fois de prudence et de retrait ». On constate un grand changement en ce qui concerne l'image de la reine-mère : elle « n'est plus une figure de sagesse – puisque, contrairement à la pièce du collège de Navarre, elle ne peut conseiller son fils – et encore moins une figure de pouvoir, les événements venant consacrer tant l'échec de sa politique de reine (la concorde) que l'échec de sa politique de mère (l'éducation du roi) ».

Cet échec est davantage souligné dans la *Guisiade* de Pierre Mathieu, parue en 1589, quelques mois après la mort de Catherine de Médicis. Le dramaturge, ligueur convaincu, « confie au personnage de Catherine de Médicis le soin de porter sur la scène les accusations les plus tranchantes contre son propre fils », représenté sous la forme d'« un roi tyran, athée et versatile ». Le fait de transformer la mère en accusatrice du fils donnerait aux reproches ainsi rapportés « un semblant d'“objectivité” » ; le but, affirme Charlotte Bouteille, n'est pas tant de « convaincre d'éventuels spectateurs catholiques modérés » mais de « dissimuler la partialité ligueuse de sa présentation des personnages » ; en outre, Mathieu arrive à « ne pas ternir le portrait du Duc de Guise ».

Enfin, nous avons d'un côté la reine qui a échoué « dans sa fonction éducatrice » car mère d'un « mauvais fils-roi, couard, déloyal et hypocrite », d'un autre « la figure du fils-roi modèle que serait Guise, chez lequel la Reine ne voit que bravoure, loyauté et défense de la religion ». On retrouve aussi un contre-modèle de mère : Madame de Nemours, mère des Guise.

Il y a donc une contradiction entre la loi salique qui écarte les femmes du pouvoir politique et « la célébration d'une régence féminine qui désigne, naturellement, les reines mères au gouvernement » d'après Fanny Cosandey, citée par Charlotte Bouteille ; une

telle contradiction apparaît « tout particulièrement dans la trajectoire dramaturgique du personnage de la reine mère dans le théâtre d'actualité d'expression française ».

Pierre Pasquier s'intéresse lui aussi à la figure d'un personnage féminin, en l'occurrence l'impératrice Pulchérie, vue par des auteurs qui s'adonnent à des genres différents : le père Nicolas Caussin, Georges et Madeleine de Scudéry et Pierre Corneille. Tout d'abord il signale comment dans les années 1640 « la tradition des femmes fortes, fondée au siècle précédent sur le modèle du *De Claris Mulieribus* de Boccace » devient « presque » un « genre littéraire », coïncidant avec la régence d'Anne d'Autriche ; or cette fonction avait en France « des contours flous » et elle « ne s'appuyait ni sur des règles bien définies, ni sur des traditions solidement établies ». Ce qui explique le besoin que la reine avait de « rechercher dans l'histoire récente ou lointaine des figures de régentes de droit ou de fait ayant exercé fermement et efficacement le pouvoir », et « l'impératrice Pulchérie en constitue un excellent exemple ».

Après un aperçu du personnage historique, il attire notre attention sur l'introduction de l'impératrice dans la galerie des *XII Dames illustres* du Palais-Royal aux côtés d'autres reines de l'Antiquité, du Moyen Âge et plus récentes, dont quelques-unes sont françaises : Blanche de Castille ou Catherine de Médicis. Mais l'exemple de Pulchérie est d'autant plus précieux qu'elle est louée autant pour ses qualités politiques que spirituelles. Elle « a surtout su concilier les inconciliables, nouer “une étroite alliance entre le Sceptre et la Croix” ». On pourrait « se demander si Anne d'Autriche, dont la foi ardente est largement attestée, n'a pas choisi la figure de Pulchérie comme un modèle qu'elle s'efforcera d'imiter personnellement ».

*La cour sainte* du jésuite Nicolas Caussin connut de nombreuses rééditions, mais aussi de multiples remaniements et c'est justement à partir des éditions des années 1640 que l'on y intègre Pulchérie. Elle est dotée de qualités en tout genre : « Elle avait un esprit fort, et doux, une piété solide, une prudence accomplie, une grâce incomparable, pour gagner les cœurs à sa dévotion ». De plus, « cette fille était faite pour gouverner les hommes et les empires » ; conséquemment l'influence qu'elle exerça sur son frère Théodose II et sur l'empire fut des plus heureuses. Bien entendu, ses qualités spirituelles sont bel et bien mises en exergue, tout particulièrement sa chasteté. En revanche, Caussin effleure à peine « le rôle joué par Pulchérie dans l'histoire des Églises d'Orient ».

