



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

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'efforcerait 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^e 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^{re} 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^e siècle et les années 30 du XVII^e 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'égaler 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'érigant 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.



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], Charlotte Bouteille-Meister, « Catherine de Médicis, puissante parce que mère ? De la *Bergerie* de Ronsard à *La Guisade* de Pierre Matthieu : mises en scène du pouvoir d'une reine mère au royaume de France », 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

Catherine de Médicis, puissante *parce que* mère ?

De la *Bergerie* de Ronsard à *La Guisiade*
de Pierre Matthieu : mises en scène du pouvoir
d'une reine mère au royaume de France

Charlotte Bouteille-Meister

Université Paris Nanterre

Catherine de Médicis : femme de pouvoir s'il est en fût dans la France du XVI^e siècle. Pouvoir que sa légende noire, d'Aubigné à Dumas, a décrit comme machiavélien, excessif et cruel. Pour ces auteurs, celle qui, suite à la mort prématurée de son mari Henri II en 1559, jouit du statut de reine mère pendant trente ans jusqu'à sa mort en 1589, est avant tout une reine « étrangère » car italienne, exerçant sur ses enfants et notamment sur ses fils devenus rois une autorité indue, les conduisant, tout particulièrement lors du massacre de la Saint-Barthélemy en 1572, à prendre les armes contre leurs propres sujets pour assurer, non tant l'autorité de la monarchie française, que les intérêts d'une église romaine dévoyée et d'un clan familial peu légitime face aux princes français « de sang ». Pour les lecteurs et spectateurs d'aujourd'hui, cette vision du personnage s'est cristallisée sous les traits de Virna Lisi dans l'adaptation cinématographique de *La Reine Margot* par Patrice Chéreau : malgré les nombreuses recherches qui ont, depuis les années 1960, tenté de réhabiliter sa figure, Catherine de Médicis demeure dans l'imaginaire collectif cette silhouette noire et inquiétante, héritière du *Massacre at Paris* de Marlowe autant que du roman de Dumas, empoisonneuse et férue d'astrologie, fomentant meurtres et trahisons dans les couloirs du Louvre, manipulant ses fils comme des pantins, les écrasant d'un amour maternel et d'une soif de pouvoir monstrueux.

L'image d'une reine mère outrepassant la fonction qui devrait être la sienne, construite dès le XVI^e siècle notamment par les auteurs protestants, puis reprise au cours du XVIII^e siècle dans les discours des Lumières condamnant la tyrannie de l'arbitraire royal et du fanatisme religieux, a été scellée dans le sang des massacres de la nuit du 24 août 1572, mais elle trouve aussi son fondement dans la condamnation d'un pouvoir royal qui se devrait d'être, aux yeux de ses opposants, exclusivement masculin, et que Catherine, en tant que femme, aurait usurpé aux dépens des rois ses fils et « Aux despens de la loy que prirent les Gaulois/ Des Saliens

François, pour loy des autres lois » (Aubigné, *Les Tragiques*, Livre 1). Cette vision d'un pouvoir dévoyé car « tombé en quenouille », si elle relève de visées polémiques qui n'ont que peu à voir avec une interrogation sur les fondements institutionnels du royaume de France, témoigne du caractère complexe de la position de pouvoir des reines mères en cas de « défaut » du pouvoir royal masculin.

Dans son étude sur la régence des reines mères, Fanny Cosandey a montré que si la loi salique empêche les femmes de régner par elles-mêmes, elle leur confère en retour et paradoxalement un « pouvoir considérable » (COSANDEY, 2005, p. 8) lors des minorités royales. Sous l'effet supposé et conjugué d'un amour maternel naturel et d'une faiblesse constitutive des femmes, les reines mères paraissent en effet les moins susceptibles d'usurper le trône de leur fils, et, à ce titre, alors même qu'elles sont statutairement exclues de l'héritage dynastique, semblent les plus à même de le préserver. « Elles se voient ainsi régulièrement confier le gouvernement en même temps que l'éducation de leur jeune fils à la mort de leur époux et jusqu'à la majorité de leur fils » (COSANDEY, 2005, p. 14), fixée, comme en droit privé, à l'âge de 14 ans. Pour résoudre le paradoxe qui allie, d'une part, la justification de la loi salique au nom de l'incapacité « naturelle » des femmes à exercer le pouvoir royal et, d'autre part, la désignation préférentielle des reines mères comme les régentes « naturelles », les textes relatifs aux lois de succession mettent en avant leurs qualités maternelles. Or c'est précisément ce statut de mère qui leur permet d'acquérir une position de pouvoir : dans le « nouveau couple régnant » constitué par la mère et le fils suite à la mort du père, « c'est le fils qui procède de la mère, et non plus une reine définie par son époux » (COSANDEY, 2005, p. 7) ; la maternité confère dès lors un pouvoir « qui tient autant aux dispositions institutionnelles qu'à l'ascendant [que la reine mère] est en mesure d'exercer sur son fils » (COSANDEY, 2005, p. 8). Selon le principe d'instantanéité de la succession dynastique (« le mort saisit le vif »), l'autorité royale ne réside officiellement que dans le roi-fils, et la reine mère-régente n'exerce le pouvoir qu'en son nom, mais dans les faits :

[...] cette relation qui se noue à l'intérieur du couple royal reconstitué institue finalement un rapport de subordination inversé. Éducatrice, protectrice, la reine a autorité sur la source même de son autorité. (COSANDEY, 2005, p. 9)

Catherine de Médicis a manifestement exercé cette ascendance de reine mère bien au-delà de sa régence, qui ne dura que de 1560 à 1563 quand, suite à la mort de son premier fils François II, son troisième fils Charles IX devint roi à l'âge de seulement 10 ans. Celle qui conserva 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, « eust toujours esté Regente, mesme durant que [ses fils] estoient Roys majeurs, et absolus sur leurs

peuples » (*La Régence des Reynes en France, ou les régentes*, cité par COSANDEY, 2005, p. 9). Puissante, *parce que* mère, et mère en l'absence de père, celle qui ne pouvait statutairement régner, dut à l'affection et à la confiance que lui témoignèrent ses fils majeurs cette position de pouvoir si particulière, qui fut dénoncée comme exorbitante par ses détracteurs à partir de la Saint-Barthélemy, mais qui fut louée par ses défenseurs, tout particulièrement au début du règne du si jeune Charles IX, quand elle contribua à renforcer une autorité royale chancelante. Puisque ce pouvoir maternel n'était pas normé par les lois successorales du royaume au-delà de la régence, son étendue réelle, sa perception par les contemporains et sa représentation fictionnelle fluctuèrent nécessairement entre 1563 et 1589, en fonction de l'âge des fils-rois mais aussi, et surtout peut-être, en fonction des rapports de force entre les différents partis des guerres de religion qui déterminèrent la politique royale de l'ensemble de la période.

Je me propose de retracer dans cet article une partie de cette évolution du pouvoir de Catherine de Médicis à travers les pièces de théâtre d'actualité d'expression française qui la mettent en scène ou qui, au contraire, omettent sa présence alors même qu'elles représentent des événements dans lesquels nous savons que la reine mère a été fortement impliquée. Ces pièces relatent des moments essentiels de la construction, de la mise en cause et de la perte du pouvoir de Catherine : en 1564, la *Bergerie* de Ronsard s'inscrit dans un ensemble de fêtes et de cérémonies destinées à affermir le pouvoir de Charles IX en faisant de lui le digne héritier d'une reine mère modèle ; après 1572, les pièces relatives à la Saint-Barthélemy soulèvent, différemment selon leur distance par rapport à l'événement, la question de la légitimité d'un pouvoir royal qui a ordonné le massacre de ses sujets et du rôle de Catherine dans cette décision ; en 1589, *La Guisiade* de Pierre Matthieu, qui met en scène l'assassinat du duc de Guise à Blois sur ordre d'Henri III à la Noël 1588, témoigne de l'échec de la politique d'influence de Catherine sur son fils – perte de pouvoir qui coïncide avec sa mort, une quinzaine de jours plus tard. Si l'on étudie la présence du personnage de Catherine dans ces pièces – en soulignant que, pour les événements de 1572 et de 1589, il existe des pièces d'actualité qui choisissent de ne pas la mettre en scène –, on constate une marginalisation progressive du personnage de la reine mère : alors que Catherine est centrale dans la *Bergerie*, au sein d'un dispositif d'énonciation très particulier qui fait d'elle à la fois l'émettrice et la spectatrice de la leçon politique de la pièce, son personnage voit sa présence diminuer et disparaît même dans certaines des pièces suivantes. On pourrait analyser cette évolution comme le reflet de l'effacement si ce n'est effectif, du moins attendu du pouvoir de la reine mère à mesure que grandissent ses fils – même si l'on sait que Catherine « eust toujours esté Regente » ; mais dans ce théâtre d'actualité qui donne à voir aux spectateurs une lecture partisane, voire propagandiste, des événements contemporains, la mise en scène du personnage de Catherine et de sa place dans le jeu d'influence à la tête du royaume relève avant tout

des stratégies de légitimation ou de discrédit du pouvoir royal déployées par chaque dramaturge. Incarnation d'un pouvoir « considérable » mais toujours susceptible d'être illégitime, le personnage de la reine mère devient ainsi, dans le théâtre d'actualité, le lieu privilégié d'une interrogation sur le bon et le mauvais gouvernement.

La *Bergerie* de Ronsard ou la mise en scène d'une puissante « Gynécocratie » pacificatrice

Au lendemain de la première guerre de religion (1562-1563), après la ratification de la paix d'Amboise en mars 1563 pour laquelle elle a beaucoup œuvré, et l'accession anticipée à la majorité de Charles IX en août 1563, Catherine de Médicis entreprend avec le jeune roi un véritable tour de France, de janvier 1564 à mai 1566. Comme l'a montré Denis Crouzet (CROUZET, 2005), ce tour de France s'inscrit dans les conceptions politiques néo-platoniciennes de la monarchie Valois : il est la traduction concrète d'un idéal de « don physique » (ÉDOUARD, 2009, p. 44) du souverain, l'accessibilité et la visibilité de la personne royale devant, en retour, lui assurer l'amour et la fidélité de ses sujets. L'union civile retrouvée est célébrée lors des cent huit entrées solennelles qui rythment le voyage et consacrent le retour des cités dans l'obéissance du roi. 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, tout en mettant en scène un imaginaire chevaleresque propre à calmer les esprits et à occuper les corps. Ces fêtes, qui prennent la forme de banquets accompagnés d'inscriptions, de tournois allégoriques et ritualisés, de mascarades ou de pièces de théâtre, ne sont pas de simples passe-temps : elles sont « destiné[es] à agir sur le réel », en exorcisant « les forces maléfiques » (CROUZET, 2005, p. 170-171) qui ont introduit la discorde dans le royaume. De toute cette production destinée à divertir, pacifier et rassembler la cour sous l'œil de son souverain, une pièce de théâtre est parvenue jusqu'à nous : la *Bergerie* de Ronsard (RONSARD, 1565), poète officiel du tour de France royal. La pièce doit très certainement sa « survie » imprimée à la stratégie politique qui préside à sa publication, à la dignité de ses doubles destinataires – la reine Élisabeth d'Angleterre (pour le recueil) et la reine d'Écosse Marie Stuart (pour la pièce elle-même) –, et à la préoccupation de son auteur Ronsard pour la postérité de ses écrits.

Un dispositif encomiastique spectaculaire pour promouvoir la concorde

La critique se divise sur la question de savoir si la *Bergerie* de Ronsard a été, ou non, représentée¹. S'il demeure très difficile de trancher la question de la représentation, il nous

1 Sur ce point, voir : HALL, 1989 ; SCOTT et STURM-MADDOX, 2007 ; GIAVARINI, 2010, p. 69.

apparaît cependant tout à fait certain que la *Bergerie* a été destinée par Ronsard à la scène puis, au moment de la publication, à des lecteurs chargés d'imaginer une représentation comme ayant eu lieu (quand bien même ce ne serait pas le cas). 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. Certains critiques ont évoqué l'impossibilité pour des enfants âgés de 9 à 14 ans – et en particulier pour François, le plus jeune fils de Catherine – d'apprendre et de réciter deux longues tirades chacun, et en ont conclu que la pièce n'avait pas été écrite pour être représentée (ce que le texte dément), ou bien que les personnages des jeunes princes avaient été joués par des « personnes interposées » (LAZARD, 1983, p. 36) plus âgées, à l'instar des tableaux vivants pendant les entrées royales.

D'une part, il ne nous paraît pas impossible que les fils de la maison de France, ayant suivi l'enseignement des précepteurs humanistes Jacques Amyot, Jean Dorat et Jean Paul de Selve, puissent, même à 9 ans, réciter plus d'une centaine de vers. La mémoire, l'éloquence et le maintien sont alors au centre de l'éducation des enfants, et tout particulièrement des enfants royaux et princiers, destinés à paraître et à prendre la parole en public. D'autre part, la précision qu'apporte Ronsard à la liste des personnages, en soulignant que la reine Catherine de Médicis et la duchesse de Savoie sont « represent[ées] » par « deux Pasteurs dedans un Antre, l'un représentant la Royne, l'autre madame Marguerite Duchesse de Savoie » (RONSARD, 1565, *Bergerie*, f. 15v), semble indiquer que les personnages d'*Orléantin*-Henri duc d'Orléans, d'*Angelot*-François, de *Navarrin*-Henri de Navarre, de *Guisin*-Henri de Guise et de *Margot*-Marguerite de Valois, ont un statut différent et qu'ils se « represent[ent] » eux-mêmes.

Charles IX et Catherine de Médicis sont les premiers destinataires de cet hommage théâtralisé et doivent donc en être les premiers spectateurs. S'il est désigné sous le nom de Carlin par les différents personnages de la pièce, Charles IX n'apparaît pas sur la scène de la *Bergerie* : la pastorale de Ronsard met en scène, d'abord pour l'œil du prince, puis pour les yeux de l'Europe entière, l'allégeance des jeunes nobles qui pourraient rivaliser avec lui, et l'union des différentes factions du royaume qu'il vient de pacifier. Catherine, que son statut de reine écarte sans doute également de la scène, doit être « represent[ée] » dans la *Bergerie* par un pasteur – Marguerite de Savoie n'étant quant à elle pas présente à la cour de France en 1564 –, tandis qu'elle se trouve, en personne, dans le public, « à [l]a main dextre [du roi] assise » (f. 27r) et veille ainsi au bon déroulé des festivités, qui doivent à la fois célébrer et renforcer la paix et le pouvoir de son fils, mais également le sien, et ce devant toute sa cour, dans un effet de miroir saisissant.

Catherine, restauratrice de l'Âge d'or

Dans l'ensemble de la pièce, Ronsard se livre à un éloge continu de la reine mère et, surtout, de la façon dont elle exerce son pouvoir dans ce temps troublé des premiers conflits religieux armés. La dédicace du recueil à Élisabeth I^{re}, reine d'Angleterre, propose un parallèle éloquent entre la reine d'Angleterre, reine de plein exercice, et Catherine de Médicis, et ce alors qu'au moment où la pièce doit être représentée, elle n'est plus régente :

Car, à la vérité, ce que tât de Rois de France & d'Angleterre, puissans en armes, rompuz aux affaires, avisez au conseil, n'auroient sceu faire par longue guerre, surprise, faction & menée : deux Roynes tressages & tresvertueuses, comme par miracle ne l'ont seulement entrepris, mais parfait : monstrant par tel acte magnanime, combien le sexe féminin au paravât eslongné des sceptres, est de sa nature tres genereux, & tresdigne de commander : Donques pour telles & autres raisons bien considerées, la plusgrande & meilleure part de la Chrestienté auroit grand tort de se plaindre, se voyant au iourd'huy gouvernée par Princesses, dont l'Esprit naturel, sens acquis, longue experience, pratique de l'une & de l'autre fortune, soit aux guerres, soit aux affaires domestiques, ont faict tellement honte à beaucoup de Rois que i'asseureroiy volontiers qu'il seroit quelquefois plus profitable à la Republique, qu'une Princesse de gentil & accort esprit regnast ou commandast, qu'un Roy paresseux & fait-neant, qui n'a rien en luy de magnanime ny de Prince que le nom. (RONSARD, 1565, « A la Majesté de la Royne d'Angleterre », f. A2r)

Dans la suite de l'épître, Ronsard dit vouloir « rendre témoignage » de cette « prudente Gynecocratie, souz laquelle l'estat public est vertueusement policé » (f. A3v) en Angleterre et en France. Cette « prudente Gynecocratie » se donne à voir, pour les spectateurs de la *Bergerie* de 1564, à travers l'image de la restauration, par Catherine, de l'Âge d'or ou « Siecle d'or », et ce dès le premier chœur des bergères :

Si nous voyons entre fleurs & boutons
Paistre moutons,
Et noz chevreaux prendre sus une roche,
Sans que le Loup sur le soir en approche
De sa dent croche :
Si nous sentons roses & lis florir
Voyans mourir toute herbe serpentine,
Si nous voyons les Nymphes à minuit
Mener un bruit
Dansant aux bords d'une source argentine,
Si nous voyons le Siecle d'or refait
C'est du bienfait
De la bergere Catherine. (*Bergerie*, f. 16v)

Le premier mouvement de la pièce met en scène le concours poétique entre les quatre bergers et la bergère. Les cinq concurrents gagent tout d'abord un objet que remportera le vainqueur. Viennent ensuite les chants des bergers qui, contrairement à la tradition italienne du concours pastoral, ne donnent pas à entendre une plainte amoureuse, mais l'histoire contemporaine du royaume de France. Dans le premier chant, Orléantin-Henri III convoque ainsi le souvenir d'un pays ravagé par les reîtres allemands, mais heureusement relevé par « un Prince bien né qui prend son origine/ Des pasteurs de Bourbon, & une Catherine » qui « Ont rompu le discord » (f. 23r) – allusion à la paix d'Amboise, proposée par la reine mère et signée en mars 1563. À l'intention de leurs spectateurs royaux et de l'ensemble de la noblesse présente dans le public, les chants prononcés par les cinq enfants princiers déploient 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, sous les bons auspices du pasteur Carlin et de la bergère-nymphé Catin. La référence à l'Âge d'or revient si souvent dans la pièce qu'elle ne peut être réduite à un simple attribut conventionnel de la pastorale : c'est au contraire cette tradition virgilienne et ovidienne qui semble présider au choix du genre par Ronsard. La pastorale « substitu[e] aux événements tragiques la vision apaisante d'un ordre nouveau, plénitude amoureuse dans la pastorale à l'italienne, idéal de paix dans la pastorale politique » (LAZARD, 1983, p. 38) et, en cela, elle véhicule une idéologie du renouveau qui convient parfaitement au projet de réconciliation et de paix de Catherine de Médicis. En répétant à l'envi que le règne de Charles IX constitue, après les conflits civils meurtriers, un nouvel Âge d'or, les princes-bergers (et, à travers eux, Ronsard et Catherine de Médicis), semblent invoquer magiquement la venue de cette ère paisible et heureuse dans l'espace-temps de la représentation, et non plus dans le seul espace-temps fictionnel de la pastorale.

Ronsard relaie de plus la politique extérieure de Catherine, qui œuvre pour établir des alliances susceptibles d'affermir le pouvoir de ses fils, la paix intérieure ne pouvant être garantie que par la paix extérieure. Dans la *Bergerie*, c'est ainsi la fonction des « pasteurs voyageurs » d'apporter indirectement l'allégeance des monarques européens à la couronne de France. Après le chant de Margot, le Premier pasteur voyageur rapporte comme il a vu le « grand Pasteur d'Espagne » (f. 30v) Philippe II, soutenir « Carlin appuy de son enfance » et la reine d'Angleterre « reverer Carlin & Catherine » (f. 31r). Le Second pasteur voyageur témoigne pour sa part de l'amitié que le pape et les princes italiens portent à Carlin et du lien qui unit la France à la Savoie, par l'intermédiaire de « La mere des vertus » (f. 32v), la duchesse Marguerite, sœur du défunt Henri II. À cette Europe unifiée par la politique des mariages menée par Catherine – qui, du fait de ses origines, garantit également de bons rapports avec l'Italie –, doit 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 » (f. 33r).

L'émulation poétique, qui transpose dans le monde pastoral l'affrontement historique des princes, risque de faire réapparaître le conflit et la « guerre des discours » (MÉNAGER, 1979, p. 345) que Catherine cherche justement à apaiser par les fêtes de Fontainebleau. Pour ne pas porter préjudice à la fonction idéologique de la pastorale, Ronsard coupe donc court, de manière dramaturgiquement très étonnante, à la raison même de la première partie de sa pièce et propose aux concurrents de venir écouter « deux Peres bergers, qui desouz une roche/ Vont dire une chanson », et ce au lieu de « disputer en vain » :

Vous estes tous unis d'amitié mutuelle,
Puis la paix entre vous vaut mieux que la querelle. (f. 33r)

Catherine, bonne reine parce que bonne mère

L'éloge de Catherine ne se limite pas à vanter en elle la restauratrice de la paix dans le royaume de France. C'est également une excellente mère que la *Bergerie* met en scène, reine qui, par l'éducation qu'elle a prodiguée à son fils, assure le bonheur futur (et non pas seulement présent) du royaume. Le dernier moment de la pièce donne à entendre à la cour et plus particulièrement au jeune roi une version théâtralisée de l'*Institution pour l'adolescence du roi très chrétien*, adressée par Ronsard à Charles IX en 1561. La structure énonciative de cette « belle leçon » est relativement complexe : le Second joueur de lyre annonce que deux pasteurs vont redire, comme tous les ans, « mot à mot les parolles » (f. 34r) que deux « Bergeres de renom [...], L'une mère d'un Roy, l'autre d'un Roy la tente » (f. 33v, à savoir Catherine et Marguerite) ont dit un jour à Carlin, et ce « Afin que des pasteurs la ieunesse nouvelle/ Apregne tous les ans une leçon si belle » (f. 34r).