Le mariage avec Marcien n'est pas oublié, tout comme la condition émise par l'impératrice pour accepter de rompre son célibat : rester vierge. Le bilan que fait le jésuite du règne du couple est le suivant : « C'était un merveilleux empire, un merveilleux mariage » ; or, Pierre Pasquier souligne « que dans la langue du XVII<sup>e</sup> siècle, la merveille est ce qui suscite une admiration mêlée de surprise ».

Georges et Madeleine Scudéry donnent une tout autre image de Pulchérie dans *Les femmes illustres* (1644 pour la première édition suivie d'une deuxième la même année),

ouvrage qui ne s'adresse pas à la noblesse dévote comme c'était le cas pour *La cour sainte* mais « au public cultivé des salons parisiens et de la cour, tout spécialement aux dames ». On y met en avant un certain nombre de qualités : « constance, clémence, discrétion et prudence », mais on recherchera inutilement la piété et on peut dire la même chose de la virginité : « c'est donc une image singulièrement sécularisée de Pulchérie que propose l'ouvrage », ce qui est tout à fait logique car les auteurs « ne sont pas des dévots ».

C'est trente ans après (1672) que Corneille consacre à ce même personnage une pièce qui remportera « tout au plus un succès d'estime », et lorsqu'elle est imprimée l'année suivante la réception est également mitigée. L'explication serait à chercher dans l'écart entre l'image donnée par Corneille et celle que pouvaient en avoir les lecteurs de Cassin et des Scudéry. Tout d'abord, l'impératrice est amoureuse dès le début de l'action, de telle sorte qu'elle est inscrite « dans l'ordre du galant et non du politique ». Une autre surprise pour le lecteur provient du fait que la dame est non seulement « un personnage hésitant, irrésolu, presque pusillanime » mais aussi « totalement dénué de piété » et par conséquent il n'y a pas de discours chrétien dans ses propos.

Pierre Pasquier pointe d'autres faiblesses du texte : les autres personnages « n'ont pas beaucoup plus de relief » à tel point qu'il affirme « que ces pâles silhouettes ne ressemblent guère à leurs modèles historiques ». Corneille « n'a pas hésité à "falsifier l'histoire" [*Discours de la tragédie*] pour "feindre un sujet entier sous des noms véritables" » (Avis au lecteur de *Rodogune*).

La question qui nous est posée est de savoir pourquoi il a agi de la sorte ; y donner une réponse est d'autant plus difficile « que Corneille, dans l'avis Au lecteur de la pièce publié en 1673, ne s'explique pas sur ses intentions, contrairement à son habitude ». En effet, le dramaturge semble moins disposé « à dévoiler ses intentions » au fur et à mesure que les années passent ; par conséquent « on est donc réduit aux conjectures ». Plus que l'influence d'un roman intitulé *Pharamond*, signalée par Georges Couton, il faudrait avancer des raisons « d'ordre générique : *Pulchérie* n'est pas une tragédie, mais une comédie héroïque », genre inventé par Corneille qui « diffère, d'une part, de la comédie traditionnelle par le caractère illustre de ses personnages [...] Mais d'autre part, elle diffère aussi de la tragédie par l'absence de péril qui menace le héros et puisse susciter chez le spectateur pitié ou crainte ». Pierre Pasquier compare ensuite *Pulchérie* aux deux autres comédies héroïques précédemment écrites par Corneille : *Don Sancho d'Aragon* (publiée en 1650) et *Titus et Bérénice* (publiée en 1671), pour arriver à la conclusion que « le facteur générique, cependant, n'explique pas tout » ; par exemple, dans *Pulchérie* « il n'y a pas, à proprement parler, d'intrigue », ni non plus de « personnage généreux » au contraire, *Sancho d'Aragon* en regorge ; dans *Titus et Bérénice*, nous en avons un : la protagoniste. À quoi pourrions-nous « attribuer cette absence de personnages généreux » ? Ce que l'on peut affirmer c'est qu'elle n'est pas due à « une contrainte, mais vraisemblablement à un choix délibéré ».

Une autre « option dramatique » surprend : dépouiller la protagoniste « de toute piété ». Notre surprise est d'autant plus grande que la foi de Corneille est bien connue et qu'il nous a laissé plusieurs traductions d'ouvrages de dévotion et deux « tragédies chrétiennes : *Polyeucte martyr*, jouée et publiée en 1643, et *Théodore vierge et martyr*, créée durant la saison 1645-1646 et publiée en 1646 ». Or si la première rencontra un grand succès, la seconde, en revanche, « connut un échec cuisant ». Selon Pierre Pasquier c'est ici qu'il faudrait chercher la raison de ce manque d'esprit religieux qui surprend dans *Pulchérie*. De plus, le contexte historique n'invitait pas non plus à proposer un personnage telle que la Pulchérie historique ; en 1672 « tout a changé » par rapport aux années de la régence d'Anne d'Autriche. « Les courtisans ne s'adonnent plus à la dévotion [...] Sur la scène publique, l'heure est désormais à la galanterie, aux larmes, aux tendresses ». Il faut aussi songer à la querelle du *Tartuffe* et à sa charge contre la dévotion. « Corneille a parfaitement compris cette évolution » ; alors, si Corneille voulait écrire une « comédie héroïque aussi galante, pourquoi donc a-t-il choisi un personnage historique comme celui de Pulchérie, l'impératrice vierge ? »

Amélie Adde étudie *La varona castellana*, de Lope de Vega (c. 1599), où l'on retrouve deux portraits de femmes « fortes » : la première, la reine Urraque I<sup>re</sup> de Castille, la deuxième, légendaire, María Pérez de Villanañe, personnage principal, connue sous le nom qui donne son titre à la pièce. Après un bref rappel des faits historiques ou légendaires, elle étudie chacune de ces femmes qui évoluent entourées d'une distribution massivement masculine les mettant en valeur car « Ici, ce sont les femmes qui se montrent héroïques, et tout particulièrement María Pérez ». Il y a donc « un premier renversement » du stéréotype féminin, soutenu par plusieurs personnages dont le propre fils de la reine, le jeune Alphonse. Celui-ci considère que les femmes sont obstinées et faibles par nature et donc incapables de gouverner. Cette idée est partagée par sa mère, mariée après son veuvage avec son cousin, Alphonse d'Aragon ; en revanche « María regrette cet état de choses ». Nous sommes devant deux types différents de femmes ; le premier, selon Adde, serait la « femme culture », qui correspond à Urraque ; le deuxième, la « femme nature », qu'elle applique à María.

La reine « s'inscrit dans la cité et en assume pleinement le pouvoir. À ce titre, elle vise moins son propre épanouissement que celui de ses vassaux » ; elle apparaît toujours en scène « en plein jour », et la lumière qui l'entoure a une valeur symbolique : « la femme qui gouverne le León et la Castille est éclairée, au sens propre et figuré, et sa décision [demander le divorce], irréversible car motivée par le bien de ses vassaux ». Elle est toute dévouée à son royaume et Lope met l'accent sur ce point, en détournant les accusations contre Urraque que l'on trouve dans les chroniques et qui dans la pièce sont émises seulement par les ennemis de la reine de telle sorte que, si elle « est protagoniste d'une



double intrigue politique d'une part, amoureuse d'autre part, car le comte Pedro de Lara la courtise », son choix est fait pour des raisons politiques, afin de renforcer son pouvoir.

Elle est également une femme d'une grande beauté, pleine de séduction, mais cet aspect, tout comme l'intrigue amoureuse, est secondaire. « En vérité, la figure de la Reine permet de nuancer le pouvoir féminin [...] Le contrepoint avec le personnage de María Pérez est d'autant plus marqué que celui de la Reine est nuancé. »

La « *varona castellana* » est aussi « l'agent d'une double intrigue ». D'un côté, elle est enfermée dans un château par ses deux frères suite à la prophétie qui dit « qu'elle serait le bras de la vengeance des hommes en donnant la mort », puis libérée par ces derniers, tous les trois rejoignant ensuite don Pedro de Lara afin de servir la Reine. Mais elle participe aussi à une intrigue amoureuse car don Vela, déguisé en paysan, tombe amoureux d'elle, l'ayant vue habillée en femme.