Cette adresse complexe permet au poète de louer le savoir royal, dans une perspective néo-platonicienne propre à la pensée politique de Catherine de Médicis : la pyramide harmonieuse et pacifiée des sujets, qui a été chantée dans le concours poétique, doit être dominée par la figure du roi philosophe, instruit et vertueux, qui articule le rayonnement solaire de sa bienveillante et divine autorité avec le « secret d'une *pia philosophia* » (CROUZET, 2005, p. 424) – la mère et la tante du roi se trouvaient « en cet Antre » et discoururent « de grand' choses,/ Qui aux entendements de tous hommes sont closes » (f. 34r). Le dédoublement de la structure énonciative, permettant d'inscrire le présent dans une pérennité cyclique rassurante (la leçon est récitée « en ce mois tous les ans à iour déterminé », f. 34r) est également nécessaire dans le contexte de réception de la pièce en 1564. Dans le cadre des festivités de Fontainebleau destinées à affermir le pouvoir monarchique, le roi, déclaré majeur en août 1563, ne pourrait souffrir de se voir adresser des préceptes de bon gouvernement, quand bien même par pasteurs interposés, sous l'œil de toute sa cour. La mise en scène de cette leçon éternellement répétée doit au contraire témoigner de la qualité de l'enseignement qu'il a reçu de sa mère, et dont

chacun peut voir que le monarque accompli qu'il est devenu sait faire bon usage. Le jeune roi étant cependant encore en âge de recevoir des conseils maternels, Ronsard renforce l'éloignement temporel en indiquant que ces paroles étaient adressées à Carlin « petit nourrisson » (f. 34r).

Les principes de bon gouvernement proposés par Catherine et Marguerite mettent en avant la vertu du souverain, qui doit vivre dans la crainte du Seigneur, se montrer grave, juste, courageux et débonnaire, tenir éloigné les flatteurs et faire appel à un conseil privé composé d'hommes vieux et sages, mépriser l'oisiveté, pratiquer les exercices militaires, ne pas faire de lois nouvelles et prendre exemple sur les rois qui l'ont précédé. Ces conseils, donnés au roi « nourrisson » et dont le roi adulte, présent dans le public, est – nécessairement – le reflet, opposent à « l'altération et change des choses humaines » (RONSARD, 1584, p. 789) une stabilité fondée sur la morale et sur la préservation d'un ordre existant dont le monarque est l'héritier. Par ce tour de passe-passe énonciatif et temporel, Ronsard et donc Catherine de Médicis peuvent adresser au roi encore bien jeune des conseils et des avertissements quant à l'avenir du royaume, tout en proposant à la cour le miroir d'un monarque adulte maintenant l'harmonie et la paix dans son royaume. L'actualité des dissensions religieuses et politiques encore présentes ou à peine passées est rejetée dans le passé lointain de l'avant-pastorale, alors que le futur pacifié appelé des vœux de la reine mère est présenté comme le présent d'un nouvel Âge d'or destiné à durer. Tous les éléments topiques du « miroir du roi » sont ici convoqués : tout en reconnaissant qu'il n'en a pas toujours été ainsi, la dramaturgie de la *Bergerie* converge vers l'affirmation que tout va pour le mieux dans le meilleur des royaumes possibles, sous le meilleur des souverains possibles, qui a reçu la meilleure des éducations possibles de la meilleure des reines mères.

Cette mise en scène pastorale d'un Âge d'or pacifié, incarné dans la personne de Charles IX, mais permis avant tout par l'autorité de la reine mère, va cependant se heurter à la réalité des haines irréconciliables entre les familles nobles – haines qui suivent, par foi ou par opportunisme, la ligne de fracture des conflits religieux. En dépit de tous les efforts de Catherine, ce rêve d'union sous la houlette du nouveau couple royal mère-fils va également se heurter à la difficulté que rencontre Charles IX, du fait de sa jeunesse, à incarner le modèle pastoral du roi-berger pour l'ensemble de ses sujets. Dans les mois et les années qui suivent l'écriture et la publication de la *Bergerie*, la valeur performative et « magique » des fêtes de cour, à laquelle semblait vouloir croire la reine mère et surtout qu'elle voulait faire croire à la cour, est contredite par les événements. L'antagonisme de Navarrin-Henri de Navarre et Guisin-Duc de Guise (symbole de l'antagonisme des protestants et des catholiques), corseté dans la dramaturgie pastorale de la *Bergerie*, se révèle au sommet de l'État. L'action du souverain, que la pastorale tentait de présenter comme

un roi accompli, est entravée par son jeune âge, dont Ronsard lui-même doit convenir dans l'*Elegie à la majesté du Roy mon maistre*, publiée immédiatement après la *Bergerie* dans l'édition de 1565 :

Si les souhaitz des hommes avoient lieu,
Et si les miens estoient ouiz de Dieu,
Je luy ferois une requeste, Sire,
De vous donner non un meilleur Empire,
Non plus de grace ou plus grâde beauté,
Non plus de force ou plus de Royauté,
Ou plus d'honneur pour illustrer vostre aage,
Mais vous donner six bons ans d'avantage. (f. 37r)

L'Âge d'or, présenté par la *Bergerie* comme advenu dans l'ici et maintenant du royaume de France, se trouve renvoyé dans un passé mythique ou dans un futur incertain, il devient le « rêve perdu de la Renaissance » (CROUZET, 1994) et tout particulièrement le rêve perdu de la reine mère. La concorde, l'ordre et l'harmonie de la pièce de Ronsard vont demeurer dans le hors-temps et le hors-lieu de la fable pastorale. L'union des acteurs (ou futurs acteurs) de la vie politique représentée sur la scène n'a pu traverser le miroir et se traduire, de manière durable, dans l'assemblée des spectateurs et au-delà du théâtre. L'échec réel de la politique de conciliation de Catherine de Médicis remet en cause la valeur modélisante pour le public de la représentation théâtrale de la concorde, tout comme l'effectivité du pouvoir de la reine mère, dont le rêve de concorde va se perdre dans les Deuxième et Troisième Guerres de religion, puis dans la nuit de la Saint-Barthélemy.

Quel rôle pour (le personnage de) Catherine de Médicis dans le massacre de la Saint-Barthélemy ?

Les massacres qui sont perpétrés à Paris à partir du 24 août 1572 et, par la suite, dans plusieurs villes de province, ont donné lieu à de nombreuses controverses sur les causes et les responsabilités de la tuerie, sur lesquelles je ne peux revenir ici. Notons seulement que la paix de Saint-Germain, signée en 1570 à l'issue de la Troisième Guerre de religion, a instauré depuis deux ans en France une politique relativement favorable aux huguenots et que le principal artisan du rétablissement de la tolérance civile semble le roi Charles IX lui-même, âgé alors de vingt ans. Selon Denis Crouzet, le roi aurait puisé dans l'éducation empreinte d'idéal néoplatonicien qu'il a reçue de sa mère la volonté de faire de son règne un « règne de l'amour » (CROUZET, 1994, p. 181), capable de réconcilier les contraires en une harmonie supérieure. Fidèle à cette politique, Catherine de Médicis souhaite unir Henri de Navarre à la sœur du roi, Marguerite de Valois, afin de réconcilier les deux confessions : le mariage a lieu le 18 août 1572, en présence des principaux chefs hugue-

nots. De grandes fêtes, comprenant des messages allégoriques de concorde et de paix – non dénués d’ambiguïté – sont données les jours suivants : le tournoi-ballet du « Paradis d’amour », exécuté le 12 août, ainsi que le tournoi du 13 août montrent le camp royal convertir le « turc » Henri de Navarre à la paix, par l’intervention de l’amour (YATES, 1996, p. 350-353). Dans cette perspective, le mariage, unissant les deux planètes contraires de Mars et Vénus, permettrait de renouer avec l’harmonie du monde que les guerres ont brisée. L’attentat perpétré contre l’amiral de Coligny le 22 août, l’exécution des chefs protestants sur ordre royal dans la nuit du 23 au 24 août, puis les massacres populaires à Paris et dans plusieurs villes de province vont cependant apporter un démenti sanglant à cette fiction d’harmonie.

Dès les premiers jours du massacre, la monarchie tente de justifier les événements mais, prise de court par les débordements populaires, elle est amenée à se contredire. Le massacre met en effet le pouvoir royal devant une alternative impossible : soit le roi en rejette la responsabilité sur les factions opposées (protestants et ultra-catholiques), mais il apparaît alors comme un roi faible, soit il les assume, mais il prend alors le risque de devenir un monarque qui tue son peuple et trahit sa parole – puisqu’il avait assuré aux protestants qu’ils pouvaient venir sans danger dans la capitale assister au mariage. Après avoir dénoncé une opération de vendetta menée par les Guise contre Coligny et qui aurait dégénéré (premier terme de l’alternative), le roi fait volte-face et, le 26 août, revendique devant le Parlement la responsabilité du massacre (second terme de l’alternative), qu’il justifie au nom du risque que faisait peser l’agitation huguenote provoquée par la tentative d’assassinat contre l’amiral. Cette thèse du complot protestant légitimement décapité est reprise dans la *Lettre à Elvide* que Guy du Faur de Pibrac écrit le 1^{er} novembre 1572 : il s’agit, d’une part, de montrer que l’action violente du roi à l’encontre des chefs huguenots qui complotaient contre lui est un acte conforme à la justice divine et au droit naturel et, d’autre part, de réfuter toute intervention du souverain et de la famille royale dans les massacres populaires (sans pour autant les condamner explicitement). L’entière responsabilité de la Saint-Barthélemy est reportée *in fine* sur l’amiral de Coligny, qui aurait œuvré contre la paix et contre le roi.

Dans l’ensemble de ce dispositif de justification, quels peuvent être la place et le pouvoir de la reine mère ? Le massacre sanctionne définitivement l’échec de la politique de concorde qu’elle a voulu mener depuis 1569 ou bien jette sur elle le soupçon du machiavélisme : Catherine n’aurait planifié le mariage que pour mieux rassembler et exécuter les chefs protestants. D’autre part, dans un moment de grande fragilité du pouvoir royal, il paraît important que le roi s’affirme, et s’affirme seul, quitte à prendre l’entière responsabilité de l’exécution des chefs protestants, en marginalisant le rôle – réel ou supposé – de Catherine dans l’événement. Par ailleurs, à mesure que la « saison des Saint-Barthélemy » (GARRISSON-ESTÈBE, 1968 ; l’expression est inspirée de Michelet) révèle toute sa vio-

lence, le triomphalisme des puissances ultra-catholiques² laisse progressivement place à la gêne et au silence. Quand, suite à la mort de son frère Charles IX en 1574, le duc d'Anjou, qui semble avoir contribué activement à l'exécution des chefs huguenots, devient roi sous le nom d'Henri III, le pouvoir royal, incarné à nouveau à travers le couple du fils roi et de la reine mère (et ce bien qu'Henri III ait 24 ans et soit marié), doit prendre ses distances avec l'événement.

***Au Collège de Navarre en 1572 : une reine-mère sage
conseillère d'un roi décisionnaire***

Dans un article précédent (BOUTEILLE-MEISTER, 2012), j'avais affirmé qu'il n'existait qu'une seule tragédie d'actualité d'expression française sur la Saint-Barthélemy, à savoir *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny*, publiée par François de Chantelouve en 1575, après trois ans d'un silence qui semblait nécessaire, tant du côté catholique que protestant, face à la violence inouïe de cet « événement sans histoire » (CROUZET, 1994, p. 27). Grâce aux découvertes récentes d'Éric Syssau, dont la recherche amène à remettre en perspective les travaux antérieurs sur la représentation théâtrale des massacres d'août 1572, nous savons aujourd'hui que « quatre variations dramatiques sur la Saint-Barthélemy » furent « écrites et portées sur scène dans les trois semaines qui suivirent ce sanglant événement par les élèves du très catholique Collège de Navarre » (SYSSAU, 2018, p. 171). Si les textes de ces pièces, en latin, n'ont pas été retrouvés, le détail des quatre représentations a été « consign[é] par un témoin oculaire », Lucas Geizkofler, étudiant luthérien présent à Paris et qui a échappé au massacre. Son témoignage nous apprend que deux pièces furent représentées le 1^{er} septembre 1572, devant le frère du roi Henri d'Anjou et devant Catherine de Médicis, et deux autres le 12 septembre 1572, dont l'une représentait sans détour allégorique, mythique ou biblique, l'actualité toute récente :

Dans la seconde pièce en revanche, tous les faits étaient présentés comme ils se sont passés : aucun nom n'était fictif, chaque personnage avait le propre nom d'un de ceux qui s'étaient distingués dans le massacre des huguenots.
(Lucas Geizkofler, traduit par Éric SYSSAU, 2018, p. 184)

2 Au lendemain de la Saint-Barthélemy, le pape Grégoire XIII fit chanter une messe en action de grâce et frapper une médaille commémorative dont le revers porte la mention « *Ugonottorum Stragens 1572* » [Le massacre des huguenots – 1572] et représente un ange exterminateur poursuivant les hérétiques. Le roi d'Espagne Philippe II fit quant à lui chanter un *Tè Deum*.

D'après la description précise établie par Geizkofler, la pièce met en scène une Catherine de Médicis fine politicienne, sachant « se plier aux circonstances », mais également une mère bonne conseillère, appelant son fils à ne prendre aucune décision « inconsidérément et par passion » :

Sa mère [...] répondit [au roi] qu'elle l'avait effectivement persuadé de faire la paix en des temps qui le requéraient [...] ; mais ce sont maintenant d'autres temps et il faut prendre d'autres décisions. C'est le propre du sage de toujours se plier aux circonstances. Et les circonstances actuelles offrent l'occasion de rompre à nouveau la paix, d'attaquer par surprise les princes huguenots rassemblés à Paris et de les tuer ; elle ne le dissuade pas de le faire, mais avertit le roi en sorte qu'il ne fasse rien inconsidérément et par passion, mais que d'abord il arrête une décision prenant tous les aspects en considération. Le roi, après avoir magnifiquement loué sa mère de parler ainsi comme un sage, en conseiller très fidèle de son fils, quitte la scène avec sa mère. (Lucas Geizkofler, traduit par Éric SYSSAU, 2018, p. 189)

Comme le souligne Éric Syssau, cette mise en scène de la duplicité de la reine mère, qui sera très vite présentée par ses détracteurs comme un trait de son « machiavélisme » italien, ne semble pas gêner les auteurs du Collège de Navarre, car elle est présentée comme une réponse aux projets rebelles des protestants : « la dissimulation prêtée au roi et à la reine mère paraissait sans doute excusable, face à la noirceur des desseins de Coligny » et de son entourage, qui menacent de s'en prendre au roi, à sa mère et à ses frères (SYSSAU, 2018 : 190). Dans la suite de la pièce, la reine mère met à nouveau en garde son fils pour « qu'il ne fasse rien par colère et en hâte » car « Il faut en effet se hâter lentement et ne rien croire témérairement » et c'est le roi qui prend seul, sans l'approbation maternelle mais pressé par ses frères et les Guise, la décision du massacre : « Ainsi incité continuellement, le roi confie à ses frères et aux Guise d'arrêter tous les huguenots, de les tuer, de n'épargner aucun résistant » (Lucas Geizkofler, traduit par Éric SYSSAU, 2018, p. 194). Dans la suite du résumé de la pièce, Geizkofler ne mentionne plus la reine mère, qui semble en retrait des décisions et des événements, et c'est à Charles IX que l'auteur pro-catholique du collège de Navarre prête le désir de contempler les cadavres des chefs protestants :

Après quelques heures, ses frères et les Guise triomphants reviennent vers lui [le roi]. Après avoir entendu d'eux le succès de l'entreprise, il est très joyeux [...]. Et pour qu'il puisse en repaître son regard, il demande qu'on lui montre le spectacle du cadavre de l'amiral, du comte de Téligny, du capitaine de Piles et des autres princes huguenots. Après les avoir passés en revue, il distribua leurs dépouilles aux soldats qui, en perpétrant les meurtres, exécutèrent avec

zèle et empressement leur ouvrage [...]. (Lucas Geizkofler, traduit et cité par SYSSAU, 2018, p. 195)

Quelques semaines après le massacre, il apparaît donc possible et même souhaitable, dans une logique de propagande catholique, de mettre en scène un monarque qui « repai[t] son regard » du « spectacle » des corps des victimes de sa décision. Cet épisode, qui n'est pas attesté par les différents témoins, et appartient à la légende qui s'est immédiatement forgée autour de la nuit du 24 août, est ici attribué au roi, et présenté comme une vengeance légitime à l'encontre de sujets rebelles. Il est intéressant de noter que cette supposée délectation à la vue des cadavres va très vite devenir, d'abord dans le discours réformé puis, plus tard, dans le discours anti-despotique du XVIII^e siècle puis anti-monarchiste du XIX^e siècle, un élément de la légende noire des Valois attribué à Catherine de Médicis. Ainsi, le tableau réalisé en 1880 par Édouard Debat-Ponsan, *Un matin devant la porte du Louvre*³, met particulièrement en exergue la cruauté de la reine-mère, représentée en veuve noire maléfique, posant un regard de mépris sur les corps suppliciés des protestants, figurés en martyrs de sa tyrannie. Dans la France de la Troisième République, ce tableau vient consacrer la répartition des rôles assumés par la famille royale dans le massacre de la Saint-Barthélemy au sein de la propagande anti-monarchiste : Charles IX, absent du tableau, est présenté comme le roi faible, incapable de protéger ses sujets et manipulé par son entourage, lequel assume à la fois la décision machiavélique de la tuerie (Catherine) et son exécution (Henri d'Anjou, les Guise). En septembre 1572, la pièce représentée au Collège de Navarre, institution très proche du pouvoir royal, met au contraire en scène un roi pleinement responsable de ses actes et une reine-mère qui, si elle ne s'y oppose pas, appelle plusieurs fois son fils à la prudence et ne participe pas directement à la décision du massacre.

Cette mise en retrait du personnage de Catherine par rapport à l'événement, si on la compare notamment à son rôle central dans la *Bergerie* de Ronsard, témoigne d'un double enjeu dans la pièce navarraise : la justification du massacre et donc de la politique royale implique de représenter à la fois un roi adulte, en pleine possession de son pouvoir légitime, et une reine-mère sage et avisée, capable de le conseiller au mieux sans pourtant usurper son pouvoir. Puissante *en tant que* mère, mais mère d'un roi qui n'est plus un enfant, Catherine doit, sur le théâtre, ne pas faire d'ombre à son fils, tout en soutenant sa décision, du moment qu'elle est politiquement opportune – ce que l'ensemble de la pièce tend à prouver.

3 Je renvoie ici au tableau d'Édouard Debat-Ponsan, *Un matin devant la porte du Louvre*, huile sur toile, 1880, Musée d'art Roger-Quilliot, Clermont-Ferrand.

*L'effacement de la reine-mère à mesure que la légitimité
du massacre est questionnée*

Quand, à l'été 1574, François de Chantelouve décide de mettre en scène la Saint-Barthélemy dans sa *Tragédie de feu Gaspard de Coligny*, Charles IX est mort et c'est son frère le duc d'Anjou qui lui a succédé sous le nom d'Henri III. En publiant cette tragédie, Chantelouve s'inscrit dans une double actualité, qui n'est pas sans contradiction : d'une part, le dramaturge catholique réaffirme la légitimité de l'action violente du roi mort et met en garde les protestants contre toute volonté de rébellion, et ce au moment où le pouvoir royal peut sembler chancelant. D'autre part, en raison du choc provoqué par l'ampleur des tueries de 1572, Chantelouve 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.

Le traitement du couple mère-fils est particulièrement éclairant si on le compare à sa mise en scène dans la pièce présentée en septembre 1572 au Collège de Navarre. Dans le monologue qui ouvre l'acte II de *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny*, Le Roi apparaît « chétif » et « misérable » (CHANTELOUVE, [1575], 1999, v. 341), d'une part parce que ses sujets se sont rebellés contre lui, d'autre part par ce que son « peuple gaulois/ Endure tant de maux » (v. 346) dans les guerres civiles qui ravagent le pays. Si elle apparaît faible, la figure royale n'est cependant pas entièrement négative : en tant que chef de royaume, Le Roi connaît les volontés mutines de ses sujets rebelles ; en tant que fils aîné de l'Église catholique, sa clémence lui interdit de verser le sang de ses sujets ; enfin, en tant que premier seigneur du royaume, c'est un roi combattant qui sait convoquer dans son discours les grandes victoires catholiques – qui sont cependant l'œuvre de son frère le duc d'Anjou, nouveau roi au moment de l'écriture de la pièce – et qui annonce qu'il est prêt à se sacrifier, s'il est sûr d'assurer ainsi la paix du royaume. Ce monologue ne permet cependant pas au Roi de prendre une décision quant à la conduite à tenir face à la rébellion protestante. Il décide donc de demander l'avis de son Conseil pour savoir s'il doit faire la paix ou continuer une guerre qui lui pèse, et c'est à nouveau avec ce personnage « collectif » et anonyme du Conseil, qu'il délibère au début de l'acte V – Le Roi tenant pour la clémence et Le Conseil pour la sévérité envers les comploteurs – avant de prendre, *in fine*, la décision d'exécuter Coligny et les chefs protestants. Le personnage du Conseil, porteur d'une parole sentencieuse et pratiquement désincarnée, permet au dramaturge d'effacer totalement la participation de Catherine de Médicis et d'Henri d'Anjou à cette décision. Au sein du personnel dramaturgique, le Roi apparaît assiégé par les multiples personnages protestants dont le complot occupe la scène : L'Amiral, Montgomery, Briquemault, Cavaignes, Pilles, mais aussi d'Andelot, revenu des Enfers en compagnie des Furies pour exhorter son frère l'amiral au régicide. Dans le camp catholique, Charles IX est le seul personnage histo-

rique individualisé : s'il est, sans le savoir, soutenu par Jupiter-Dieu à travers l'action du personnage de Mercure, Le Roi n'a pour interlocuteur qu'un Conseil qui se rapproche de l'allégorie, et, bien qu'il approuve l'action royale, l'autre personnage collectif du Peuple français est cantonné aux chœurs, simple spectateur des événements. Catherine de Médicis, à la différence de la pièce de 1572, 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 : à l'acte III, Mercure rappelle que « Ce Prince, et sa mère prudente » (v. 658) ont toujours révééré Jupiter (le Dieu catholique), et à l'acte V, le Messager apprend au Peuple Français que les protestants félons avaient pour projet de « Tuer le Roi, la reine et messieurs à souper » (v. 1122).

Si *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* cherche à légitimer ainsi les assassinats politiques ciblés qui ont permis d'éviter un coup d'État, elle ne célèbre en aucune façon le massacre religieux : en 1574, l'« actualité » de la Saint-Barthélemy ne semble déjà plus « montrable » dans sa totalité dans le camp catholique, et la pièce de Chantelouve contribue à fixer les limites du souvenir « acceptable » de l'événement et du rôle de ses différents protagonistes, en tentant de ne pas trop charger la mémoire du roi mort, mais surtout d'innocenter les vivants. Devant l'alternative « impossible » que j'ai évoquée plus haut pour désigner la position du pouvoir royal face à la nuit du 24 août et à ses suites, le dramaturge fait donc le choix de montrer un roi forcé, contre son gré, de réagir par la force à la menace protestante et, en cela, il est un roi coupable de faiblesse et d'indécision politique. Face à cette figure de fils-roi qui n'a pas su réaliser les espoirs placés en lui par la *Bergerie* de Ronsard, la reine-mère est certes disculpée de toute possible participation à la décision du massacre, mais ce choix dramaturgique la marginalise totalement par rapport à l'action, tant dramatique que politique. Absente du Conseil royal et de la scène même, la « mère prudente » 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 d'un roi).

L'assassinat des frères Guise par un roi-tyran ou l'échec d'une mère

Lorsque paraît la première édition de la *Guisiade* de Pierre Matthieu, à Lyon, en mai 1589, Catherine de Médicis est morte depuis quelques mois : celle qui avait tenté de maintenir l'entente entre son fils-roi Henri III et le camp ultra-catholique de la famille de Guise, déjà affaiblie par la maladie, n'a survécu que de quelques jours à l'assassinat du duc de Guise et de son frère le cardinal, commis sur ordre du roi les 23 et 24 décembre 1588, au château de Blois, lors de la réunion des États généraux. Aux yeux d'Henri III et de ses partisans, ce « coup de majesté » (BERCÉ, 1996) n'est pas un assassinat, mais une exécution conforme au droit de justice souveraine extraordinaire du souverain, le duc de Guise ayant, par sa

popularité et son pouvoir, mis en danger la couronne royale. Aux yeux du camp ligueur, ce double meurtre atteste au contraire du caractère profondément tyrannique du Vilain Herodes – anagramme d’Henri de Valois qui circule abondamment dans les pamphlets ligueurs. Dans sa *tragédie nouvelle en laquelle au vrai et sans passion est représenté le massacre du duc de Guise*, Pierre Matthieu, dramaturge résolument ligueur, met ainsi en scène un roi tyran, athée et versatile et l’habileté tant dramaturgique que politique de ce portrait à charge réside dans le fait que le dramaturge confie au personnage de Catherine de Médicis le soin de porter sur la scène les accusations les plus tranchantes contre son propre fils – dont on dit pourtant qu’il était son préféré⁴.

Le réquisitoire que la Reine mère adresse au Roi dans la première scène de l’acte II fait ainsi le portrait d’un monarque incapable de diriger le royaume. La première attaque de la Reine porte sur les mœurs de son fils, la « féminité » de son attitude contrastant fortement avec la virilité de la maison de Guise, « ces nobles héros » (MATTHIEU, [1589], 2007, v. 307) dont Catherine de Médicis chante les exploits guerriers, exploits dont le roi s’est selon elle accaparé la gloire (« Vous avez les trophées de leurs victoires pris », v. 326). L’attaque vise également les mignons, « ces gourmandes harpies », ces « Éponges de la cour » et « Polypes inconstants » (v. 339, 343-344) qui pillent le royaume, prennent le pain du peuple et sont les compagnons complaisants de la volupé du souverain. Sous une forme hypothétique, la Reine mère accuse même son fils d’être un roi sanguinaire et dégénéré :

Ayez d’un noir venin la poitrine infectée,
D’horreur et de fureur la volonté traitée,
Vivez du sang humain, n’ayez d’autres ébats
Qu’aux poltrons assassins, qu’aux meurtres, qu’aux combats :
Soyez abâtardi de votre aïeule race,
N’ayez rien de leurs mœurs, de leur cœur, de leur grâce,
De roi soyez tyran : si ne pourrez-vous pas
Éviter le malheur qui vous suit pas à pas. (v. 253-260)

Si le « sang humain » dont il est question renvoie aux « meurtres » et aux « combats » dont le Roi semble se réjouir, on peut entendre dans cette mention la rumeur colportée par les pamphlets de l’époque selon laquelle le monarque prendrait des bains de

4 Bien qu’Henri III accède au trône à l’âge adulte, la reine-mère et son fils restent très proches dans l’exercice du pouvoir, comme le souligne Matthieu Gellard (2017) : « À la différence de son frère et prédécesseur, le nouveau roi est majeur et expérimenté, aussi bien militairement que politiquement. À sa montée sur le trône, il annonce donc son intention de gouverner seul. Jamais cependant la confiance qu’il accorde à sa mère ne se dément et, jusqu’à l’épuisement de ses dernières forces, celle-ci lui sert de négociatrice, de conseillère, de secrétaire même ».

sang pour régénérer son organisme abâtardi (accusation qui avait déjà été portée contre Charles IX). Le « bruit » le plus outré amène ainsi le spectateur au cœur du réquisitoire ligueur : l'accusation de tyrannie. Évoquée comme une hypothèse, elle devient une réalité plus loin dans la scène, dans un ajout de la troisième édition de la pièce où la Reine mère accuse le Roi de dissiper les biens de l'Église, faisant allusion aux aliénations des biens du clergé effectuées entre 1586 et 1588 pour renflouer les finances royales. La tirade est d'autant plus violente qu'elle insiste sur le lien entre la cupidité profanatrice du Roi et le viol des libertés publiques, lien qui fait d'Henri III un tyran :

Vous dérobez le bien du crucifix, pour faire
Un jour au crucifix un assaut sanguinaire.
Le roi vit pour son peuple, et le tyran pour soi,
Le roi aime le droit, le tyran rompt la loi. (v. 367-370)

Cette atteinte sacrilège fait également du Roi un « athée » (v. 373), accusation de la plus haute gravité à l'encontre de celui qui devrait être le premier fils de l'Église, mais qui ne se montre pas à la hauteur de sa charge de « prince très chrétien » en laissant prospérer l'hérésie, tant protestante que « tur[que] » et « machiavéli[que] » (v. 374, 377 et 379). Quand le Roi se targue de montrer ses vertus chrétiennes par ses retraites et ses confréries, la Reine mère lui rétorque : « Ainsi l'hypocrisie, et le faux, et le vice, / S'arment de piété, du vrai et de justice » (v. 395-396).

En plaçant ces critiques extrêmement virulentes du souverain dans la bouche de sa propre mère, Pierre Matthieu leur confère un semblant d'« objectivité ». Bien que le public lyonnais de 1589 soit acquis à sa cause et que l'objectif de la *Guisiade* ne semble pas de convaincre d'éventuels spectateurs catholiques modérés (et encore moins huguenots) de la monstruosité de l'assassinat des Guise, le dramaturge cherche néanmoins à dissimuler la partialité ligueuse de sa présentation des personnages, et à donner l'impression qu'il présente les faits au plus près de « la vraie intelligence des choses passées »⁵. Ce réquisitoire permet également à Matthieu de ne pas ternir le portrait du Duc de Guise, qui n'est pas le premier à faire la liste des défauts du Roi, et dont les griefs à l'encontre d'Henri III, quand il les énoncera plus tard dans la pièce, seront parés du poids de cette

5 Dans la dédicace de *La Guisiade*, Pierre Matthieu s'insurge contre ceux « qui se cuident éterniser par la publication de leurs écrits » et, qui, « se forlignant du vrai, accommodent le sujet qu'ils traitent à leur passion, et le violent en dépit des témoins oculaires, de ceux qui vivent de leur temps, et par une pernicieuse haine qu'ils portent à la postérité, la frustreront de la vraie intelligence des choses passées, et desquelles ils se glorifient seul d'en tenir les pancartes » (MATTHIEU, [1589], 2007, p. 685).

« vérité » maternelle. Mais en protégeant ainsi la mémoire du duc de Guise – dont la pièce constitue une sorte de tombeau, à l’instar des gravures ligueuses sur le sujet qui font des deux frères Guise des martyrs de la foi catholique (voir Bouteille-Meister, 2010) –, Pierre Matthieu consacre l’échec définitif de la reine-mère dans sa fonction d’éducatrice : au mauvais fils-roi, couard, déloyal et hypocrite, correspond la figure du fils-roi modèle que serait Guise, chez lequel la Reine ne voit que bravoure, loyauté et défense de la religion (« La cause de leur guerre est la foi et l’Église », v. 269). À la manière de la *Tragédie de feu Gaspard de Coligny* qui rejette la culpabilité du massacre sur le roi mort, la *Guisiade* sacrifie en partie la mémoire de la défunte reine mère sur l’autel de la cause ligueuse. Si Matthieu la met en scène comme une figure moralement irréprochable, il lui dénie tout pouvoir : mère qui n’a plus de prise sur un fils qu’elle n’a su éduquer selon les préceptes du bon gouvernement, elle ne réapparaît plus sur la scène après l’acte II, laissant le champ libre aux crimes du roi son fils, qui se conduit en dépit de ses admonestations. Celle « qui eust toujours esté Regente », même durant la majorité de ses fils, ne peut exercer son pouvoir quand ses fils font défaut à l’éducation qu’elle leur a donnée : Catherine de Médicis, présente seulement à l’acte II de la *Guisiade*, ne figure ainsi pas même dans la distribution du *Guysien*, tragédie écrite par le ligueur Simon Belyard en 1592. Dans la *Guisiade* comme le *Guysien*, la seule mère sublime et puissante est Madame de Nemours, mère des Guise, certes accablée par les événements, mais dont les imprécations contre le meurtrier de ses fils semblent justifier, a priori ou a posteriori, l’assassinat d’Henri III, dernier fils-roi de Catherine de Médicis, le 1^{er} août 1589.

Si, comme le souligne Fanny Cosandey, « l’intervention politique des femmes n’est pas condamnée » dans la conception monarchique française, « il y a une contradiction forte, en France, entre la justification de la loi salique considérée comme une loi de nature écartant le sexe faible du pouvoir politique, et la célébration d’une régence féminine qui désigne, naturellement, les reines mères au gouvernement » (COSANDEY, 2005, p. 2). Cette contradiction entre la disqualification d’un pouvoir royal féminin et la valorisation d’un pouvoir royal maternel se lit tout particulièrement dans la trajectoire dramaturgique du personnage de la reine mère dans le théâtre d’actualité d’expression française, depuis sa régence en 1560 jusqu’à sa mort en 1589. Catherine n’est en effet présentée sur la scène comme un personnage digne du pouvoir qu’elle exerce pour ou avec ses fils qu’*en tant que* mère, sage et prudente – une mère dont la légitimité du pouvoir réside dans son bon gouvernement, lui-même fondé sur la bonne conduite de son fils-roi, comme dans la *Bergerie* de Ronsard. Quand, après la Saint-Barthélemy, le bon gouvernement n’est plus sûr de lui-même, et ce même sous la plume de dramaturges favorables au pouvoir, le personnage de la reine-mère peut devenir « scéniquement » encombrant : soit qu’il faille que le jeune roi s’affirme comme seul maître de sa décision (pièce du Collège de Navarre), soit qu’il

faillie disculper le pouvoir royal qui lui a survécu (*Tragédie de feu Gaspard de Coligny*). Dans les pièces ligueuses de 1589 et 1592 qui mettent en scène son fils-roi comme un tyran, celle qui n'avait de pouvoir que *parce qu'*elle était mère et *tant qu'*elle était une bonne mère, doit *in fine* quitter la scène.

Marie-Joseph Chénier la convoquera à nouveau dans son *Charles IX*, tragédie composée en 1787 et jouée sur la scène de la Comédie-Française en novembre 1789. Dans cette pièce, le personnage de la reine-mère tire toutes les ficelles et construit patiemment le piège qui conduit son fils faible à la décision du massacre. Mais cette position de toute-puissance féminine n'est dramaturgiquement possible, dans le contexte monarchique français, que parce qu'elle est condamnable et condamnée par Chénier, qui décrit ainsi le personnage dans son « Discours préliminaire » à la pièce :

Catherine de Médicis n'a d'autre passion que de tromper et de commander. Toujours calme, toujours inébranlable dans ses desseins, les moyens lui sont indifférents pourvu qu'elle réussisse. Artificieuse par caractère et par système, elle sait justifier sa conduite d'après les principes du machiavélisme ; principes affreux, qu'elle développe de manière à séduire aisément un esprit faible ; principes, d'ailleurs, presque universellement adoptés dans ces temps où la véritable politique était encore inconnue. Catherine de Médicis gouverne son fils ; mais, à son tour, elle est gouvernée par les Guises. (CHÉNIER, [1789], 2002, p. 75)

Si la reine-mère peut être mise en scène dans une situation de pouvoir si considérable face à un pouvoir masculin affaibli, c'est donc sous les traits de sa légende noire, celle du machiavélisme et du despotisme faits femme, et présentée par Chénier à Louis XVI comme le miroir par excellence du mauvais gouvernement.

Bibliographie

Sources

- BELYARD, Simon, *Le Guysien ou perfidie tyrannique commise par Henri de Valois ès personnes des illustrissimes révérendissimes et très généreux princes Louis de Lorraine cardinal, et archevêque de Reims, et Henri de Lorraine duc de Guise, grand maître de France*, Troyes, Jean Moreau, 1592.
- CHANTELOUVE, François de, *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny, jadis Amiral de France, contenât ce qui advint à Paris le 24. d'août 1572. avec le nom des personnages*, Paris, Nicolas Bonfons, 1575.
- , *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny*, Lisa Wolfe et Marian Meijer (éds), in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, Deuxième série, vol. 1, Florence-Paris, Leo S. Olschki-Presses Universitaires de France, 1999.
- CHENIER, Marie-Joseph, *Charles IX ou l'école des rois*, Paris, 1789.
- , *Théâtre*, Gauthier Ambrus et François Jacob (éds), Paris, GF Flammarion, 2002.
- MATTHIEU, Pierre, *La Guisiade, tragédie nouvelle en laquelle au vrai et sans passion est représenté le massacre du duc de Guise, dédiée au très chrétien et très généreux prince Charles de Lorraine, lieutenant général de l'État et couronne de France*, Lyon, [Jacques Roussin], 1589.
- , *Troisième édition de la Guisiade, tragédie nouvelle en laquelle au vrai et sans passion est représenté le massacre du duc de Guise. Revue et augmentée et dédiée au très catholique et très généreux prince Charles de Lorraine, protecteur et lieutenant général de la couronne pour le roi très chrétien Charles X par la grâce de Dieu roi de France*, Lyon, Jacques Roussin, 1589.
- , *La Guisiade* [1589], in Pierre Matthieu, *Théâtre complet*, Louis Lobbes (éd), Paris, Champion, 2007.
- PIBRAC, Guy du Faur de, *Ornatissimi cujusdam viri, de rebus gallicis, ad Stanislaum Elvidium, epistola*, Lyon, Benoît Rigaud, 1573.
- RONSARD, Pierre de, *Élégies, Mascarades et Bergerie*, Paris, Gabriel Buon, 1565.
- , *Les Œuvres de P. de Ronsard, reveues, corrigées et augmentées par l'auteur*, Paris, 1584.

Ouvrages critiques

- BERCÉ, Yves-Marie, « Les coups de majesté », in Yves-Marie Bercé et Elena Fasano Guarini (éds), *Complots et conjurations dans l'Europe moderne*, École française de Rome, 1996, p. 491-505.
- BOUTEILLE-MEISTER, Charlotte, « Le cadavre fantasmé du duc de Guise : le corps sanglant du Balafre et les stratégies de représentation de l'assassinat de Blois », in Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust (éds), *Corps sanglants, souffrants et macabres, XVI^e-XVII^e siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010, p. 285-302.
- , « Mettre en scène le massacre du 24 août 1572 ? La Saint-Barthélemy ou l'actualité théâtrale impossible », *Littératures classiques*, n° 78, « Écritures de l'actualité, XVI^e-XVIII^e siècles », Karine Abiven et Laure Depretto (éds), 2012, p. 143-164.
- COSANDEY, Fanny, « Puissance maternelle et pouvoir politique. La régence des reines mères », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 21, 2005 [En ligne] <<https://journals.openedition.org/clio/1447>>, consulté le 17/11/2021.
- CROUZET, Denis, *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1994.
- , Denis, *Le Haut cœur de Catherine de Médicis*, Paris, Albin Michel, 2005.
- ÉDOUARD, Sylvène, *Le Corps d'une reine. Histoire singulière d'Élisabeth de Valois, 1546-1568*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- GARRISSON-ESTÈBE, Janine, *Tocsin pour un massacre ou la Saison des Saint-Barthélemy*, Paris, Le Centurion, 1968.

- GELLARD, Matthieu, « Négociier avec acharnement. Catherine de Médicis à la veille des guerres civiles », *Les Dossiers du Grihl*, 2017-01 [En ligne], <<https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6531>>, consulté le 17/11/2021.
- GIAVARINI, Laurence, *La Distance pastorale*, Paris, Vrin/EHESS, 2010.
- HALL, John T.D., « Was Ronsard's *Bergerie* performed à Fontainebleau in 1564 ? », *Bulletin d'Humanisme et Renaissance*, n° 51, 1989, p. 301-309.
- LAZARD, Madeleine, « La France en Arcadie : la pastorale politique du XVI^e siècle », in M.T. Jones-Davies (éd.), *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1983.
- MÉNAGER, Daniel, *Ronsard. Le roi, le poète et les hommes*, Genève, Droz, 1979.
- SCOTT, Virginia et STURM-MADDOX, Sara, *Performance, poetry and politics on the Queen's day. Catherine de Médicis and Pierre de Ronsard at Fontainebleau*, Ashgate, Burlington-Aldershot, 2007.
- SYSSAU, Éric, « 1572. Une quadruple célébration de la Saint-Barthélemy », *European Drama and Performance Studies*, n° 11, 2018-2, « Le Théâtre au collège », p. 171-197.
- YATES, Frances A., *Les Académies en France au XVI^e siècle*, traduit de l'anglais *The French Academies of the Sixteenth Century* [1947] par Thierry Chaucheyras, Paris, PUF, 1996.



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], Pierre Pasquier, « *Mater Populi, Sponsa Dei* : la figure de l'impératrice Pulchérie de Caussin à Pierre Corneille », 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

Mater Populi, Sponsa Dei :

la figure de l'impératrice Pulchérie de Caussin à Pierre Corneille

Pierre Pasquier

CESR, Université de Tours

L'apparition de l'impératrice Pulchérie dans le champ culturel du XVII^e siècle résulte de la conjonction de deux facteurs, l'un littéraire, l'autre politique.

Les années 1640 voient la tradition des Femmes fortes, fondée au siècle précédent sur le modèle du *De Claris Mulieribus* de Boccace¹, s'ériger presque en genre littéraire. En quatre ou cinq ans, les galeries de Femmes fortes se multiplient : *Le théâtre françois des seigneurs et dames illustres* du Père François Dinet (1642), la *Galerie des femmes illustres* de Grenaille² (1642), *La femme héroïque* du Père Jacques Du Bosc (1642), *Les femmes illustres ou Les harangues héroïques* de Georges et Madeleine de Scudéry³ (1642), sans oublier *La galerie des femmes fortes* du Père Le Moyne (1647)⁴. Or, ces années 1640 sont aussi celles qui voient s'instaurer une situation politique nouvelle : quand Louis XIII meurt en 1643, Anne d'Autriche est appelée à exercer la régence au nom de son fils mineur, Louis XIV. Lors du lit de justice du 15 mai, le parlement, après avoir cassé le testament de Louis XIII qui limitait les prérogatives de la régente, attribue à Anne d'Autriche le plein exercice de l'autorité royale et lui confie l'éducation du jeune roi. Mais

1 Voir, par exemple, la *Nef des dames vertueuses* de Symphorien Champier (1503) ou les *Vies des femmes célèbres* du Père Antoine Dufour (1504).

2 Traduction libre de la *Galeria delle donne celebri* de Francesco Pona (1641).

3 Publié sous le nom de Georges de Scudéry, l'ouvrage est plutôt attribué de nos jours à sa sœur Madeleine. Mais il reste difficile de trancher tant la collaboration entre le frère et la sœur était étroite : voir Claude Bourqui et Alexandre Gefen, introduction, Madeleine et Georges de Scudéry, 2005, p. 13-18.