Amélie Adde souligne le caractère transgressif du personnage. Elle commence par une première transgression (vivre comme un soldat) et finit par une deuxième : sa victoire au combat contre le roi d'Aragon. Car le travestissement de María diffère de ce qui est la norme au théâtre, c'est-à-dire qu'il n'est pas dû aux besoins de l'intrigue ; il correspond à « ses aspirations les plus profondes » puisqu'elle voudrait être un homme.

Le contraste avec la Reine est saisissant : « si la Reine évoluait dans la lumière, le monde de María est la nuit » ; la première est rarement seule sur scène, la deuxième l'est souvent ; l'une « aspire à la paix », l'autre aime la guerre. Il s'agit d'un personnage marqué par l'hybridité, « tantôt femme, tantôt bête, tantôt homme ». En fait « son identité ne peut être définie que par la négative, ni complètement homme, ni complètement femme ».

Bien entendu, à la fin de la pièce l'ordre sera restauré et cela grâce à l'Amour. Amour d'Urraque envers don Pedro, mais aussi, dans un autre sens, amour pour ses vassaux, puisque l'intérêt du royaume a guidé toutes ses actions. En ce qui concerne María, elle accepte don Vela comme époux après avoir découvert la jalousie, donc l'amour envers son futur époux, et abandonne ses habits de soldat ; la transgression n'aura duré que le temps de la représentation.

Paola Cosentino analyse le personnage de la reine d'Écosse Marie Stuart dans la pièce *La Reina di Scotia* de l'Italien Federico Della Valle. La pièce met en scène les derniers jours de la vie de la reine, et décrit par conséquent des événements contemporains à son écriture à un moment où Marie Stuart devient aux yeux de l'Europe catholique une martyre, victime de l'arrogance anglicane. Au moment de l'emprisonnement de Marie Stuart, l'Europe catholique, en particulier l'Italie, manifeste son indignation notamment à travers la production de nombreux textes dramatiques. L'année 1587, année de l'exécution de la reine suite à la conspiration de Babington l'année précédente, donne lieu à l'écriture de nombreuses chroniques qui vont de plus en plus laisser de côté la lecture politique des événements pour privilégier une lecture religieuse faisant de Marie Stuart

une martyre catholique. Cette littérature populaire va nourrir le portrait d'une femme digne, impassible et résignée que fait Della Valle dans sa pièce. Paola Cosentino examine les différentes sources possibles du dramaturge et établit des parallèles avec la pièce. Il s'agit d'une tragédie maintes fois remaniée, qui tient à la fois des modèles classiques et de celui de la tragédie chrétienne, dans laquelle on décèle assez clairement le modèle de la passion du Christ. Dès le prologue, la reine est présentée comme une figure tragique méditant sur la misérable condition humaine. Le *pathos* tient une grande place dans la description de la reine et ce, dans toutes les versions de la pièce. En effet, Paola Cosentino analyse et compare les différentes versions de l'œuvre, notamment la forme des différents discours et monologues. Si le texte a été maintes fois réécrit, c'est en partie parce que la description d'événements contemporains à la forte charge politique est toujours extrêmement délicate. En outre, Della Valle a à cœur de faire de son héroïne un modèle universel permettant de méditer sur la condition humaine. La reine Elisabeth est, quant à elle, totalement absente de la pièce. Elle est avant tout utilisée comme un contre-modèle cruel, faisant d'autant plus ressortir la pureté de Marie. *La Reina di Scotia* peut aussi être lue comme un manifeste politique qui condamne les effets de la loi du pouvoir d'État sur les individus. Dans cette perspective, Marie Stuart incarne la bonne gouvernance car, comme l'attestent ses relations avec ses suivantes, elle entretient un lien affectif avec ses sujets. Della Valle s'autorise également quelques moments d'interludes lyriques dans le texte, qui ne font que renforcer le *pathos* du destin de Marie. Les différentes versions du texte montrent un désir de simplification, simplification qui va notamment dans le sens de la réduction des éléments politiques au profit d'un message universel sur la condition humaine. La fin de la pièce est représentative de ce fait : il n'y a pas de *catharsis*, de rédemption, ou de consolation. Marie meurt seule, en proie à l'angoisse devant le mystère de la fin. Della Valle termine le drame en revisitant, à sa manière, la tragédie classique : malgré l'inspiration religieuse incontestable, le texte reprend des accents anciens et dépeint un corps sans vie, symbole efficace et inexplicable de la douleur humaine.