4 En 1630, le Père Hilarion de Coste avait déjà publié les *Éloges et vies des reines, princesses, dames et demoiselles illustres en piété, courage et doctrine qui ont fleuri de notre temps et du temps de nos pères*. Sur la tradition des Femmes fortes, voir PASCAL, 2003.

dans le royaume de France, la régence était un régime politique aux contours flous qui ne s'appuyait ni sur des règles bien définies, ni sur des traditions solidement établies. Les périodes de minorité royale suscitaient donc invariablement des conflits entre le titulaire de la régence, qui entendait exercer pleinement l'autorité dont il était investi, et les plus proches parents mâles du roi ou les grands du royaume, qui prétendaient à un partage du pouvoir. Plusieurs différents graves avaient d'ailleurs éclaté durant la précédente régence, celle de Marie de Médicis, et abouti à l'arrestation d'un prince du sang et à deux prises d'armes nobiliaires⁵. Anne d'Autriche, qui a choisi le cardinal Mazarin comme principal ministre, aura donc grand besoin d'illustres exemples de régences passées pour justifier et affermir son pouvoir. La tradition des Femmes fortes se trouve précisément là pour lui en fournir quelques-uns.

La figure de Pulchérie n'apparaît pas tout de suite dans les galeries de Femmes fortes. Elle ne pouvait évidemment pas figurer dans l'ouvrage du Père Dinet. Mais elle ne figure pas non plus dans celui de Grenaille, ni d'ailleurs dans celui du Père Du Bosc. Les Scudéry sont, semble-t-il, les premiers à mentionner l'impératrice. Il faut toutefois attendre 1645 pour que Pulchérie devienne véritablement une figure de référence. Une fois la cabale des Importants matée⁶ et la position de Mazarin renforcée, l'heure est en effet à la promotion du nouveau régime. Celui-ci a besoin, pour justifier l'ascendant pris sur ses premiers opposants et tracer des perspectives politiques, de rechercher dans l'histoire récente ou lointaine des figures de régentes de droit ou de fait ayant exercé fermement et efficacement le pouvoir. L'impératrice Pulchérie en constitue un excellent exemple. Mais ce n'est pas le moins singulier.

Le personnage historique

Petite-fille de Théodose le Grand et fille de l'empereur Arcade, Pulchérie est proclamée Augusta par le sénat de Constantinople en 414 et chargée de la régence en attendant la majorité de son frère, Théodose II. Elle a alors seize ans et son frère treize. Grâce à la remarquable formation reçue du préfet du prétoire Anthémios, Pulchérie gouverne avec sagesse et compétence la *pars Orientis* de l'Empire pendant de longues années. Elle fait dispenser à son frère une excellente éducation qui lui vaudra le surnom de Calligraphe. D'une foi profonde, Pulchérie consacre sa virginité au Seigneur et convainc ses deux

5 Sur l'arrestation du prince de Condé et les troubles civils de 1614 et 1616, voir DUBOST, 2009, p. 430-449 et 496-532.

6 En septembre 1645, le duc de Beaufort est arrêté et incarcéré à Vincennes, Châteauneuf exilé. Madame de Chevreuse est priée de quitter la cour et les Vendôme invités à se retirer dans leurs terres d'Anet. Sur la cabale des Importants, voir DULONG, 1980, p. 288-301.

sœurs, Arcadie et Marine, d'en faire autant. Malgré les charges du pouvoir, Pulchérie mène à la cour, en leur compagnie, une vie quasi monastique faite de jeûne, de prière et de broderie pour l'ornementation des églises de la capitale.

Théodose II devenu majeur, sa sœur conserve une influence prépondérante dans la conduite des affaires. L'ascendant qu'elle exerce sur l'empereur, connaîtra toutefois deux éclipses. La première eut lieu quand son influence fut un temps contrebalancée par celle de l'impératrice Eudocie, épouse de Théodose. La seconde se produisit quand l'eunuque Chrysaphe, *spatharius* impérial, chercha à l'écarter du pouvoir en suggérant à l'empereur de faire ordonner Pulchérie diaconesse par le patriarche Flavien. Ce dernier, qui ne pouvait désobéir à Théodose, fit prévenir secrètement la princesse. Elle se retira alors dans son palais de l'Hebdomon. Mais en 449, devant le désastre provoqué par le Brigandage d'Ephèse⁷, Théodose rappelle Pulchérie à la cour et celle-ci reprend les rênes du pouvoir.

À la mort prématurée de Théodose en 450, Pulchérie est à nouveau chargée de la régence. Mais elle ne peut régner seule sur la *pars Orientis* de l'Empire. Le sénat de Constantinople la prie donc de choisir un époux pour régner avec elle. En accord avec le puissant *magister militum* Aspar, Pulchérie choisit Marcien, un sénateur âgé réputé pour son intégrité et sa sagesse. À cette union, elle met toutefois une condition. Selon Zonaras, elle aurait proposé à celui-ci le marché suivant⁸ : « Je te choisirai parmi tous comme roi si tu me donnes la pleine assurance que je garde intacte ma virginité consacrée à Dieu. » Marcien accepta. Ils eurent un règne bref, mais heureux, et menèrent une politique intérieure charitable visant à restaurer une certaine équité sociale et une politique extérieure habile permettant d'éloigner de la *pars Orientis* de l'Empire le danger représenté par les Huns d'Attila. Pulchérie meurt en 453 en léguant tous ses biens aux pauvres. Marcien meurt, lui, en 457, en laissant le souvenir d'un grand souverain. Pour lui succéder, Aspar, le *magister militum* toujours aussi influent, oblige le sénat de Constantinople à choisir Léon, qui montera sur le trône sous le nom de Léon I^{er}.

Pulchérie joua aussi un rôle déterminant dans l'histoire de l'Église. En 431, en concertation avec le patriarche Proclos, elle contribua à la réunion du troisième concile œcuménique, celui d'Ephèse, qui condamna le nestorianisme et consacra l'usage de la dénomination Mère de Dieu pour la Vierge Marie. En 451, Pulchérie et Marcien réunirent à Chalcédoine, en accord avec le pape Léon et le patriarche Anatole, le quatrième concile œcuménique, qui condamna le monophysisme. Au terme du concile, les pères

7 Faux concile œcuménique réuni en 449 à Ephèse qui aboutit à la réhabilitation d'Eutychès, précédemment condamné par un concile local, à la reconnaissance du monophysisme comme orthodoxe et à la déposition du patriarche de Constantinople, Flavien.

8 *Annales*, règne de Marcien. La traduction est de Georges Couton, CORNEILLE, 1987, p. 1660.

acclamèrent Pulchérie et Marcien comme un « nouveau Constantin » et une « nouvelle Hélène » et comme les « flambeaux de l'orthodoxie ».

La vénération toute particulière qu'elle éprouvait pour la Vierge Marie, porta Pulchérie à fonder les trois grands sanctuaires mariaux de Constantinople : l'église de Chalcoprateia, où était conservée la ceinture de la Mère de Dieu ; celle des Hodègues, où se trouvait l'icône de la Mère de Dieu Hodiguitria, réputée peinte par saint Luc, et la fameuse église des Blachernes.

Comme la plupart des souverains ayant propagé ou protégé la foi, l'impératrice fut assez rapidement vénérée comme une sainte par l'Église d'Orient. Sa mémoire est célébrée trois fois dans le calendrier liturgique orthodoxe : Pulchérie est fêtée seule le 10 septembre, le 17 février avec Marcien et le 7 août avec Irène, épouse de Léon IV et régente durant la minorité de son fils, Constantin VI. L'Église d'Occident a aussi rangé Pulchérie au nombre des saints. Dans le calendrier liturgique catholique, elle est fêtée le 10 septembre. Mais en Occident, Pulchérie fut beaucoup moins vénérée qu'en Orient, hormis au Portugal et dans le diocèse de Venise⁹.

Pulchérie dans *Les XII Dames illustres*

Le recours à la figure de Pulchérie comme référence politique commence en 1645. Installée avec ses deux fils depuis deux ans au Palais-Cardinal, désormais appelé Palais-Royal, Anne d'Autriche fait décorer par Simon Vouet l'alcôve de sa chambre, dite chambre grise, à cause de la couleur de ses boiseries. Celui-ci est chargé d'y peindre les portraits de douze femmes illustres. Cet ensemble est conçu comme le pendant féminin, de dimensions beaucoup plus modestes, de la série des vingt-cinq portraits des Hommes Illustres, réalisée dans la première moitié des années 1630 dans la galerie située au premier étage de l'aile nord du palais par Champaigne et Vouet, assistés de Poërsen et Juste d'Egmont¹⁰. En 1636, Roland Desmarets avait publié une plaquette pour commenter les portraits des Hommes Illustres : les *Elogia illustrium Gallorum quorum imagines in tabillis depictæ cernuntur in porticu Ricelianarum ædium*. De même, en janvier 1646, le libraire parisien Jean Du Bray publie un mince opuscule anonyme de vingt-quatre pages pour rendre compte de la réalisation du nouvel ensemble. Il s'intitule *Eloges des XII Dames illustres, grecques, romaines et françoises. Dépeintes dans l'Alcôve de la Reine*. Dans le premier groupe de dames, l'ouvrage réunit : Hélène, mère de Constantin ; Pulchérie ; Eudocie, épouse de

9 Sur le rôle de Pulchérie dans l'histoire de l'empire romain d'Orient, voir STEIN, 1959, index. Sur le rôle de Pulchérie dans l'histoire de l'Église, voir MACAIRE, 2008, p. 91-93. On consultera aussi les deux biographies de Pulchérie : TEETGEN, 1907 et ANGELIDIS, 1998.

10 La décoration de cette galerie a été décrite par SAUVAL, 1724, p. 166-168.

Théodose II ; Théodora, régente de l'Empire pendant la minorité de son fils, Michel III, et restauratrice du culte des icônes. Elles sont suivies de quatre dames romaines : Cornélie, mère des Gracques ; Octavie, sœur d'Octave et épouse de Marc Antoine ; Mamméa¹¹, régente de l'Empire pendant la minorité de son fils Alexandre Sévère ; et Placilla, épouse de Théodose le Grand. Enfin, le groupe des « françaises » se compose de Blanche de Castille, Catherine de Médicis, Elizabeth d'Autriche¹² et Marie de Médicis. Pour chacune des figures peintes par Vouet, l'opuscule, dont le caractère semi-officiel ne fait guère de doute, propose un bref éloge précédé d'une devise latine et suivi d'une très courte description du tableau correspondant.

Le fait que la régente se soit adressée au peintre Simon Vouet est en soi significatif : le choix de cet artiste marque la continuité entre les deux projets décoratifs. Mais le fait que l'ouvrage ne mentionne pas le nom du peintre ayant réalisé les tableaux l'est tout autant : peu importe qui a peint les œuvres, seul importe le programme iconographique que l'on veut faire connaître au plus grand nombre, à tous ceux qui n'auront jamais accès au Palais-Royal. On ignore si le programme réalisé dans l'alcôve de la régente a fait l'objet d'une élaboration aussi soignée que celle du programme exécuté dans la galerie des Hommes Illustres, longuement médité par Richelieu et son entourage. Mais on peut imaginer que Mazarin et les collaborateurs de la régente n'y ont rien laissé au hasard.

Le programme décoratif de l'alcôve de la reine est cependant très différent de celui de la galerie des Hommes Illustres¹³. La perspective politique et les circonstances historiques ont en effet changé. L'heure n'est plus à l'exaltation de grandes figures de loyauté à la Couronne comme Olivier de Clisson ou Dunois, pour dissuader les grands de participer aux prises d'armes contre l'autorité royale ou aux complots contre le principal ministre, ni à la célébration de grands exemples de bravoure comme Gaston de Foix ou Gaucher de Châtillon, pour inciter la noblesse à donner généreusement son sang pour combattre l'Espagnol à qui la guerre vient d'être déclarée. Il s'agit désormais d'expliquer comment la régente entend exercer le pouvoir royal dont le Parlement lui a reconnu le plein exercice le 15 mai 1643.

En se référant à Blanche de Castille ou à Catherine de Médicis¹⁴, la reine s'engage d'abord à élever le jeune roi, dont l'éducation lui a été confiée, dans la foi et les vertus qui

11 Julia Avita Mamæa, plutôt appelée Julia Mammée par les historiens.

12 Épouse de Charles IX.

13 Sur le programme iconographique de la galerie des Hommes Illustres, voir BERCÉ et BOUBLI, 1988, et DORIVAL, 1973.

14 *Les éloges des XII Dames illustres, grecques, romaines, et françaises. Dépeintes dans l'alcôve de la Reine*, 1646, p. 19-20 et 21-22.

conviennent à un souverain. La référence à sainte Hélène et à Blanche de Castille¹⁵ suggère même que la régente nourrit l'espoir de donner ainsi à la France un roi qui marquera autant son époque que Constantin ou saint Louis ont marqué la leur. En plaçant son action sous l'égide de Julia Mammée et Catherine de Médicis, Anne d'Autriche assure ensuite qu'elle exercera sans faiblir le pouvoir royal dont elle est temporairement dépositaire : elle tiendra « toujours ferme le gouvernail dans des abymes d'eau » . Comme la veuve d'Henri II, si fine politique, elle saura, dans les passes difficiles, « diviser par adresse ce qu'elle ne peut rompre par force », mais n'hésitera pas, si l'autorité royale était gravement remise en cause, à « tenter des remèdes pleins d'horreur »¹⁶. La menace est à peine voilée... En se référant enfin à Théodora et à Catherine de Médicis, la régente rappelle sa détermination à « détruire les hérésies » et protéger la foi catholique¹⁷. La référence aux figures dominatrices de Julia Mammée, Catherine de Médicis et Marie de Médicis¹⁸ est plus équivoque. Veut-on suggérer qu'Anne d'Autriche serait prête, si d'aventure son fils se révélait incapable de gouverner une fois majeur, à continuer à exercer le pouvoir aussi longtemps qu'elle le jugerait nécessaire ou laisser simplement entendre que dans le cas contraire, elle serait toute disposée à assister son fils après sa majorité, en siégeant au Conseil ?

L'éloge de Pulchérie, dans *Les XII Dames illustres*, est d'un autre ordre et d'une autre portée. L'impératrice y est en effet louée non seulement pour ses qualités politiques, mais encore pour ses qualités spirituelles. Elle a certes dignement et efficacement « gouverné l'empereur son frère et l'empire dès l'âge de quinze ans » , au point que son règne fut celui de « la félicité publique ». Mais Pulchérie a surtout su concilier les inconciliables, nouer « une étroite alliance entre le Sceptre et la Croix, l'humilité et les couronnes et [...] à l'exemple de Notre Dame, joindre le mariage au vœu d'une perpétuelle virginité ». La vie pleine d'humilité menée sur le trône et la chasteté conservée avant et après son union avec Marcien ont fait de Pulchérie, comme le rappelle la devise qui lui est attribuée, à la fois la mère du peuple et l'épouse de Dieu : *Mater Populi, Sponsa Dei*¹⁹. Et l'articulation entre les deux membres de la devise est évidente : *Mater Populi* parce que *Sponsa Dei*. La

15 *Ibid.*, p. 3-4 et 19-20.

16 *Ibid.*, p. 21. Allusion à la Saint-Barthélémy.

17 *Ibid.*, p. 9.

18 La présence de Marie de Médicis, décédée à Cologne en 1642, parmi les *XII Dames* s'explique sans doute par le fait qu'elle était la dernière régente du royaume en date avant Anne d'Autriche et de surcroît la belle-mère de celle-ci. Reconnue régente par le parlement en 1610, après l'assassinat d'Henri IV, elle aurait dû gouverner seulement jusqu'à la majorité de Louis XIII en 1614. Mais elle continua ensuite à exercer le pouvoir et n'en fut écartée que par le coup d'état du 24 avril 1617.

19 *Les éloges des XII Dames illustres, grecques, romaines, et françoises. Dépeintes dans l'alcôve de la Reine*, 1646, p. 5.

description du tableau suivant l'éloge de l'impératrice résume ce double statut, exceptionnel pour une souveraine²⁰ :

Elle est assise dans un chariot de triomphe tenant une croix environnée de palmes. Le chariot est conduit par la Foi, en haut est un petit temple, et dessus un triangle d'or avec ce mot *Trinitas*. Sous les roues du chariot est l'hérésie faite en forme d'une hideuse furie ; d'autre part Attila avec son armée fuyant en déroute

Si les éloges des autres régentes illustres valaient avertissement, celui de Pulchérie vaut engagement. On peut en effet 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'efforcerait d'imiter personnellement. Comme l'impératrice avait conservé sa virginité consacrée au Seigneur toute sa vie durant, peut-être la reine entendait-elle vivre sa viduité dans une parfaite chasteté. Comme tous ses contemporains, elle savait qu'un souverain doit se gouverner lui-même pour gouverner convenablement son royaume. Peut-être la régente aspirait-elle aussi à exercer le pouvoir d'une manière authentiquement chrétienne. Anne d'Autriche espérait-elle devenir, comme Pulchérie, à la fois la mère du peuple et l'épouse de Dieu ? À tout le moins, comme Blanche de Castille, autre veuve illustre, elle souhaitait certainement que « sa piété la donne toute à Dieu, et les soins toute aux affaires » de l'État²¹. L'idéal ainsi caressé par la régente n'a pas échappé à certains de ses contemporains. Dans l'épître dédicatoire de *La galerie des femmes fortes*, publiée en 1647, le Père Le Moyne le résume d'une formule brillante : « une piété régnante et victorieuse [...] assistée de la prudence et de la justice, des grâces et de la magnificence ».

Mais tout ce beau programme politique et spirituel sera emporté deux ans plus tard par les tourmentes de la guerre civile : en 1648, éclatent à Paris les premiers troubles de la Fronde parlementaire. Le nouvel ordre politique instauré après la victoire de l'autorité royale sur la Fronde des princes, n'aura plus grand-chose à voir avec le monde de « la bonne Régence ». Le programme iconographique exécuté par Simon Vouet dans l'al-

²⁰ *Ibid.*, p. 6. À l'évidence, cette description ne concerne pas le portrait de Pulchérie lui-même, aujourd'hui disparu, mais un tableau allégorique représentant ses principales actions. La série des Femmes illustres décorant l'alcôve de la reine devait être organisée d'une manière similaire à celle des Hommes Illustres : chaque portrait y était sans doute assorti d'un tableautin représentant les actions mémorables du personnage en question. Sur le dispositif adopté dans la décoration de la galerie des Hommes illustres, voir SAUVAL, 1724, p. 166 ; et VULSON DE LA COLOMBIÈRE, 1650.

²¹ *Les éloges des XII Dames illustres, grecques, romaines, et françoises. Dépeintes dans l'alcôve de la Reine*, 1646, p. 19.

côve de la reine au Palais-Royal se trouvait frappé de caducité. La figure de Pulchérie n'en resta pas moins pour certains une référence.

Pulchérie dans *La cour sainte*

Dans ces mêmes années 1640, l'impératrice Pulchérie fit une apparition encore plus remarquée dans *La cour sainte* du Père Nicolas Caussin. L'œuvre de ce jésuite, un temps confesseur de Louis XIII, fut un des plus grands succès de librairie du XVII^e siècle. Paru en 1624, le traité connu durant le siècle au moins une quinzaine de rééditions, souvent remaniées et augmentées, sans compter un nombre appréciable d'éditions abrégées publiées par des libraires de province. C'est aussi un ouvrage typique de la spiritualité de la Contre-Réforme et de ce que l'on a souvent appelé l'humanisme dévot. Le Père Caussin entend en effet y démontrer que la cour n'est pas en soi un lieu de perdition, mais un milieu où un chrétien conséquent peut très bien mener, avec l'aide de Dieu, une vie spirituelle authentique, la fameuse « vie dévote » formalisée par François de Sales²² : « Comme les passions débordées peuvent faire un Enfer de la cour des princes ; aussi la conduite de la piété, et des autres vertus, en font un vrai Paradis ». Pour le prouver, le jésuite relate, dans le second tome de son traité, la vie édifiante menée par un certain nombre de souverains et de souveraines. Ce sont autant d'*exempla* proposés à la noblesse de cour et, plus généralement, à la noblesse d'épée gagnée à la dévotion. Or, à partir des éditions des années 1640²³, l'impératrice Pulchérie occupe, dans cet ensemble de récits, une place de choix. Si Caussin raconte la vie de plusieurs monarques (David, Salomon, Constantin, Justinien, Charlemagne, saint Louis), il relate seulement la vie de trois princesses ayant régné²⁴ : sainte Clotilde, Marie Stuart et Pulchérie.

Avec un grand talent de conteur, le Père Caussin narre en détail la vie menée à la cour de Constantinople par Pulchérie. Il y vante ses qualités naturelles qu'Anthémius, préfet du prétoire d'Orient, avait su développer. Le Père Caussin ne tarit pas d'éloges²⁵ : « Elle avait un esprit fort, et doux, une piété solide, une prudence accomplie, une grâce incomparable, pour gagner les cœurs à sa dévotion ». Pulchérie possédait surtout, et au plus haut point, une sorte d'aptitude innée à gouverner²⁶ : « Cette fille était faite pour

22 CAUSSIN, 1653, p. 229.

23 Il faut toutefois rester prudent sur ce point dans la mesure où l'histoire des très nombreuses éditions de *La cour sainte* n'a pas encore été faite.

24 En fait quatre, si l'on ajoute les nombreuses digressions consacrées à l'impératrice Eudocie, épouse de Théodose II, dans le récit relatif à Pulchérie, qui forment un ensemble cohérent, quoique discontinu.

25 CAUSSIN, 1653, p. 234.

26 *Ibid.*, p. 250.

gouverner les hommes et les empires ». Sa régence eut donc les effets les plus heureux sur l'éducation de son frère Théodose II et sur la prospérité de la *pars Orientis* de l'Empire : Pulchérie « remplissait le cœur de son frère de sagesse, la cour de bons exemples, les autels de vœux, et le monde de bienfaits. Et tout prospérait tellement entre ses mains, qu'il semblait que le siècle d'or fut retourné au monde sous le gouvernement d'une fille »²⁷.

Le Père Caussin célèbre aussi les qualités spirituelles de Pulchérie. Au premier rang de celles-ci, il range évidemment la résolution de consacrer sa virginité au Seigneur. Comme le souligne le jésuite, cette décision ne procède pas d'un calcul politique, mais d'une motion intérieure²⁸ :

Elle résolut dès lors de vivre en une perpétuelle virginité, non point comme ont pensé quelques-uns, pour ôter la jalousie d'un mari à son frère, et tenir toujours le gouvernement dans lequel elle réussissait avec tant d'avantage ; mais par une pure inclination qu'elle avait à l'amour de la chasteté. Elle persuada facilement le même à ses sœurs²⁹ qui prenaient l'essor aux vertus chrétiennes sous les ailes de cette aigle.

L'auteur vante également le remarquable discernement spirituel dont faisait preuve Pulchérie. Alors que les fastes de la cour et l'ivresse du pouvoir auraient pu la perdre, elle sut en faire des occasions d'ascèse³⁰ :

Si dans les religions on vit en un perpétuel exercice de mortification, quelle vie plus mortifiée que de voir en une souveraine grandeur tant d'humilité, en une vigoureuse jeunesse tant de chasteté, en un pouvoir absolu de tout faire, tant de retenue, en tant de science tant de conscience, parmi les occasions de tant de délices, tant de tempérance ?

Au beau milieu de la cour, Pulchérie et ses sœurs menaient une vie quasi monastique dans un monde qui a priori, ne s'y prêtait guère. Et le Père Caussin se plaît à décrire l'influence bienfaisante exercée par l'ascèse de Pulchérie sur tous les courtisans et même la haute administration³¹ :

La virginité en Pulchérie et ses sœurs, Marine, Flacille, et Arcade, était comme un baume odoriférant, qui montait au Ciel en un perpétuel sacrifice [...] Tout

27 *Ibid.*, p. 235.

28 *Ibid.*, p. 234.

29 Comprendre : les persuada de faire de même.

30 Caussin, 1653, p. 240.

31 *Ibid.*, p. 239-240.

[dans le palais] s’y apprenait hormis le vice et l’oisiveté. Les regards étaient simples et colombrins, les paroles triées, les discours ordinaires de l’imitation de Jésus-Christ, et des vertus des saints, les déportements pleins de respect, d’honneur, et de majesté. Cette chasteté demeurait aux chefs de la cour, et se répandait sur tous les autres par l’odeur du bon exemple, comme font les rayons du soleil, qui enveloppent le monde sans partir de la fontaine originelle de lumière. Si en la religion on fait état de l’obéissance, cette cour était le vrai modèle du bien obéir, et de bien commander, ces saintes âmes s’étaient fait une loi d’obéir très parfaitement à tous les commandements de Dieu, et de l’Église [...] en telle sorte, que les moines les plus austères ne pouvaient être plus ponctuels en l’obéissance religieuse, que tous ceux de cette cour l’étaient en la conduite de leur conscience.

Le Père Caussin, par contre, sans doute désireux de ne pas aborder des querelles christologiques qui le détourneraient de son propos, ne s’appesantit pas sur le rôle joué par Pulchérie dans l’histoire des Églises d’Orient. Il se borne à noter que celle-ci avait appris aux courtisans et aux hauts fonctionnaires du palais à « respecter les prélats, chérir, assister et soulager les Religieux, et tous les ordres ecclésiastiques, avec une affection très cordiale, attempée d’une sainte révérence »³². Caussin raconte aussi comment Pulchérie et Marcien ont ordonné et présidé le transfert solennel à Constantinople des reliques du patriarche Flavien³³. Enfin, il consacre un bref passage au concile de Chalcédoine³⁴, sans en dessiner les enjeux théologiques, et ne manque pas de rappeler que l’impératrice, au terme de la dernière session, fut acclamée par les pères conciliaires comme une « nouvelle Hélène » et la « gardienne de la foi » orthodoxe³⁵.

Le Père Caussin n’oublie pas non plus de rappeler la condition mise par Pulchérie au mariage avec Marcien³⁶ : elle « l’épouse sous titre seulement de mariage, avec un mutuel consentement des parties de garder la virginité ». Le jésuite prodigue en outre les plus grands éloges à l’empereur Marcien, non sans avoir évoqué son humble extraction et la longue et brillante carrière militaire qui le conduisit finalement à siéger au sénat de Constantinople :

³² *Ibid.*, p. 240.

³³ Exilé en Lydie au terme du Brigandage d’Ephèse, le patriarche était mort sur le chemin de l’exil, des suites des mauvais traitements infligés par les partisans d’Eutychès. Il avait été aussitôt et spontanément considéré comme un martyr de la foi orthodoxe.

³⁴ *Ibid.*, p. 252.

³⁵ *Ibid.*, p. 253.

³⁶ *Ibid.*, p. 249-250.

Ce grand homme était naturellement enclin à la piété, à la justice, et à la compassion envers les nécessités du genre humain. Mais la principale qualité du souverain, aux yeux du jésuite, reste d'avoir gouverné l'Empire en suivant, en toutes circonstances, l'opinion de son épouse³⁷ : Marcien « qui tenait seulement le nom de mari, servait [Pulchérie] et la respectait avec plus de respect et d'humilité, que s'il eût été son propre fils.

Le récit du règne de Marcien et Pulchérie s'achève par ces mots : « C'était un merveilleux Empire, un merveilleux mariage ». La formule peut sembler banale. Mais elle le paraîtra moins quand on se souviendra que dans la langue du XVII^e siècle, la merveille est ce qui suscite une admiration mêlée de surprise.

Suivant le dispositif adopté dans tous les récits du second tome de *La cour sainte*, l'*exemplum* consacré à Pulchérie s'orne de deux estampes figurant l'impératrice. La seconde, inspirée de l'avvers d'une monnaie antique, s'accompagne de devises rédigées en latin et en français. Les devises françaises forment une série de distiques qui soulignent bien les traits saillants de la biographie politique et spirituelle de Pulchérie proposée par le Père Caussin³⁸ :

*La vierge d'or dans le siècle de fer,
Qui sous ses pieds a fait trembler l'Enfer.
Femme stérile, et vierge très féconde,
Qui dans son cœur a porté tout le monde.
Mère du peuple, et maîtresse des rois,
Qui maria l'Église avec les Lois.
La Croix au Sceptre, et vit en sa personne,
Joindre l'Autel à l'or de la Couronne,
Le mariage à la virginité,
Et la grandeur avec l'humilité.*

Pulchérie dans *Les femmes illustres*

C'est une tout autre Pulchérie qui paraît dans l'ouvrage de Georges et Madeleine de Scudéry, publié en 1642 et réédité en 1644³⁹. Il est vrai que la forme de l'œuvre est différente : *La cour sainte* était une collection d'*exempla*, *Les femmes illustres* est un recueil de

37 *Ibid.*, p. 250.

38 *Ibid.*, p. 252-253.

39 Deux figures de l'empire romain d'Orient seulement apparaissent dans *Les femmes illustres* : Pulchérie et l'épouse de Théodose II, Athénaïs, devenue par le baptême Eudocie.

harangues, conçu à l'imitation de celui de Manzini⁴⁰. Les destinataires du livre sont également différents : le Père Caussin s'adressait à la noblesse dévote, tandis que les Scudéry entendent s'adresser au public cultivé des salons parisiens et de la cour, tout spécialement aux dames, auxquelles l'ouvrage est d'ailleurs dédié. Le dispositif éditorial diffère encore davantage : on ne racontera pas la vie de chaque personnage, mais on le placera dans une situation, historique ou non, telle qu'il sera amené à prononcer une harangue pour déterminer ou justifier son comportement. Pour Pulchérie, les Scudéry imaginent une rencontre entre l'Augusta et Flavien alors que l'empereur Théodose II a prescrit au patriarche d'ordonner diaconesse la princesse pour l'écarter définitivement du pouvoir.

Dans cette harangue, Pulchérie manifeste d'abord une grande constance devant l'épreuve représentée par sa disgrâce : elle « quitte sans murmurer, la part que [l'empereur] lui avait donnée à la domination »⁴¹. Pulchérie assure d'ailleurs le patriarche Flavien qu'elle n'a jamais été impressionnée par la grandeur et les fastes de la cour : « Pour moi, la grandeur ne m'a jamais éblouie : je suis née de la pourpre ; les jeux de mon enfance se sont passés sur le trône et la première chose que j'ai apprise, a été de régner sur les autres, et sur moi-même. » Elle fait également preuve de clémence en ne tenant pas pour responsables de sa disgrâce l'empereur et son épouse. La princesse exprime même sa compassion pour la « complaisance » de Théodose et la candeur d'Eudocie, qui ont été trompés par les artifices de Chrysaphe⁴². À l'un et à l'autre, elle accorde un pardon sans réserve⁴³. Pulchérie fait aussi preuve de discrétion. Elle ne conteste pas la mesure impériale, si injuste puisse-t-elle lui paraître, et se soumet sans réserve à l'autorité de Théodose en se retirant dans son palais⁴⁴ : « Je me résous après avoir su régner, assez souverainement, d'obéir avec autant de soumission d'esprit, que j'ai eu de grandeur et de courage, en commandant à la moitié du monde, depuis l'âge de quinze ans jusqu'à aujourd'hui. » Alors qu'elle quitte le pouvoir, Pulchérie dresse un bilan flatteur, mais lucide de la politique qu'elle a menée en tant que régente, puis de principale conseillère de son frère⁴⁵ :

Que [Théodose] se souvienne qu'en m'éloignant de lui, je lui laisse la paix dans tout son empire ; que tous ses sujets l'aiment ; que tous ses voisins le craignent ; que l'abondance est dans toutes ses villes ; que la vertu se fait voir dans toutes les familles particulières ; que le vice n'y paraît presque plus ; que sa cour (excepté Chrysaphius) n'a point de flatteurs ; que le peuple est sans

40 Par ailleurs traduit par Georges de Scudéry en 1642.

41 SCUDÉRY, 1642, p. 283-284.

42 *Ibid.*, p. 278.

43 *Ibid.*, p. 282.

44 *Ibid.*, p. 286.

45 *Ibid.*, p. 284.

insolence ; que les grands sont sans orgueil, et que la piété règne, dans tous les temples de son empire.

Et Pulchérie révèle le principe qui a constamment guidé son action politique et qui explique son succès. C'est l'exercice de la prudence⁴⁶ :

La véritable prudence, consiste à bien user des événements qui nous arrivent : il ne faut pas s'attacher scrupuleusement à une vertu : il les faut pratiquer toutes, selon les diverses occasions. Il est des temps où l'humilité ne serait pas louable, et où la grandeur de courage est nécessaire : et d'autres aussi, où la dissimulation est sagesse : et où la franchise est criminelle. Il faut savoir changer quand il est saison, sans changer pourtant jamais, la résolution de faire ce que l'on doit.

Constance, clémence, discrétion et prudence : voilà une image, somme toute, très classique de souveraine s'efforçant de régner sur elle-même pour pouvoir régner sur les autres. Il y manque toutefois une vertu, pourtant caractéristique du modèle historique : la piété. Dans la harangue prononcée par l'Augusta, la foi est en effet quasiment absente. On y relève tout juste quelques allusions aux prières de Pulchérie qui ont permis aux armées impériales de vaincre les Perses ou les Scythes⁴⁷ ou encore aux mesures qu'elle a prises pour « détruire l'hérésie »⁴⁸. Quant à la virginité consacrée de l'impératrice, elle est soigneusement passée sous silence. C'est donc une image singulièrement sécularisée de Pulchérie que propose l'ouvrage. Mais faut-il s'en étonner ? Georges et Madeleine de Scudéry ne sont pas des dévots⁴⁹. On le vérifie dans la harangue prêtée à l'épouse de Théodose II⁵⁰, qu'ils nomment d'ailleurs Athénaïs et non Eudocie, nom qu'elle reçut à son baptême. Visiblement, les Scudéry souhaitent faire entendre plutôt la fille du philosophe païen Léontius, formée aux plus grands raffinements de la culture antique, que la pieuse impératrice partant en pèlerinage à Jérusalem.

Pulchérie dans la pièce de Corneille

C'est donc cette haute figure d'impératrice vierge, douée de toutes les aptitudes politiques et de toutes les vertus spirituelles, que Corneille prend en charge en 1672 en composant *Pulchérie*. La pièce est représentée pour la première fois au Marais le 25 novembre. Malgré

46 *Ibid.*, p. 285-286.

47 *Ibid.*, p. 273-274.

48 *Ibid.*, p. 286.

49 Voir la n. 109.

50 Voir SCUDÉRY, 1642, p. 249-268.

une campagne de promotion faite de lectures privées⁵¹ et d'articles dans les gazettes⁵², elle remporte tout au plus un succès d'estime. Peut-être l'œuvre a-t-elle été desservie par la troupe du Marais qui n'est plus, à cette époque, que l'ombre d'elle-même et n'a plus grand-chose à voir avec celle qui avait autrefois créé *Le Cid*, *Polyeucte* ou *Héraclius*. En janvier 1673, la pièce est publiée par le libraire parisien Guillaume de Luynes, mais ne remporte pas davantage de succès⁵³. Sans doute a-t-elle déçu ceux qui connaissaient un tant soit peu le modèle historique du personnage ou se souvenaient du traitement qu'en avaient fait les auteurs qui l'avaient auparavant exploité. La Pulchérie de Corneille n'a en effet plus rien à voir avec celle des *XII Dames* ou du Père Caussin, ni même avec celle des Scudéry. Elle est, à proprement parler, méconnaissable.

Le lecteur a d'abord la surprise de découvrir une Pulchérie amoureuse. Le personnage est en effet introduit, et donc défini, par l'amour qu'elle éprouve pour Léon, lointain reflet du futur empereur Léon I^{er}. Les premiers mots prêtés par Corneille à Pulchérie, et qui forment le premier vers de la pièce, inscrivent d'entrée de jeu et de manière définitive le personnage dans l'ordre du galant, et non du politique : « Je vous aime, Léon, et je n'en fais point mystère ; [...] ». Cette déclaration sera ensuite réitérée à deux reprises⁵⁴ et même amplifiée dans la scène 2 de l'acte III⁵⁵.

Le lecteur est tout aussi surpris de constater que cette Pulchérie est un personnage hésitant, irrésolu, presque pusillanime. Conviée par le sénat à choisir un époux pour régner avec elle sur la partie orientale de l'Empire, l'héroïne se demande pendant plus de quatre actes si elle doit ou non épouser Léon : elle « n'en peut choisir d'autre » et pourtant « n'ose le choisir »⁵⁶. Il est, en outre, frappant de constater combien les facteurs politiques pèsent peu dans cette interminable délibération. Certes, Pulchérie se rappelle à plusieurs reprises que les exigences du cœur sont difficilement conciliables avec celles de

51 Deux sont attestées par des lettres de Madame de Sévigné : la première en janvier 1672 chez La Rochefoucauld, la seconde en mars chez le cardinal de Retz. Voir Madame de SÉVIGNÉ, 1972, p. 417 et 452.

52 La pièce est annoncée plusieurs fois dans *Le Mercure galant* en 1672 et Robinet lui consacre une chronique dans la *Lettre en vers à Monsieur* du 26 novembre avant même d'avoir vu la pièce, créée la veille : voir la notice de Georges Couton, CORNEILLE, 1987, p. 1654-1655.

53 La pièce ne sera d'ailleurs pas rééditée en édition séparée, mais seulement reprise au tome IV de l'édition collective du *Théâtre* publiée par le libraire Guillaume de Luynes en 1682. *Pulchérie* semble toutefois avoir été appréciée par les plus anciens admirateurs de Corneille, comme Madame de Sévigné ou le maréchal de Grammont : voir les témoignages cités par Georges Couton, CORNEILLE, 1987, p. 1662-1663.

54 Cf. v. 886 et 1020.

55 Cf. v. 844-858.

56 V. 848.

la raison d'État et que « le trône met une âme au-dessus des tendresses »⁵⁷. Certes, elle ne se dissimule pas que Léon est trop jeune et trop inexpérimenté en matière militaire pour que les grands chefs de l'armée consentent à lui obéir⁵⁸. Mais jamais les véritables enjeux politiques du nouveau règne ne sont envisagés ni pris en compte. Aucune allusion n'est faite, en particulier, au principal péril qui menace à l'époque l'Empire : les Huns, toujours prêts à déferler sur l'Orient. Le phénomène est d'autant plus étonnant que Corneille a publié en 1668 *Attila* où la situation politique et militaire suscitée par les rapines du Fléau de Dieu était largement exploitée. Pulchérie finira certes par se souvenir qu'elle est impératrice et par se résoudre à « sacrifier tout au bonheur de l'État »⁵⁹ en renonçant à épouser Léon. Mais après combien d'atermoiements et non sans avoir longtemps espéré que le sénat « mette d'accord sa flamme, et le bien de l'État »⁶⁰.

Mais la plus grande surprise est ailleurs : la Pulchérie cornélienne est totalement dénuée de pitié. Jamais le discours chrétien n'affleure en effet dans ses propos⁶¹. Qui plus est, à la scène 3 de l'acte V, la pièce confère à la condition mise par Pulchérie à son union avec Martian un tout autre sens que son modèle historique. Si Pulchérie offre au vieux sénateur de « paraître son époux » et de « n'en avoir que le nom », ce n'est pas parce qu'elle souhaite conserver une virginité consacrée au Seigneur, mais parce qu'elle entend demeurer fidèle à son amour pour Léon. Elle avait d'ailleurs fait à ce dernier, à la scène 3 de l'acte III, un serment parfaitement explicite⁶² :

J'aime, et si ce grand choix ne peut tomber sur vous,
Aucun autre du moins, quelque ordre qu'on m'en donne,
Ne se verra jamais maître de ma personne :
Je le jure en vos mains, et j'y laisse mon cœur.

Les personnages qui entourent cette surprenante Pulchérie, n'ont pas beaucoup plus de relief. Léon est un prétendant dénué d'ambition, dépourvu de tout sens politique, qui ne cesse de gémir et de verser des larmes. Dès sa première tirade dans la pièce, il se plaint⁶³ : « Vous m'aimez, mais hélas ! quel amour est le vôtre / Qui s'apprête peut-être à pencher vers un autre ? » Toute la pièce résonnera ensuite de l'écho de ses plaintes. Comme le dit Irène

57 V. 114.

58 Martian et Aspar débattent de cette question à la scène 2 de l'acte II : voir les v. 557-566.

59 V. 1224.

60 V. 1180.

61 Hormis, il est vrai, aux v. 109-110.

62 V. 1020-1023. Voir aussi les v. 1666-1674.

63 V. 57-58.

à la scène 3 de l'acte III⁶⁴ : « Il soupire, il se plaint ». Le discours du personnage pourrait presque tenir tout entier dans le premier mot de certaines de ses répliques⁶⁵ : « Hélas... » Léon est une sorte de berger de pastorale égaré dans les couloirs du palais impérial. Martian, quant à lui, ne vaut guère mieux. C'est un amoureux transi qui adore l'impératrice depuis des années sans oser jamais lui déclarer sa flamme⁶⁶ et qui se sent absolument indigne de prétendre à sa main⁶⁷. Seul Aspar tranche un peu sur cet ensemble de personnages falots. Mais ce comploteur invétéré semble bien velléitaire, tant il échoue à mener à bien les intrigues qu'il échafaude. Il est vrai que ceux qu'il tente d'entraîner dans ses manigances, qu'il s'agisse de Léon ou de Martian, ne se montrent guère coopératifs⁶⁸.

Ces personnages paraissent n'avoir d'autre préoccupation que l'amour et semblent dominés, à des degrés divers, par la passion qu'ils éprouvent. Pulchérie, Léon, Martian, Irène, tous débordent de tendresses et soupirent d'amour. Cette cour de Constantinople sent décidément son Arcadie ! À mesure qu'il la découvre, le lecteur n'est pas loin de partager l'étonnement d'Aspar après que Léon lui a avoué qu'au moment où le sénat presse l'Augusta de choisir un époux, il ne prétend qu'à l'amour de Pulchérie. Le maître des milices lui réplique⁶⁹ : « Mais il y va du trône, et non d'une maîtresse ». Même l'auteur de la pièce semble l'avoir oublié...

Le moins que l'on puisse dire, c'est que ces pâles silhouettes ne ressemblent guère à leurs modèles historiques. Ils n'ont à peu près rien de commun avec eux, hormis le nom qu'ils portent. Dans *Pulchérie*, Corneille pourrait donc avoir renouvelé une expérience déjà tentée avec *Rodogune* et surtout *Héraclius* : de nouveau, il n'a pas hésité à « falsifier l'histoire »⁷⁰ pour « feindre un sujet entier sous des noms véritables »⁷¹.

Comment expliquer pareille entreprise ? Comment expliquer surtout pareil traitement du personnage de Pulchérie et de son mariage avec Marcien ? Il est d'autant plus difficile de répondre à la question que Corneille, dans l'avis Au lecteur de la pièce publié en 1673, ne s'explique pas sur ses intentions, contrairement à son habitude. Depuis la publication d'*Horace* en 1641, Corneille avait en effet coutume d'assortir chacune de ses pièces d'un texte liminaire dans lequel il explicitait et justifiait ses choix dramaturgiques. Mais plus il approche de la fin de sa carrière, moins Corneille semble enclin à dévoiler

64 V. 1149.

65 V. 891.

66 II, 1.

67 V, 3.

68 Voir I, 4 et II, 2.

69 V. 281.

70 *Discours de la tragédie*, CORNEILLE, 1987, p. 166.