Armelle Sabatier étudie le motif des bijoux et des pierres précieuses dans la pièce de Philip Massinger *The Renegado* (1624), et se demande en quoi ces derniers constituent des objets de pouvoir féminin. Écrite dans le contexte de tensions religieuses entre le monde chrétien et l'empire ottoman, cette pièce appartient au genre de la *conversion play*, qui explore les mécanismes de la conversion religieuse sur fond d'impérialisme, de concurrence commerciale et de conflits religieux entre le Christianisme et l'Islam. Loin d'être de purs ornements pour sublimer la beauté des femmes, les armes du pouvoir féminin que représentent les bijoux et les pierres précieuses dans la pièce de Massinger peuvent se retourner contre elles. Philip Massinger dévoile l'envers de ce pouvoir féminin qui, pris à son propre

jeu de séduction, finit par accepter un autre pouvoir, celui de la religion et de la conversion qui sont symbolisées, à la fin de la pièce, par le bijou.

Armelle Sabatier commence par analyser en quoi le bijou apparaît dans la pièce de Massinger comme un objet de pouvoir aux mains de la femme tentatrice. L'évocation du contexte vénitien dans une pièce jacobéenne rappelle nécessairement *Othello*, *The Moor of Venice* de Shakespeare, qui explorait déjà les tensions religieuses entre monde chrétien et monde musulman. La présence de tableaux et surtout des bijoux fait également écho aux scènes des coffrets à bijoux renfermant le portrait de Portia dans *The Merchant of Venice* du même Shakespeare, où de jeunes hommes tentent de conquérir la belle vénitienne convoitée pour son héritage. Dans cette pièce, le bijou ne symbolise cependant pas tant le pouvoir féminin que le pouvoir patriarcal.

Les femmes ottomanes étaient perçues à la Renaissance comme des tentatrices, se parant de leurs plus beaux bijoux pour attirer les hommes. Néanmoins, à la cour d'Angleterre, les femmes portaient également de nombreux bijoux, signes d'opulence. De même, la comparaison de Donusa à Cynthia évoque la figure de la reine Elisabeth, la reine vierge, qui était elle-même souvent comparée à la chaste Diane, et qui aimait également porter des bijoux. Dans la pièce de Massinger, la nouvelle Cynthia qu'est devenue Donusa va affirmer son pouvoir politique de la même façon que la reine Elisabeth.

Le bijou est aussi présenté dans la pièce comme possédant le pouvoir de métamorphoser. Les étoffes et les bijoux signifient la métamorphose du corps masculin et la soumission de Vitelli au pouvoir féminin de Donusa. Le changement induit par le bijou peut s'avérer tout de même dangereux, comme l'atteste l'eunuque Carazie. L'acte final met en scène l'ultime métamorphose de la pièce qui est, à nouveau, symbolisée par le bijou. Afin de sauver Donusa, Vitelli décide d'épouser la jeune femme selon les rites chrétiens et non musulmans. L'eau du baptême est comparée au bijou le plus précieux. Ainsi, bien plus que de simples ornements, les bijoux sont dans la pièce et dans un contexte plus large des objets de pouvoir féminin à plus d'un égard.

Milagros Torres ne s'intéresse ni à une reine, ni à une femme « forte » mais à Marcela, la « deuxième dame » dans la pièce *El perro del hortelano*. Elle commence par attirer notre attention sur la place, si importante, occupée par la femme dans le théâtre lopesque au point que le pouvoir féminin y devient un pilier. En même temps « le dispositif dramatique reste connecté en permanence au référent entra-textuel, réveillant ainsi les consciences » ; qu'il soit dans la littérature ou dans la société, la femme jouit d'un certain pouvoir mais elle est également dans une situation de soumission « dans une société obsédée par l'honneur ».