71 Avis Au lecteur de *Rodogune*, CORNEILLE, 1984, p. 196.

ses intentions. Alors qu'il s'étend encore assez longuement sur le modèle historique de son héros dans l'avis Au lecteur d'*Attila* publiée en 1668⁷², Corneille se montre beaucoup moins disert, trois ans plus tard, dans le texte liminaire de *Tite et Bérénice*⁷³. Il se borne à y donner, sans le moindre commentaire, deux extraits de Xiphilin en latin⁷⁴. L'avis au lecteur de *Suréna*, dernière pièce du dramaturge, publiée en 1675, sera encore plus lapidaire et tiendra en quatre ou cinq lignes où Corneille mentionne seulement ses deux sources, Plutarque et Appien, sans donner la moindre référence⁷⁵. Désinvolture du grand âge, comme le croit Georges Couton, ou lassitude des spéculations théoriques ? Il y a sans doute un peu des deux. Mais dans l'avis Au lecteur de *Pulchérie*, il y a peut-être encore davantage. L'attitude de Corneille semble en effet plutôt singulière. Le dramaturge commence par résumer les données historiques relatives à Pulchérie qu'il a probablement tirées de Sozomène, Zonaras ou Baronius. Puis il refuse, de manière ostensible, d'expliquer comment il a traité ces sources⁷⁶ : « Voilà ce que m'a prêté l'Histoire. Je ne veux point prévenir votre jugement sur ce que j'y ai changé, ou ajouté, et me contenterai de vous dire... » Cette délicatesse pourrait bien cacher quelque chose. Corneille préférerait-il ne pas s'expliquer sur un traitement du sujet pour le moins discutable ?

Pour comprendre pourquoi le dramaturge a traité ainsi les sources historiques dont il disposait, on est donc réduit aux conjectures. Faut-il, comme Georges Couton⁷⁷, invoquer l'influence d'un roman à succès, *Pharamond ou L'histoire de France*, commencé par La Calprenède et continué par Vaumorière⁷⁸ ? La septième partie de ce roman à tiroirs, publiée en 1664 et composée par ce dernier, comporte certes une histoire de Pulchérie et Marcin racontée par celui-ci au prince de Perse et se déroulant à la cour de Constantinople⁷⁹. Mais cette histoire est fort ténue. Elle sert de discret contrepoint à l'histoire du prince vandale Trasimond et de l'impératrice Eudoxe qui constitue la matière essentielle du livre second. Ce n'est donc qu'un récit annexe d'un récit lui-même secondaire, enchâssé dans le récit principal⁸⁰. Corneille ne trouvait donc pas grand-chose

72 Cf. CORNEILLE, 1987, p. 641-642.

73 *Ibid.*, p. 991-992.

74 Auteur grec qui a conservé une partie de *l'Histoire romaine* de Dion Cassius et a été traduit en latin en 1551 par Guillaume Blanc d'Alby.

75 Cf. CORNEILLE, 1987, p. 1241.

76 *Ibid.*, p. 1171.

77 Voir la notice de la pièce, *ibid.*, p. 1661.

78 Vaumorière a composé les cinq derniers volumes de ce roman, publié de 1661 à 1670. Les sept premiers avaient été écrits par La Calprenède.

79 VAUMORIÈRE, 1664, p. 97-226.

80 Abandonnée à la fin du livre second de la septième partie du *Faramond*, l'histoire de Marcian et Pulchérie ne trouvera sa conclusion qu'à la fin de la douzième partie. L'avant-dernière page du

à exploiter dans ces deux histoires très chevaleresques, ponctuées de tournois, de bals, de promenades et d'entretiens galants dans les cabinets ou les jardins, qui rappellent les *Amadis* ou certains récits secondaires de *L'Astrée*. Tout juste la fiction de Vaumorière lui rappelait-elle, après tant de romans contemporains, qu'il était possible de transposer des personnages aussi fortement caractérisés par les chroniqueurs et les hagiographes byzantins que Pulchérie, Marcien ou Eudocie dans un registre complètement étranger à celui des sources historiques : celui de la galanterie chevaleresque.

Un autre facteur a été beaucoup plus déterminant. Il est d'ordre générique : *Pulchérie* n'est pas une tragédie, mais une comédie héroïque. Ce nouveau genre dramatique a été inventé par Corneille en 1648 ou 1649⁸¹ alors qu'il composait *Don Sanche d'Aragon*. Dans l'épître dédicatoire de la pièce adressée à Monsieur de Zuylichem, Corneille définit assez précisément, par opposition aux autres genres, le nouveau genre qu'il a conçu pour donner à sa nouvelle pièce une appellation générique satisfaisante⁸². Selon lui, la comédie héroïque diffère, d'une part, de la comédie traditionnelle par le caractère illustre de ses personnages. C'est précisément ce qui permet de qualifier cette forme de comédie d'héroïque. 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. La comédie héroïque est une comédie mettant aux prises des princes et des grands et visant à susciter de l'admiration pour le courage montré par le héros dans l'infortune. Son objet sera matrimonial : il s'agit de savoir si le héros ou l'héroïne épousera l'élue de son cœur. Contrairement à celui d'une comédie traditionnelle, le dénouement d'une comédie héroïque n'est pas nécessairement heureux. Tantôt le héros ou l'héroïne épousera effectivement l'élue de son cœur. Tantôt il sera contraint d'en épouser un autre, pour des raisons politiques.

Corneille, au demeurant, a peu pratiqué ce nouveau genre. Avant *Pulchérie*, il n'a écrit que deux comédies héroïques : *Don Sanche d'Aragon*, créée durant la saison théâtrale 1649-1650 et publiée en 1650 ; *Tite et Bérénice*, jouée en novembre 1670 et publiée en 1671.

Pulchérie semble correspondre parfaitement au modèle générique mis au point avec *Don Sanche d'Aragon*. C'est bien une comédie mettant aux prises une princesse et des grands et ayant pour objet de savoir si l'héroïne pourra épouser l'élue de son cœur, Léon, ou si elle devra en épouser un autre. Son dénouement est en définitive heureux. Il pourrait paraître malheureux, en ce que Pulchérie ne peut finalement épouser Léon. Mais il est en fait heureux, puisque l'impératrice peut, tout en épousant Martian, demeurer

roman indique, sans autres détails, que Marcian a épousé Pulchérie et est devenu empereur : VAUMORIÈRE, 1670, p. 869.

81 Pour la datation de cette pièce, voir la notice de Georges Couton, CORNEILLE, 1984, p. 1421.

82 Voir *ibid.*, p. 549-553.

fidèle à Léon. Le caractère heureux de cette issue se trouve d'ailleurs souligné par les derniers vers de la pièce, placés dans la bouche même de Pulchérie, qui rappellent la formule traditionnelle de conclusion des tragi-comédies ou des comédies à l'italienne⁸³ : « Allons tout préparer pour ce double hyménée, / En ordonner la pompe, en choisir la journée. »

Le facteur générique, cependant, n'explique pas tout. Le traitement du personnage de Pulchérie et de son mariage avec Marcien résulte aussi d'options dramaturgiques prises par Corneille au sein même du cadre générique qu'il avait choisi. Sa troisième comédie héroïque diffère en effet sensiblement des deux premières sous deux aspects importants : *Pulchérie* est à peu près dénuée d'intrigue et ne comporte pas de personnage généreux.

Don Sanche d'Aragon obéissait à une intrigue, fermement dessinée et rondement menée. Il s'agissait de savoir si Dona Isabelle, reine de Castille, allait épouser Carlos, auréolé de ses succès militaires, ou l'un des trois grands prétendant à sa main, Don Lope de Guzman, Don Manrique de Lare ou Don Alvar de Lune. Cette intrigue se noue grâce à la contradiction entre l'amour éprouvé par la reine pour Carlos et la très modeste condition de celui-ci, fils d'un pauvre pêcheur. Comme dans les tragi-comédies les plus romanesques⁸⁴, elle se dénouera grâce à une reconnaissance providentielle : on découvre *in extremis* que Carlos est en fait le fils du roi d'Aragon, Don Sanche. Rien ne s'oppose donc plus à son mariage avec la reine de Castille. L'intrigue, qui plus est, progresse grâce à plusieurs scènes spectaculaires où les protagonistes rivalisent de morgue aristocratique, comme la querelle de préséance entre Carlos, Don Manrique et Don Lope à la scène 3 du premier acte ou l'affrontement entre Carlos et Don Manrique, à la scène 2 de l'acte IV. De même, il s'agissait de savoir, dans *Tite et Bérénice*, qui l'empereur allait épouser : Domitie, la fille de Corbulon, ou Bérénice ? C'est Albin, confident de Domitian, frère de Tite et amant de Domitie, qui noue l'intrigue en suscitant le retour secret de Bérénice à Rome pour empêcher le mariage imminent de Tite avec Domitie⁸⁵. Mais les spectateurs et les lecteurs sachant parfaitement comment se dénouera cette intrigue, Corneille suscite, à la scène dernière, un coup de théâtre pour rendre surprenant un dénouement trop attendu. Alors que le sénat a finalement accepté que Tite épouse Bérénice, celle-ci refuse de l'épouser : il lui suffit de régner sur le cœur de l'empereur et de triompher de Rome. L'intrigue de cette comédie héroïque progresse, elle aussi, grâce à plusieurs situations à forte tension dramatique, comme à la scène 3 de l'acte II, où Tite et Domitian pressent Domitie de

83 V. 1753-1754.

84 Par un effet d'ironie critique, Corneille se plaît à souligner cette parenté à plusieurs reprises dans la pièce : voir l'allusion aux princes déguisés de Dona Elvire à la première scène (v. 51-52) et surtout la tirade de Carlos sur les princes abandonnés, puis reconnus dans la scène 3 de l'acte IV (v. 1276-1286).

85 Voir I, 3, v. 300 *sq.*

manifester clairement à qui va sa préférence entre les deux frères, ou encore à la scène 3 de l'acte III, où Bérénice et Domitie s'affrontent avec violence et hauteur.

Dans *Pulchérie*, par contre, il n'y a pas, à proprement parler, d'intrigue. Comment pourrait-il d'ailleurs y en avoir une dans la mesure où il n'existe pas de véritable obstacle à ce que Pulchérie épouse Léon ? Certes, ce dernier est peut-être trop jeune et trop inexpérimenté pour régner. Mais est-ce une raison suffisante pour que l'impératrice ne le choisisse pas pour époux ? Le seul suffrage de Pulchérie, ou d'ailleurs celui du sénat, suffirait à rendre Léon digne du trône. De surcroît, comme l'observe Martian à la scène 2 de l'acte II⁸⁶, l'inexpérience de Léon serait largement compensée par la grande expérience politique de Pulchérie. Conseillé par son épouse, celui-ci gouvernerait certainement aussi bien que ne l'avait fait le faible Théodose, grâce aux conseils de sa sœur. Dans ces conditions, la pièce ne peut être qu'une longue valse-hésitation : le sénat attend que Pulchérie choisisse un époux et Pulchérie attend que le sénat lui impose un époux⁸⁷. Cette interminable délibération ne sera même pas troublée par les rares initiatives susceptibles de créer des conflits d'intérêts et d'animer un peu l'action. À la scène 4 du premier acte, le projet d'alliance proposé par Aspar à Léon avorte à peine exposé et à la scène 2 de l'acte II, le marché offert par ce même Aspar à Martian est immédiatement refusé. L'action de *Pulchérie* reste donc désespérément linéaire et ne trouve une issue qu'au début de l'acte V où l'impératrice choisit un époux sans que l'on comprenne véritablement pourquoi elle s'est enfin décidée. Les données de la question qui lui était posée, n'ont pas changé. La situation politique et les rapports amoureux entre les protagonistes pas davantage. On ne peut s'empêcher de penser que si Pulchérie fait enfin son choix, c'est d'abord parce que la fin de la pièce approche et qu'il faut bien trouver une issue, ou plutôt en venir à l'issue connue du public.

Ensuite, *Pulchérie* ne comporte aucun personnage généreux. Dieu sait si *Don Sanche d'Aragon* en était prodigue. Il y avait Dona Isabelle, reine de Castille, très soucieuse de sa gloire, c'est-à-dire de sa réputation auprès de ses pairs et de la postérité. Corneille lui prête d'ailleurs une déclaration typique du personnage généreux que l'on retrouve, sous une forme ou sous une autre, dans chacune de ses pièces⁸⁸ : « Je sais ce que je suis, et ce que je me dois. » Mais il y avait aussi, et au premier chef, Carlos, en réalité Don Sanche, l'une de ces figures de princes fiers et magnanimes dont Corneille a le secret et dont le personnage de Nicomède demeure le plus bel exemple. Dans une moindre mesure, les trois

86 Cf. v. 530-536.

87 Cf. III, 1, v. 731-735.

88 V. 68.

grands de Castille, figures secondaires d'une pièce à l'atmosphère très aristocratique⁸⁹, étaient aussi des personnages généreux par leur volonté farouche de ne jamais supporter que leur honneur fût un tant soit peu soit souillé. *Tite et Bérénice* comptait également un personnage généreux en la personne de l'héroïne. « Aussi fière que belle »⁹⁰, incapable de « bas sentiments »⁹¹, Bérénice veille soigneusement, dans sa rivalité avec Domitie, à préserver sa gloire, ainsi que celle de Tite⁹². La générosité du personnage éclate dans le coup de théâtre final. Bérénice pourrait devenir impératrice dès lors que le sénat autorise enfin l'empereur à l'épouser. Mais l'acquiescement du sénat suffit à sa gloire. Bérénice y opposera un « refus généreux » et s'effacera pour la prospérité de l'Empire. Il lui suffit de régner sur le cœur de Tite⁹³ et de « triompher enfin, et de Rome, et dans Rome »⁹⁴.

Dans *Pulchérie*, ces personnages généreux n'ont aucun équivalent. Certes, l'héroïne n'est pas insensible à la préservation de sa gloire qu'elle évoque à deux ou trois reprises. Ainsi à la scène 3 de l'acte III, Pulchérie rappelle à Léon, toujours éploré, que « sa gloire inexorable/ [La] doit au plus illustre, et non au plus aimable »⁹⁵. De même, un peu plus loin dans la même scène, elle avertit Léon qu'elle n'entend en aucun cas « hasarder sa gloire »⁹⁶. Mais jamais la gloire n'apparaît comme le principe recteur de la conduite de Pulchérie. Si tel était le cas d'ailleurs, elle aurait écarté Léon beaucoup plus rapidement et il n'y aurait pas eu de pièce. Curieusement, c'est encore Aspar, quoique doué d'un « dangereux esprit »⁹⁷, qui pourrait apparaître, dans certaines de ses réactions, comme le personnage le plus généreux. Ne déclare-t-il pas fièrement à Irène qu'il refuserait de servir sous Léon si celui-ci devenait empereur⁹⁸ ? : « Il y va de ma gloire, et les siècles passés... »

Il serait évidemment tentant d'attribuer cette absence de personnages généreux dans *Pulchérie* au pessimisme moral qui se répand à partir des années 1660 sous l'influence de l'augustinisme de Port-Royal et des *Maximes* de La Rochefoucauld. En 1673, Corneille n'oserait plus produire de personnages généreux sur le théâtre tant la « démolition du héros » et de l'héroïsme lui paraîtrait irrémédiable... Mais ce serait oublier que le dramaturge donnera en décembre 1674 une dernière pièce à l'Hôtel de Bourgogne, certes une tragédie : *Suréna général des Parthes*. Or, cette pièce propose l'un des plus beaux per-

89 Qu'elle doit à sa source espagnole : voir la notice de Georges Couton, Corneille, 1984 : 1429-1432.

90 Selon Domitie, v. 1275.

91 Selon Albin, v. 1418.

92 Cf. v. 1604.

93 Cf. v. 1714.

94 V. 1724.

95 V. 953-954.

96 V. 962.

97 V. 625.

98 V. 331. Voir aussi les v. 315-322.

sonnages de généreux que Corneille ait jamais conçu : celui de Suréna. Cette « grande âme »⁹⁹ refuse obstinément toute récompense du roi Orode pour les victoires militaires qu'il a remportées à son service. Il en a déjà été récompensé¹⁰⁰ : « [Je] n'ai rien fait qu'un sujet n'ait dû faire, / La gloire m'en demeure, et c'est l'unique prix / Que s'en ai proposé le soin que j'en ai pris ». Devant l'hostilité grandissante du souverain et les menaces de son rival Pacorus, Suréna reste fidèle à lui-même. Il aura seulement « soin de sa gloire » pour « laisser un grand exemple à qui pourra le suivre »¹⁰¹. Libre au roi, dès lors, de disposer « de ses jours »¹⁰². L'absence de personnage généreux dans *Pulchérie* ne résulte donc pas d'une contrainte, mais vraisemblablement d'un choix délibéré.

Écrire une comédie héroïque sans intrigue et sans personnages généreux constituait, cependant, un pari pour le moins risqué. Comment, en effet, susciter et surtout soutenir l'intérêt dramatique sans intrigue ? Comment, qui plus est, obtenir que le public admire une héroïne si celle-ci est à peu près dénuée de générosité ? On ne peut que s'étonner qu'un dramaturge aussi chevronné que Corneille ait pris de tels risques.

Mais il est une autre option dramaturgique qui surprend encore davantage de la part de Corneille : celle qui consiste à dépouiller le personnage de Pulchérie de toute piété. La foi personnelle de Corneille est en effet bien connue et amplement documentée. Le dramaturge a d'ailleurs traduit du latin un certain nombre d'ouvrages de dévotion ou de textes liturgiques. On connaît sa traduction en vers de *L'imitation de Jésus-Christ*, publiée de 1651 à 1656, qui connut de très nombreuses rééditions sous diverses formes et constitua le plus grand succès de librairie de Corneille. Mais le dramaturge a traduit aussi les *Louanges de la Sainte Vierge* de saint Bonaventure en 1665, le petit *Office de la Sainte Vierge* en 1670, les *Hymnes de saint Victor* de Jean-Baptiste Santeuil en 1680 ainsi que des *Hymnes de sainte Geneviève*¹⁰³. Aux yeux de Corneille, ces ouvrages ne constituaient aucunement une part mineure de son œuvre littéraire. Comme il l'explique dans l'épître dédicatoire de l'édition complète de *L'imitation de Jésus-Christ* adressée au pape Alexandre VII en 1656, il considère ses travaux de traduction comme une manière de « rendre compte à Dieu du talent dont il l'avait favorisé » avant de « comparaitre devant lui »¹⁰⁴. Au théâtre, Corneille a donné, comme on le sait, deux « tragédies chrétiennes » : *Polyeucte martyr*, jouée et publiée en 1643, et *Théodore vierge et martyr*, créée durant la

99 L'expression est de Palmyr, v. 181.

100 III, 2, v. 790-792.

101 V. 1380 et 1358.

102 V. 1380.

103 Traduction restée inédite au XVII^e siècle : voir la notice de Georges Couton, CORNEILLE, 1987, p. 1720-1722.

104 CORNEILLE, 1984, p. 789.

saison 1645-1646 et publiée en 1646. La première pièce remporta un succès important et durable, mais la seconde connut un échec cuisant, qui mit brutalement fin à la vogue du théâtre de dévotion sur la scène parisienne. Corneille fut sans doute plus affecté de ce revers qu'il ne l'a dit. Il semble en tout cas avoir longtemps gardé l'espoir d'écrire une nouvelle tragédie martyrologique, comme en témoignent diverses allusions dans les *Discours* publiés en 1660¹⁰⁵. Sans doute en fut-il finalement dissuadé par la complète désaffection manifestée par le public parisien pour le théâtre de dévotion. Comme le dit plaisamment l'un des deux interlocuteurs des *Entretiens sur les tragédies de ce temps* publiés par le Père de Villiers en 1675¹⁰⁶ : « Quoi, si les comédiens mettaient l'hiver prochain dans leurs affiches : Nous vous donnerons le martyr de saint Eustache, vous croiriez qu'on irait à la comédie ? Le seul nom de saint Eustache serait capable de rebuter tout le monde. » Consacrer une pièce à l'impératrice Pulchérie n'en donnait pas moins à Corneille l'occasion, à certains égards inespérée, de représenter sinon un martyr, au moins une haute figure de sainteté ayant mené une authentique ascèse au faite des honneurs et conservé la virginité jusque dans le mariage. Or, cette occasion, Corneille ne l'a pas saisie. Pire : il l'a gâchée. Non seulement le dramaturge prive le personnage de toute piété, mais encore il dénature, comme on l'a vu, le sens même de sa résolution de vivre dans la chasteté avec le mari qu'elle a choisi. Plutôt que de figurer une Pulchérie éprise de l'Époux céleste, Corneille a préféré représenter une Pulchérie amoureuse du pâle Léon.