Milagros Torres se propose d'articuler sa réflexion à travers trois axes : geste, pouvoir et intimité ; pouvoir et triangle amoureux ; pouvoir dramatique et soliloque.

Lorsque Diana, comtesse de Belflor, apprend que l'inconnu qu'elle a découvert la nuit dans ses appartements est son secrétaire Teodoro, prétendant de sa servante Marcela, elle interroge cette dernière. La jeune femme craint sa maîtresse car « toute la cour de Diana connaît son caractère colérique et même cruel » et lorsqu'elle prend congé soulagée par les promesses qu'elle vient d'entendre, elle fait trois révérences qui « marquent visuellement la soumission hiérarchique qui est la sienne ». Or l'existence de Marcela est absolument nécessaire pour plusieurs raisons : c'est grâce à elle que la comtesse prend conscience de son amour envers Teodoro ; comme pour l'instant celui-ci aime la servante, il y a une opposition entre pouvoir (détenu par la comtesse) et amour, qui est une autre forme de pouvoir. De plus, la dame de compagnie permet à sa maîtresse d'accéder « aux vérités de l'amour et de la chair » en répétant les mots d'amour et les gestes de tendresse qui lui sont adressés par son amant. « Elle sert de contrepoint à la protagoniste, Diana » : elle est en même temps subalterne, socialement et rivale.

Cependant Marcela ne soupçonne d'abord pas cette rivalité, mais elle finira par se rendre compte du double jeu joué par Diana et par son bien aimé, appâté par les charmes et par la promotion sociale que lui offre l'amour de la comtesse. Elle décide « de conquérir en partie son autonomie en essayant d'épouser Fabio, homme de confiance de la comtesse », tout en continuant à aimer Teodoro. Cette deuxième dame « acquiert des teintes tragiques ». De plus, en s'appuyant sur elle, Lope « pointe du doigt le manque d'épaisseur » de son amant, sa duplicité, ses hésitations entre les deux jeunes femmes, « son ambition, inextricablement liée à ses sentiments ». Les conventions théâtrales exigeant un « happy ending », Teodoro finira par épouser Diana et devenir comte, grâce à son valet Tristán, mais après avoir avoué à cette dernière la tromperie qui l'a fait apparaître comme le fils perdu du comte Ludovico. « Marcela n'aura pas accès à la confiance et, finalement » elle accepte de perdre le secrétaire et d'épouser Fabio.

Torres veut insister « sur la beauté dramatique » du personnage ainsi que sur son « importance théâtrale ». Bien que la servante ne soit pas tragique à proprement parler, « elle porte les signes d'une tragédie intime visible dans l'intensité lyrique des deux monologues » qu'elle prononce et qui permettent à Lope de prouver une fois de plus sa « profondeur analytique ». Torres procède à l'étude de ces deux sonnets. Le premier ouvre « une possibilité de connivence du public ». Le deuxième est davantage centré sur les questions du pouvoir dont la dame de compagnie est la victime : « coincée entre le pouvoir féminin et social de Diana et le pouvoir amoureux et masculin de Teodoro ». On peut postuler une identification des spectatrices avec elle, avec ses souffrances. « Marcela sert de contrepoint, certes, mais elle apporte une profondeur au comique qui contribue à faire de *El perro del hortelano* un chef-d'œuvre capable de dépasser les étiquettes, les aprioris pour proposer un véritable laboratoire de réflexion ». C'est-à-dire, selon nous, une comédie comique qui va au-delà du simple divertissement.

Pour conclure son article, Milagros Torres finit par énumérer un certain nombre de points ; les trois membres du triangle amoureux sont « puissants et soumis tour à tour pour des raisons différentes et complémentaires » ; la deuxième dame compense sa dépendance aux deux protagonistes par « la force poétique de sa parole et de sa présence sur scène ». Elle souligne également le fait que « l'architecture du système des personnages est d'une troublante solidité », ce qui permet « une mise en scène de la nuance ». Enfin, la deuxième dame, en acceptant la perte de son bien aimé acquiert « une dignité finale [...] un pouvoir théâtral, qui octroie à son rang secondaire une fonctionnalité primordiale ».