Comment expliquer un tel parti ? Comment expliquer surtout une telle dévalorisation du personnage de l'impératrice vierge ? Tout n'est peut-être en fait qu'une question d'actualité. Tant que le royaume était gouverné par une régente très pieuse dont l'autorité pouvait être contestée par les grands ou le parlement, la figure de Pulchérie pouvait encore servir de référence et même d'exemple politique et spirituel. Tant que la France restait séduite par la spiritualité de la Contre-Réforme, la vie de la sainte impératrice pouvait encore servir d'exemple à une noblesse désireuse de mener une vie dévote à la cour, voire aux gentilshommes vivant « noblement » sur leurs terres. Mais dans les années 1660 et *a fortiori* 1670, tout a changé. Au sommet de l'état d'abord. Le royaume est désormais gouverné personnellement par un jeune roi dont l'autorité est incontestée. Dans les cercles auliques ensuite. L'heure n'est plus à la *Cour sainte*, mais plutôt aux *Plaisirs de l'Ile Enchantée*. Les courtisans ne s'adonnent plus à la dévotion, mais à un hédonisme insouciant et fastueux, dont témoignent les fêtes organisées à Versailles à partir de 1664 par le duc de Saint-Aignan. Au théâtre enfin. Sur la scène publique, l'heure est désormais à la galanterie, aux larmes, aux tendresses. Avec la vogue de

105 Le passage le plus net se trouve dans le *Discours de la tragédie*, CORNEILLE, 1987, p. 147.

106 RACINE, 1999, p. 789.

la tragédie galante qui culmine au début des années 1660, l'amour semble avoir supplanté, voire éclipsé, les autres passions tragiques, comme si Atrée s'était définitivement déguisé en Céladon¹⁰⁷. Les dramaturges paraissent n'avoir plus d'autre ambition que de composer des œuvres qui soient « un tissu galant de madrigaux et d'élégies [...] pour la commodité des dames, de la jeunesse de la cour, et des faiseurs de recueils de pièces galantes »¹⁰⁸. Le triomphe remporté par *Andromaque* en 1667 à l'Hôtel de Bourgogne marque, à bien des égards, le triomphe de la galanterie.

Mais les années 1660 ne sont pas seulement celles d'*Andromaque* ou de *Bérénice*. Ce sont aussi celles de la querelle du *Tartuffe*. Pour la première fois, une comédie d'un auteur célèbre, sous couvert d'une satire de la fausse dévotion, met en cause la véritable dévotion et surtout conteste le principe même de la vie dévote. Dans cette pièce conçue pour flatter le scepticisme volontiers affiché par le public mondain de la Ville et de la cour¹⁰⁹, rien n'exprime mieux cette discrète, mais vigoureuse critique de la vie dévote qu'une image employée par Molière, évidemment sur un mode plaisant, à la scène 2 du premier acte. Décrivant, à l'intention de Cléante, l'empire exercé par Tartuffe sur la vie quotidienne de la maisonnée d'Orgon, Dorine raconte comment le valet de l'imposteur, un jour, a « rompu de ses mains, / Un mouchoir qu'il trouva dans une Fleur des Saints »¹¹⁰. Ce n'est évidemment qu'une image, mais elle synthétise de manière saisissante une mutation en train de s'opérer au sein des élites parisiennes : certains utilisent déjà le fort volume *in-folio* du Père Ribadeneira¹¹¹ pour maintenir sous presse leurs dentelles, alors que d'autres y cherchent encore des modèles de sainteté à imiter...

Dans ces nouvelles conditions culturelles et politiques, le modèle d'une Pulchérie *Mater Populi* et *Sponsa Dei* n'était plus d'aucune utilité.

Corneille a parfaitement compris cette évolution. Il a pressenti que Pulchérie ne pourrait paraître sur le théâtre qu'à une condition : qu'elle sût, à son tour, se montrer galante. C'est pourquoi, comme pour dissiper d'entrée de jeu toute ambiguïté et rassurer ainsi un public mondain qui pouvait craindre que l'auteur de *Polyeucte* ne lui infligeât une Pulchérie édifiante, il fait dire à son héroïne dès le premier vers de la pièce : « Je vous

107 Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Carine BARBAFIERI, 2006.

108 Abbé de Villars, *Critique de Bérénice* (1671), RACINE, 1999, 516.

109 Ce scepticisme se trouve esquissé par les Scudéry dans la deuxième partie de la *Clélie* (1655). Les auteurs y reprennent en partie le scepticisme systématisé par La Mothe Le Vayer dans son dialogue *De la divinité* (*Cinq dialogues faits à l'imitation des Anciens*, 1630) : voir Georges Forestier et Claude Bourqui, notice du *Tartuffe*, MOLIÈRE, 2010, p. 1371-1373.

110 V. 207-208.

111 Principal vecteur de la tradition hagiographique à l'époque et fleuron des bibliothèques paroissiales et familiales.

aime, Léon, et n'en fais point mystère ». Corneille n'en a pas moins tenu à rétablir la vérité quand il a publié l'œuvre en janvier 1673. Dans l'avis Au lecteur, il met nettement les choses au point¹¹² : « Pulchérie, fille de l'empereur Arcadius, et sœur du jeune Théodose, a été une princesse très illustre, et dont les talents étaient merveilleux. [...] Après la mort de ce prince, ne pouvant retenir l'autorité souveraine en sa personne, ni se résoudre à la quitter, elle proposa son mariage à Martian, à la charge qu'il lui permettrait de garder sa virginité, qu'elle avait vouée, et consacrée à Dieu ». La précaution était louable, mais elle était équivoque. Car le contraste entre la Pulchérie du théâtre et la Pulchérie de l'histoire et de l'hagiographie n'en devenait que plus criant.

Il reste une question qui risque bien de rester sans réponse. Si Corneille entendait composer une comédie héroïque aussi galante, pourquoi donc a-t-il choisi un personnage historique comme celui de Pulchérie, l'impératrice vierge ?

112 CORNEILLE, 1987, p. 1171.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

- CAUSSIN, Nicolas, *La cour sainte*, Paris, Denis Bechet, 1653, t. II.
- CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, t. II, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.
- Œuvres complètes*, t. III, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.
- Les éloges des XII Dames illustres, grecques, romaines et françaises. Dépeintes dans l'alcôve de la Reine*, Paris, Jean Du Bray, 1646.
- MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, t. II, Georges Forestier et Claude Bourqui (éds), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.
- RACINE, Jean, *Œuvres complètes*, t. I, Théâtre-Poésie, Georges Forestier (éds), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- SAUVAL, Henri, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, t. II, Paris, Charles Moette et Jacques Chardon, 1724.
- SCUDERY, Georges et Madeleine, *Les femmes illustres ou Les harangues héroïques*, Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, 1642.
- , *Artamène ou Le Grand Cyrus*, Extraits, Claude Bourqui et Alexandre Jephén, (éds), Paris, Flammarion, « Collection GF », 2005.
- Madame de SEVIGNÉ, *Correspondance*, t. I, Roger Duchêne (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- VAUMORIÈRE, Pierre de Lortigue de, *Faramond ou L'histoire de France*, septième partie, Paris, Antoine de Sommaville, 1664.
- , *Faramond ou L'histoire de France*, douzième partie, Paris, Thomas Joly, 1670.
- VULSON DE LA COLOMBIÈRE, Marc, *Les portraits des Hommes Illustres François qui sont peints dans la galerie du Palais Cardinal. Avec leurs principales Actions, Armes et Devises* (1650), Paris, Jacques Cottin, 1669 (gravures de Zacharie Heince et Jacques Bignon).

Ouvrages critiques

- ANGELIDIS, Christina, *Pulcheria : la castità al potere*, Milan, Jaca Books, 1998.
- BARBAFIERI, Carine, *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- BERCE, Françoise et BOUBLI, Lizzie, « La Galerie des Hommes Illustres du Palais-Cardinal », in *Le Palais Royal* (catalogue de l'exposition du Musée Carnavalet), Paris, Paris Musées, 1988, p. 35-42.
- DORIVAL, Bernard, « Art et politique en France au XVII^e siècle : la galerie des Hommes Illustres du Palais-Cardinal », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, 1973, p. 43-60.
- DUBOST, Jean-François, *Marie de Médicis. La reine dévoilée*, Paris, Payot, 2009.
- DULONG, Claude, *Anne d'Autriche*, Paris, Hachette, 1980.
- Hiéromoine MACAIRE de Simonos Pétra, *Le synaxaire. Vies des saints de l'Église Orthodoxe*, tome premier, septembre-octobre, Athènes, Indiktos, 2008.
- PASCAL, Catherine, « Les recueils de femmes illustres au XVII^e siècle », dans *Connaître les femmes de l'Ancien Régime : la question des recueils et des dictionnaires* (Rencontres de la SIEFAR), Paris, 2003.
- STEIN, Ernest, *Histoire du Bas-Empire*, tome premier, *De l'état romain à l'état byzantin (284-476)*, Jean-Rémy Palanque (trad.), Paris, Desclée de Brouwer, 1959.
- TEETGEN, Ada B., *The Life and Times of the Empress Pulcheria*, Londres, S. Sonnenschein, 1907.



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], Amélie Adde, « *La varona castellana* de Lope de Vega ou la République des femmes ? », 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

La varona castellana de Lope de Vega ou la République des femmes ?

Amélie Adde

Centre de Recherches sur les Sociétés
et Environnements en Méditerranées

Le théâtre est la scène de (presque) tous les possibles, tout du moins pourvu que la bienséance y soit préservée. Aussi n'est-il pas rare d'y voir représenté, c'est-à-dire « joué », le pouvoir féminin, y compris à une époque où la femme était généralement réduite à la vie domestique. *La Varona castellana* de Lope de Vega¹ est, de ce point de vue, une œuvre assez singulière tant le pouvoir féminin y est prégnant et si contrasté qu'il en dit toutes les nuances et les impressions qu'il peut susciter sur les hommes qui y sont soumis. Un peu oubliée par la critique, cette pièce apparaît pourtant dans le premier volume de comédies dont Lope prit personnellement en charge l'édition, la *XI^e Partie*, dont Javier Rubiera (RUBIERA, 2003, p. 285) a souligné qu'elle réunit des œuvres dont le « dénominateur commun » est la représentation féminine, offrant ce que l'on pourrait appeler une variation autour du personnage féminin. Il suffit de lire les nombreuses pièces de ce volume dont le titre renvoie à une femme pour s'en convaincre d'entrée : *La doncella Teodor*, *La niña de plata*, *La hermosa Alfreda*, *La dama boba* et *Los melindres de Belisa*, en plus de notre pièce. Ce texte dont la composition est datée de 1599² selon Morley et Bruerton (1968 : 260-261) repose sur la réélaboration d'une double intrigue historique : celle dont Urraque I^{re}, fille d'Alphonse VI et reine de Léon et de Castille est la protagoniste, et celle dont María Pérez de Villanaña, dite la « varona castellana » est le personnage principal. Dans

¹ L'édition utilisée ici est Lope de Vega, éd. Jesús Gómez et Paloma Cuenca, 1995.

² CASTILLEJO, 1984, p. 66. Morley et Bruerton proposent, pour leur part, une amplitude de six ans, entre 1597 et 1603 (1968, p. 260-261). On observera que David Castillejo range très justement cette œuvre un peu oubliée parmi celles « d'intérêt de premier ordre, ayant un dialogue expressif ». C'est d'ailleurs ainsi qu'il qualifie cette pièce, caractérisée par l'« expressivité énergique de son action ». (CASTILLEJO, 1984, p. 27).

le premier cas, l'œuvre s'inspire du conflit qui opposa Urrique I^{re} à son époux Alphonse d'Aragon, dit Alphonse le Batailleur. L'histoire se situe à l'époque de la Reconquête. Rappelons qu'Urrique avait été mariée une première fois, avec Raymond de Bourgogne dont elle eut un fils qui deviendra le futur Alphonse VII. À la mort prématurée de son premier mari en 1107, elle épousa en 1109 son cousin aragonais, à la demande de son père mais ce mariage mécontenta la Castille et la Galice, où grandissait le fils de la reine. Aussi le règne d'Urrique I^{re} fut-il fortement contesté. Charles Garcia a étudié la manière dont l'histoire en fut retracée notamment dans les *Chroniques anonymes de Sahagún*³. Elles traduisent combien ses relations avec son époux furent détestables. Elle eut finalement recours au Pape Pascal II afin qu'il annule le mariage avec le roi aragonais pour consanguinité, une demande qui sera accordée en 1117. Cependant, le conflit entre la Castille et l'Aragon allait perdurer jusqu'en 1126, jusqu'à la mort accidentelle d'Urrique I^{re}. Quant à la seconde intrigue, elle s'appuie sur la légende contemporaine du conflit entre la Castille et l'Aragon, et qui raconte comment María Pérez de Villanaña suivit ses frères Alvar et Gómez partis soutenir le futur Alphonse VII et, vêtue en soldat, captura Alphonse le Batailleur à Barahona. Son exploit lui valut d'être à la fois titrée et surnommée « la varona », mot qui repose sur un jeu de mots puisqu'il signifie la « baronne » et la « femme virile », par le jeune Alphonse VII. Ainsi, Lope associe, condense et met en scène ici deux récits à caractère historique, offrant à travers eux deux portraits contrastés de femmes puissantes, l'une incarnant le pouvoir de la cité, Semiramis ou la « femme culture », l'autre le pouvoir transgressif qui adoptait les codes du genre opposé, Diane ou la « femme nature », employant par là un artifice dont Carmen Bravo-Villasante a souligné le succès auprès du public des *corrales*⁴. Le texte, qui mêle intrigue politique, épique et amoureuse, explore le pouvoir féminin, et, à première lecture, pourrait illustrer la manière dont la femme se libère du masculin. Pour autant, on le verra, comme dans tant d'autres pièces de Lope, l'action s'achève sur le mariage de doña María avec don Vela, consacrant finalement le retour de l'ordre établi, celui du patriarcat. Aussi, dans quelle mesure peut-on parler ici de la représentation d'une émancipation féminine ? Nous verrons comment se construit le discours autour de la femme et de son pouvoir en analysant en premier lieu les nombreux stéréotypes sur la femme, qu'il s'agisse de la sphère privée ou de la sphère politique. Nous verrons ensuite le jeu de contrastes entre la « femme-culture » et la « femme-nature », avant d'observer le processus de normalisation que connaissent ces deux personnages.

3 GARCIA, 2006.

4 BRAVO-VILLASANTE, 1988, p. 127-130.

Les stéréotypes

Plus de vingt-huit personnages interviennent dans cette œuvre, répartis en une très grande majorité d'hommes et seulement trois femmes. Voilà qui peut paraître paradoxal si l'on pense que c'est une pièce sur la femme. Mais il s'avère que, parmi les hommes, il n'en est pas un seul qui puisse être véritablement qualifié d'admirable, y compris parmi les plus hauts dignitaires. Ici, ce sont les femmes qui se montrent héroïques, et tout particulièrement María Pérez, la figure qui donne son titre à la pièce. Les hommes sont inconstants, les femmes pugnaces ; les hommes sont plus investis dans la défense de leur intérêt personnel, les femmes décident et agissent au bénéfice du collectif. On voit là un premier renversement. Et pourtant, le féminin est au cœur de discours singulièrement stéréotypés, tenus par divers personnages, masculins et féminins, car les femmes elles-mêmes contribuent aussi à divulguer des lieux communs.

Le plus remarquable de ces discours est celui que prononce l'écuyer de l'infant don Vela, Ordoño, qui déroule deux longues séries de lieux communs autour de la femme. Ainsi, dans la première, l'expérience amoureuse du vieil écuyer lui fait dire, filant la métaphore maritime, qu'il y a plusieurs catégories de femmes parmi celles qu'il a l'habitude de « pêcher dans ses filets »⁵ : les jeunes vierges, qui sont trop fraîches et qu'il vaut mieux laisser mûrir un peu ; les jeunes femmes mariées, bien plaisantes, et qu'on déguste « bouillies, avec de l'orange et du poivre »⁶, mais qui sont épuisantes ; il y a aussi les célibataires, qui ne sont rien d'autre que les « rebuts de la pêche »⁷ et que l'on peut manger tantôt froides, tantôt grillées, chez elles ou à l'extérieur ; puis Ordoño décline une liste de « gros poissons » (le thon, la morue, etc.) qui, dit-il, manquent de saveur ; les meilleures, selon notre écuyer, ce sont les veuves qui, bien qu'étant elles aussi du gros poisson, sont les plus faciles à digérer.

Mais là ne s'arrête pas la litanie de stéréotypes. Une autre scène est consacrée aux rapports hommes-femmes, à l'occasion de laquelle le même Ordoño compare la femme au vin rouge dont l'odeur est attirante et qui donne bien du plaisir mais qui, dit-il, rend fou et vide les poches des hommes. Le mythe de la sorcière n'est pas très loin, qui dit également la peur des hommes à l'égard de la femme. Ceci est d'autant plus remarquable qu'Ordoño aura l'occasion de montrer sa couardise en fuyant devant des ruffians : c'est donc ici la peur du couard face au pouvoir de séduction féminin.

5 LOPE DE VEGA, 1995, p. 152 : « yo, cuando la red descojo, / pequeños y grandes cojo ».

6 *Ibid.*, p. 152 : « éstas se comen cocidas / con naranja y con pimienta ».

7 *Ibid.*, p. 152 : « son pescadas perdidas ».

Nul doute que ces discours mis dans la bouche de l'écuyer de don Vela, Ordoño, archétype comique du vieillard⁸, provoquaient les rires du public tant ils sont caricaturaux, d'autant qu'ils sont prononcés devant doña María, déguisée en homme et qui, amusée, encourage le vieil écuyer à s'exprimer. Ils reprennent des idées reçues, sans doute fréquentes, mais en accentuant la grossièreté dans une visée purement burlesque, ce qui explique que ce soit un personnage appartenant au registre comique qui les énonce. De plus, comme aime à le faire Lope, ils s'inscrivent par contraste dans une variété de discours autour de la femme tenus tout au long de la pièce par des locuteurs de diverses conditions, rendant finalement plus acceptables les propos plus modérés mais qui n'en censurent pas moins le pouvoir féminin.

Ainsi, le jeune Alphonse, le fils de la reine, considère que la femme est obstinée par nature. À son tour, le conseiller d'Alphonse d'Aragon met sur le même plan la femme et l'enfant et, croit-il, les Castellans « ont dû comprendre, mais trop tard, qu'un enfant et une femme ne sauraient les gouverner ni les défendre »⁹. La faiblesse naturelle de la femme explique, y compris dans son camp, que la Reine ait écouté les mauvais conseils de son entourage en choisissant d'épouser le roi aragonais et par là, « elle a commis une faute »¹⁰. Même son fils Alphonse, ému, l'en blâme. Or, l'on sait que l'une des principales qualités des souverains est de savoir s'entourer. C'est donc bien la capacité de la Reine à gouverner qui est ici contestée. Urraque elle-même reconnaît une erreur en considérant avoir « donné un mauvais exemple au Royaume »¹¹. Et s'adressant à ses vassaux, elle avoue « je veux vous dire [...] comment, pour votre bien et celui de ces royaumes, mal gouvernés à cause de l'esprit faible d'une femme et d'un enfant, – le premier malléable, le second dépourvu des forces que les hommes acquièrent avec l'expérience – j'ai voulu me marier »¹². Est-ce parce qu'il s'agit de la gouvernance d'une femme que les personnages insistent tant sur ce point ? Ce qui est sûr, c'est que tous, les hommes comme la Reine, s'accordent sur le fait que la femme n'aurait pas, par essence, les qualités nécessaires pour gouverner et que le chaos dans lequel le royaume est plongé n'aurait d'autre origine que l'inaptitude féminine au pouvoir.

8 La figure de l'écuyer, chez Lope, appartient au registre burlesque : version parodique et comique du vieillard, il permet de moquer les travers des figures paternelles. L'écuyer est le contrepoint du *barba*.

9 *Ibid.*, p. 195 : « Habrán echado de ver / que un niño y una mujer, / aunque es tarde su pesar, / ni los sabrán gobernar, / ni los podrán defender ».

10 *Ibid.*, p. 126 : « En eso está culpada ».

11 *Ibid.*, p. 132 : « y dando al reino mal ejemplo en esto ».

12 *Ibid.*, p. 188 : « quiero deciros [...] / cómo, por vuestro bien y destes reinos / mal gobernados de ingenio corto / de una mujer y un niño –el uno fácil, / y el otro sin las fuerzas que a los hombres / suele dar la experiencia— yo he tratado / casarme ».

Les femmes elles-mêmes peuvent admettre la répartition des genres mais observons que si la Reine n'en discute pas les fondements, María regrette cet état de choses. Lorsque la première décide d'épouser le comte don Pedro, la Reine le justifie en disant que « c'est la protection de l'homme qui donne son âme à la femme »¹³. Il n'y aurait donc pas de pleine identité féminine sans le pouvoir masculin. De même, les frères de María, certes agacés de devoir trancher un dilemme entre partir en laissant seule leur sœur ou l'emmener avec eux, considèrent que « Dieu n'a pas conçu les hommes pour qu'ils servent les femmes, mais celles-ci pour qu'elles soient au service des hommes »¹⁴ tout en avouant la peur que leur inspire leur sœur : « C'est une honte qu'une femme fasse peur à deux hommes »¹⁵.

Que ce soit dans la sphère privée, celle de la relation de séduction ou de la relation filiale ou fraternelle, ou dans la sphère politique, le discours tenu sur la femme alterne entre le propos tantôt burlesque, tantôt sérieux, et pointe de supposées faiblesses féminines ou les risques qu'elle fait courir aux hommes. On peut parler d'un phénomène de diabolisation de la femme eu égard au pouvoir qu'elle aurait sur les hommes ou de discrimination dans la chose politique. Et pourtant, dans le binôme féminin contrasté que met en scène la pièce, le personnage de la Reine assume pleinement les prérogatives que lui octroie le pouvoir politique dont elle est l'incarnation, et, fait notable, elle agit toujours dans le cadre et le sens de l'institution royale. C'est pourquoi nous l'avons définie comme la femme-culture.

La femme culture

Par son action, par son discours, par les lieux qu'elle occupe – et Michael Issacharoff (1989) a montré combien le personnage dramatique est avant tout un personnage en espace –, la Reine Urraca 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.