Silvia Manciatì s'intéresse à quelques figures féminines marquantes de la *Commedia Dell'Arte*, au sein de laquelle les actrices apparaissent pour la première fois en Italie où l'essor des actrices va de pair avec la professionnalisation de l'activité d'acteur. De grands rôles féminins sont créés pour elles et quelques femmes se risquent même à l'écriture de pièces.

Silvia Manciatì examine en premier lieu les femmes de la famille Andreini, dont l'histoire est liée de manière indissoluble aux plus puissantes troupes de comédiens de la *Commedia*, entre la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et les années 30 du XVII<sup>e</sup> siècle. L'histoire de ces troupes est aussi l'histoire de ces femmes qui furent capables « en coulisses » de bâtir et de gérer un réseau dense de rapports avec le pouvoir. Silvia Manciatì prend l'année 1604 comme année charnière : c'est l'année de la mort d'Isabella Andreini, qui marque le passage de témoin entre deux générations de comédiens et deux conceptions différentes de la profession théâtrale.

Isabella Andreini a su construire un mythe autour de sa personne, en s'assurant d'une part, une réputation moralement irréprochable (les actrices étant couramment accusées d'avoir des mœurs légères), et, d'autre part, en établissant son autorité comme poétesse : ses œuvres, d'une qualité qui n'était pourtant pas exceptionnelle, ont été réimprimées plusieurs fois de son vivant. Elles lui ont valu d'entrer dans le cercle très fermé de puissants mécènes, tels que le cardinal Aldobrandini ou encore le duc de Savoie Charles-Emmanuel II.

Isabella partage pleinement l'autorité avec son mari, à la fois dans la sphère domestique et dans le domaine familial, comme l'attestent les documents retrouvés. Cet aspect est également caractéristique de la manière dont son fils Giovan Battista Andreini et son épouse Virginia Ramponi fonctionnent. Tous deux se réclament clairement de l'héritage d'Isabella. Virginia Ramponi hérite de sa belle-mère, outre son prestigieux nom de famille, un modèle d'affirmation de soi qu'elle tentera d'égaliser en ayant recours fréquemment à la ressemblance avec Isabella jusqu'à ce que sa réputation personnelle lui permette de prendre ses distances, tant et si bien qu'elle est couramment désignée par ses contemporains comme la « diva » de la scène italienne. Florinda, comme elle était surnommée, trouve sa consécration professionnelle définitive avec son interprétation de l'*Arianna* de Monteverdi. Comme Isabella jadis, Florinda devient l'incarnation du mythe du premier rôle féminin, capable d'associer aux qualités remarquables de comédienne

les vertus féminines prisées dans la sphère privée. Une première différence avec Isabella réside, toutefois, dans le retour à une théâtralité du corps de l'actrice, qui émerge à travers certains poèmes qui lui sont consacrés. Les attitudes moins modérées de Virginia par rapport à Isabella transparaissent en outre dans l'usage public de son nom de jeune fille.

Toutefois, la relation amoureuse de Giovan Battista Andreini avec l'actrice Virginia Rotari fut la cause de profondes souffrances pour sa femme et surtout, elle vint perturber la hiérarchie des rôles au sein de la troupe ducal, ainsi que l'équilibre précaire des luttes avec les autres troupes. Andreini ne se préoccupera pas des conséquences de la promotion de sa maîtresse au rôle de seconde amoureuse dans ses pièces, en l'érigeant en co-protagoniste avec Florinda. Jusque-là, la figure de sa femme Virginia avait dominé sa production, mais à partir de ce moment sa dramaturgie se révèle être une machinerie compliquée où la fiction scénique et la vie privée confluent irrémédiablement sur un même plan. Si Isabella réussit à pérenniser son image grâce à sa *stratégie du pouvoir*, Virginia ne parvint cependant pas à s'émanciper des *jeux de pouvoir* : la lignée matriarcale inaugurée par Isabella reprit, par le biais de son fils, le nom patriarcal d'Andreini.