La première chose remarquable est la façon dont Lope construit son personnage d'un point de vue dramaturgique : la Reine apparaît toujours entourée sur scène, tantôt de son époux, tantôt de ses conseillers, tantôt de ses sujets. C'est l'action collective qui la définit. De surcroît, elle apparaît systématiquement en plein jour, parfois dans le palais lumineux. La Reine (ainsi désignée dans la liste des *dramatis personae*) est donc la femme qui agit le jour, et dont l'action a une portée collective. D'un point de vue dramaturgique, sa première entrée en scène, aux deux tiers de l'acte I, est solennelle : elle est accompagnée de son époux et des plus hauts dignitaires de la cour. C'est d'ailleurs la scène où, parlant en endécasyllabes, le mètre le plus élaboré et majestueux du théâtre espagnol, elle confirme

13 *Ibid.*, p. 157 : « porque el amparo del hombre / es alma de la mujer ».

14 *Ibid.*, p. 119 : « Dios no hizo al hombre por ellas, / sino a ellas por el hombre ».

15 *Ibid.*, p. 118 : « Vergüenza es que una mujer / ponga a dos hombres temor ».

sa demande de divorce, mue, dit-elle, par sa conscience. La lumière qui la caractérise vaut donc autant pour les espaces que pour le symbole : la femme qui gouverne le León et la Castille est éclairée, au sens propre et figuré, et sa décision irréversible car motivée par le bien de ses vassaux. C'est ce qui explique qu'elle justifie fréquemment ses actes en les qualifiant de « justes » et de « saints ». Bras armé de Dieu dans le mondain, la figure royale défend les intérêts de la Chrétienté. On sait qu'Urraca I^{re} s'était saisie du motif de la consanguinité pour se séparer d'un époux avec lequel elle entretenait des relations houleuses : lorsque le Pape Pascal II condamna effectivement cette union, il fournit à la Reine la légitimité dont elle avait besoin pour agir dans le sens de la séparation du couple royal sans héritier. Scéniquement, c'est le notaire apostolique qui lit la bulle papale (qui semble d'ailleurs assez proche du document authentique), ce qui inscrit la décision de la Reine dans le respect de l'ordre divin et lui confère cette « justice » et « sainteté ». Après la lecture de la bulle par le notaire, la Reine prend la parole : « Je déclare que j'obéis à la bulle et ferai ce que commande le Saint-Père »¹⁶ avant d'inscrire cette décision dans une action plus collective et politique : « La Castille veut que règnent ses roi et reine »¹⁷. Aussi la décision du divorce satisfait-elle ses sujets.

Car c'est bien le sens du devoir politique qui prévaut chez ce personnage féminin : ainsi, elle organise ses armées après avoir encouragé son fils Alphonse à s'engager dans la guerre contre son époux aragonais. La voilà donc aux abords du champ de bataille, car il est vrai qu'elle ne portera pas l'épée. Mais par-là, elle défend les intérêts des royaumes de Castille et de León, endossant l'habit de justicière pour réparer l'arrogance d'Alphonse d'Aragon qui refuse le divorce. C'est aussi le sens d'un acte préalable à la guerre, et qui s'inscrit dans les rituels de la noblesse mais également dans la transmission de la fonction guerrière : il s'agit d'un tournoi qui entre dans la formation chevaleresque de son fils Alphonse, tournoi qui requiert que le chevalier se batte au nom d'une dame. Or, en endécasyllabes, le mètre grave et solennel de la noblesse, la Reine demande à être la femme pour laquelle combattrait Alphonse qui lui demande : « Offre-moi tes pieds. », à quoi répond la Reine : « Je t'offre mes bras, en tant que mère, et mon cœur, en tant que dame conquise »¹⁸, assumant ici la double identité de mère et de *dama*, et par là, de Reine et femme. Car, si le troisième livre des *Chroniques anonymes de Sahagún*, certes bien postérieur aux deux premiers puisque datant du XVII^e siècle attribuait des qualités masculines à Urraque I^{re}, parce que « lorsque la femme accédait au pouvoir, ou plutôt pour pouvoir y accéder, elle était obligée de se

16 *Ibid.*, p. 133 : « Yo digo que las bulas obedezco ».

17 *Ibid.*, p. 134 : « Castilla quiere que sus reyes reinen ».

18 *Ibid.*, p. 159 : « Los brazos, como madre, / y como dama conquistada, el pecho ».

déprendre de son marqueur sexuel »¹⁹, devenant ainsi sous la plume du père Pérez de Rozas, l'auteur de ce troisième livre, une « virile princesse »²⁰, Lope joue justement sur cette féminité, notamment pour des raisons dramaturgiques, en raison du contraste qu'il instaure entre les deux femmes protagonistes.

Et c'est d'ailleurs parce qu'elle est une femme qu'elle suscite des sentiments contradictoires dans son entourage, entre peur et fascination. On a vu plus haut que ses adversaires dénonçaient l'incapacité d'une femme à gouverner, quelle qu'elle soit : il s'agit là d'un stéréotype. Cependant, cette fois-ci c'est moins la reine que la femme qui inquiète, par son caractère irascible, un point que les chroniques reprennent à l'envi, tant celles qui minimisent la faute d'Urraque I^{re} dans le désastre politique que fut son règne, que celles qui au contraire lui en attribuent la responsabilité. Lope reprend donc cette idée répandue dans les chroniques, mais la met dans la bouche des adversaires de la Reine. Le dialogue entre le roi Alphonse d'Aragon et son conseiller illustre cette idée : le roi avoue le premier : « Moi qui ai fait naître la terreur et le doute chez les Espagnols, j'ai peur d'une femme plus que de tout autre », à quoi répond le conseiller : « C'est une bête sauvage lorsqu'elle est en colère, et une tête couronnée peut bien et doit la craindre. On connaît moult exemples de sa rigueur excessive »²¹. Lope ne se départit donc pas de la légende qui entoure la personnalité de cette reine. Bien au contraire, il l'exploite pour mettre en évidence, par un jeu d'opposition, la lâcheté momentanée de l'Aragonais, pourtant connu pour sa légendaire cruauté. Ainsi, la peur du roi Alphonse I^{er} ne fait que souligner la puissance toute féminine de la Reine.

C'est pourtant à cette féminité qu'est imputée l'erreur du mariage (historiquement décidé par Alphonse VI). Le jeune Alphonse en fait le reproche à sa mère en employant très logiquement le même critère d'appréciation que la Reine, la justice : « ma mère n'a pas épousé justement mon oncle »²². De même, dès les premiers vers de la pièce, don Vela informe Álvaro Pérez : « Urraque a épousé Alphonse, alors que la Castille avait déjà un roi »²³. Nombreux sont les sujets qui dénoncent cette erreur. La Reine elle-même la

19 GARCIA, 2006, p. 7.

20 GARCIA, 2006, p. 7. Charles Garcia souligne le caractère élogieux de la chronique de José Pérez de Rozas, qui dans la « Defensa del honor de la Reyna Doña Urraca, indignamente mancillado por varios rumores esparcidos en su tiempo, y ligeramente creídos, y propagados por Autores poco noticiosos á la posteridad » qualifie Doña Urraca de « casta, honesta, y varonil Princesa » et racontera comment elle s'opposa « varonilmente » à ceux qui voulurent lui ravir le pouvoir.

21 Lope de Vega, 1995, p. 129 : ARAGÓN.— « yo, que a la gente española / nació espanto y maravilla, / temo más una mujer. » ANZURES.— « Es fiera en estando airada, / que una frente coronada / la puede y debe temer ».

22 *Ibid.*, p. 139 : « Mi madre no se casó / justamente con mi tío ».

23 *Ibid.*, p. 109 : « Casó con Alfonso Urraca, / teniendo Castilla Rey ».

reconnaît, admettant avoir donné « le mauvais exemple », mécontenté les Castellans et surtout offensé Dieu. Assurément, s'il s'était agi d'un homme, il n'est pas sûr que l'on eût entendu une telle repentance (d'autant que c'est bien Alphonse VI qui a décidé ce mariage). Mais le fait est que le pouvoir est ici exercé par une femme, ce qui, dans l'idiosyncrasie du XVI^e siècle, explique qu'elle ait pu se tromper. Néanmoins, c'est faire acte de loyauté à l'égard de ses sujets que d'admettre une erreur.

La Reine est protagoniste d'une double intrigue : politique d'une part, amoureuse d'autre part, car le comte don Pedro de Lara la courtise. Mais c'est à la fois en tant que femme et en tant que Reine qu'Urraque I^{re} envisage cette nouvelle union : une fois que son fils Alphonse lui aura succédé sur le trône, « je projette de me marier », dit-elle en quatrains, la strophe du discours amoureux, « parce que cela est juste, et d'être la femme du comte ; il a tant de courage que [...] je serai respectée, aimée et crainte de la Castille »²⁴. Observons qu'ici, c'est bien en tant que Reine qu'elle raisonne, en choisissant pour le royaume un époux qui renforce son pouvoir politique, ce dernier reposant cette fois moins sur elle que sur le comte. Mais en choisissant son époux (qui ne s'est d'ailleurs pas encore déclaré), elle assume pleinement une fonction régaliennne. Certes, il lui faudra obtenir l'accord de son fils. Mais on l'a vu, lorsqu'elle se projette dans l'avenir dépourvue de ses attributs royaux, unie à don Pedro de Lara, Urraque reprend à son compte les stéréotypes sur la faiblesse féminine qui requiert la protection masculine. Pourtant, c'est aussi dans la femme, à la beauté fascinante, que réside le pouvoir de séduction contre les armes des hommes. Le roi d'Aragon, malgré sa cruauté, avoue que « la beauté de la Reine arrête mon épée »²⁵ et l'empêche de venger personnellement l'offense que son épouse lui inflige.

Quoi qu'il en soit, la Reine nous semble être d'abord une figure politique, avant que d'être une femme : l'intrigue amoureuse ici n'est que secondaire, voire ornementale, en miroir avec celle, plus importante, dont doña María est la protagoniste. Telle une nouvelle Sémiramis, elle incarne avant tout l'autorité royale et de ce point de vue, même si, comme on l'a vu, les personnages masculins attribuent les erreurs de sa gouvernance à sa féminité, sa volonté et son pouvoir inspirent un sentiment de peur dans son entourage. Certes, comme l'a bien montré Charles Garcia, Urraque I^{re} nous est présentée par les chroniques comme une femme capricieuse, tyrannique à l'égard de son époux et de son entourage, n'hésitant pas à le punir²⁶, et peu encline à l'affection maternelle à l'égard du futur Alphonse VII. Mais Lope n'a pas pour intention de réaliser le portrait réaliste

24 *Ibid.*, p. 157 : « Casarme pienso, que es justo, / y ser del Conde mujer; / que por su grande valor, [...] me tendrá Castilla / respeto, amor y temor ».

25 *Ibid.*, p. 196 : « Detiene a veces la espada, / de la Reina la hermosura ».

26 GARCIA, 2006, p. 3.

d'une femme de pouvoir. Son personnage, même s'il s'appuie sur des chroniques connues au XVI^e siècle, est avant tout construit selon un schéma dramaturgique préalablement conçu en opposition à celui de María Pérez, qui est d'ailleurs celle qui donne son titre à la pièce. En vérité, la figure de la Reine permet de nuancer le pouvoir féminin : sur le plan politique (avec ses forces et ses faiblesses), sur le plan personnel (avec ses faiblesses, là aussi, mais également le pouvoir de fascination). Le contrepoint avec le personnage de María Pérez est d'autant plus marqué que celui de la Reine est nuancé.

La femme nature

Le personnage de María Pérez de Villanañe, inspiré de la réalité, est l'agent d'une double intrigue : en premier lieu, objet d'un oracle qui prophétisa qu'elle serait le bras de la vengeance des hommes en donnant la mort, elle est tenue enfermée au château par ses frères qui craignent que l'augure ne se réalise. Dès lors, on peut affirmer qu'Álvaro et Gómez ont peur de leur sœur. Lorsque ces derniers sont appelés par le comte de Lara pour défendre les intérêts de la Reine, ils se résignent à l'emmener avec eux, laquelle, déguisée en soldat, participera à la guerre. C'est elle qui, comme dans la réalité historique, battra le roi aragonais Alphonse. Mais une seconde intrigue se noue autour de ce personnage : le noble don Vela, déguisé en paysan, la voit sous ses atours féminins dès le début de la pièce, s'entretient brièvement avec elle et s'éprend d'elle immédiatement tant elle exerce sur lui de fascination. Mais lorsque María, portant cette fois les habits de soldat, retrouve don Vela à Barahona, elle se fait appeler Léon et finit par le persuader qu'elle est bien un homme. Don Vela, dépit, décide alors de demander la main de la Reine. C'est alors que María ressent de la jalousie pour la première fois et découvre l'amour, pour ainsi dire à rebours. La célébration de mariage à la fin de la pièce lui rendra son statut de femme, si longtemps mis de côté. Ce qui est remarquable, même à la lecture de ce résumé, c'est le caractère transgressif du personnage, qui apparaît dès les premières scènes, puisque l'action de María, qui ne dira rien à ses frères de la conversation qu'elle a eue avec don Vela, commence par un mensonge. C'est donc par la transgression d'une règle que s'initie la trajectoire du personnage et par une transgression qu'elle s'achèvera : la victoire d'une femme sur le roi d'Aragon, doublement humilié. Voilà qui place doña María aux antipodes de la Reine qui incarne le Royaume et ses sujets, la loi de Dieu et la loi mondaine. Le paradigme est dès lors posé et toute la construction du personnage sera réalisée selon un jeu de contrastes frappant.

Mais ce n'est pas la seule transgression à laquelle assiste le public. María porte l'habit de soldat durant l'ensemble des deux derniers actes et déplore l'enfermement que subissent les femmes lorsqu'elle se plaint d'appartenir au genre féminin. Le genre que la nature lui a donné ne correspond pas à ses aspirations les plus profondes : « Quelle perfection que d'être un homme ! Quelle grande noblesse ! Est-il plus grande offense

dans la nature que d'être une femme ? Certes, si Dieu ne les avait pas conçues, comment le monde se perpétuerait-il ? Il est donc juste qu'il y en ait. Mais que Lui importait-il que je ne le fusse pas, moi ? »²⁷. Surprenants propos énoncés ici en aparté, évidemment inavouables devant ses frères, car s'il est fréquent que la femme revête l'habit masculin pour les besoins de l'intrigue, pour quelque tromperie ou péripétie, il l'est moins qu'elle le préfère à l'habit féminin²⁸. Carmen Bravo-Villasante a distingué deux catégories de travestissements masculins chez les femmes : celui qui n'est qu'un moyen temporaire de tromper l'entourage par un truchement d'identité, et celui qui relève du comportement d'une femme fondamentalement « masculine, et d'une anomalie presque toujours pathologique »²⁹. María habillée en homme, occupant donc temporairement la place des hommes, goûte la liberté nouvellement conquise. Comme le souligne E. Lagresa, « dans sa condition de complète liberté à l'égard des normes sociales, María dépasse le rôle des deux genres, en se transformant en quelque chose d'inhumain, et par conséquent de monstrueux jusqu'à un certain point »³⁰. Dès lors, et on le voit par le mensonge qu'elle prononce devant ses frères, María échappe à toute forme de pouvoir, elle devient littéralement indomptable. Prendre l'habit de soldat lui permet de dépasser sa condition de femme mais ne lui octroie cependant pas tout à fait le statut masculin : on sait bien que l'habit ne sera que provisoire. Rien de plus juste que ce que dit Teresa Ferrer Vals : « les personnages féminins, déguisés en homme, satisfaisaient la parcelle la plus aventurière et la plus libre de l'imaginaire féminin »³¹.

Si la Reine évoluait dans la lumière, le monde de María est la nuit : c'est le soir qu'elle aime chasser dans les bois obscurs ; c'est la nuit qu'elle feint de séduire une femme pour convaincre l'écuyer de don Vela qu'elle est un homme ; et c'est encore la nuit qu'on la verra sortir de chez Celia en chemise de nuit et tuer les ruffians qui harcèlent cette demoiselle ; sa rencontre puis son combat avec le comte don Pedro ont également lieu de nuit. Ce marqueur s'accentue encore lorsqu'elle se bat contre Alphonse d'Aragon : le dialogue insiste à plusieurs reprises : « la nuit arrive », nous dit-on, puis « toute la nuit », puis on

27 Lope de Vega, 1995, p. 151 : « ¡Oh, gran perfección del ser / de ser hombre! ¡Oh gran nobleza! / ¿Cual agravio pudo hacer / mayor naturaleza / que a un alma el ser de mujer? Pero al fin, si no le hiciera / ¿cómo el mundo conservara? / Justo fue que las hubiera; / pero poco le importara / que yo lo que soy no fuera ».

28 Dans *La campana de Aragón*, de la même époque que *La varona castellana*, un autre personnage féminin, contemporain de doña María, également travesti en homme se plaint d'être née femme tant elle goûte la liberté dont jouissent les hommes et à laquelle lui donne accès son vêtement masculin. Voir à ce sujet LEWIS GALANES, 1981, p. 494.

29 BRAVO-VILLASANTE, 1988, p. 15.

30 LAGRESA, 2011, p. 122. Nous traduisons.

31 FERRER VALLS, 2003, p. 195.

nous apprend que « l'aube s'annonce ». María, c'est une Amazone, ou mieux encore, c'est Diane la chasseresse. Elle s'exprime d'ailleurs dès sa première apparition en *quintillas*, une strophe de cinq vers dont les rimes évoquent le désordre, parfois même la cacophonie. Nous sommes loin de la solennité et de la grandiloquence des endécasyllabes de la Reine : la *quintilla* signe déjà la transgression qui caractérise ce personnage féminin. De même, si la Reine était rarement seule en scène et incarnait la cité, María, dépourvue des classiques domestiques et confidentes de la Comedia, préfère la solitude, celle des lieux sauvages où elle chasse à loisir, celle des rues désertes une fois en ville, celle des lieux reculés du champ de bataille. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si elle énonce deux sonnets, qui sont autant de monologues, tandis que la Reine n'en prononce aucun. María est un personnage inquiétant. E. Lagresa a d'ailleurs observé l'inversion qui s'opère dans ses liens avec ses frères : « ce sont les frères qui envient leur sœur, et non l'inverse, comme on aurait pu s'y attendre »³².

À l'inverse de la Reine qui aspire à la paix, María déclare son goût pour la guerre, les armes et leur puissance mortifère. Dès le premier acte, pour convaincre ses frères de l'emmener avec eux, elle déclare : « J'aime tant la guerre que, pourvu que vous m'emmeniez avec vous [...], je prendrais n'importe quel habit »³³. Ce plaisir sanguinaire est avoué sans ambages à l'acte II : « Bien que tout le monde aspire à la paix, moi je donnerais ma vie pour faire la guerre. Je ferais des folies pour donner des coups d'épée ; tout mon plaisir réside en deux épées dénudées »³⁴. Face à don Vela, elle s'enorgueillit des proies qu'elle rapporte de la chasse : « Un soir, j'ai tué trois [sangliers], que j'ai déposés encore tout écumant et sanguinolents dans ces lieux ombreux, et j'ai fait envie de mes frères »³⁵. Quoi de plus transgressif qu'une femme porte l'habit masculin et avoue son goût sanguinaire ? À pas moins de quatre occasions, María sera en situation de se battre : lorsqu'elle tue les ruffians, lorsqu'elle domestique puis attache un lion qui causait la terreur, lorsqu'elle blesse le comte don Pedro qui lui demande grâce, et enfin lorsqu'elle se bat contre le roi d'Aragon avant de l'attacher, tel un animal, comme elle le fit avec le lion, avant de le livrer à la Reine. Le crescendo est notable : nous sommes passés des bêtes (les sangliers) au roi. Plus rien ne freine María, dès lors qu'elle a échappé à l'emprise de ses frères qui la tenaient enfermée. Le désir de tuer vaut autant dans les lieux sauvages que dans les espaces urbains

32 LAGRESA, 2011, p. 119. Nous traduisons.

33 LOPE DE VEGA, 1995, p. 123 : « Amo de suerte la guerra, / que por que allá me llevéis / [...] en cualquier hábito iré ».

34 *Ibid.*, p. 161 : « Aunque alabe / todo el mundo lo que es paz, / yo me muero por la guerra. / Piérdome por cuchilladas; / en dos desnudas espadas / toda mi gloria se encierra ».

35 *Ibid.*, p. 120 : « Tres una tarde maté, / que, de espuma y sangre llenos, / metí por esos umbrales, / dando envidia a mis hermanos ».

et doña María n'établit pas de distinction : animaux ou humains, ce sont des proies qui satisfont son besoin sanguinaire.

La transgression est traduite par l'hybridité du personnage : tantôt femme, tantôt bête, tantôt homme, elle cause autour d'elle une certaine stupéfaction. Le domestique Luján admet qu'elle « est à la fois femme et pas femme »³⁶. Très vite, auprès de don Vela stupéfait, elle se fait appeler Léon, prénom qui renvoie à la fois à la Castille, puisque l'animal apparaît sur ses armes, et à l'animal sauvage. Ainsi, tout au long de la pièce, de nombreuses allusions à l'opposition lion (le masculin) *versus* brebis (le féminin) structure la construction du personnage, qui tend toujours vers la bête sauvage. Elizabeth Lagresa (2011, p. 119) a dit combien doña María est un être « anormal et instable », à la fois « héroïque et monstrueux » (LAGRESA, 2011, p. 116), inclassable en somme, ce qui l'associe à la « monstrosité ». La cruauté dont elle fait preuve la rapproche de la folie. De même, nous avons vu qu'elle regrettait d'être née femme. Par un tel propos, le dramaturge souligne ainsi l'inquiétante double identité de doña María. Encore qu'il soit légitime de s'interroger : avoir une « double identité » ne revient-il pas à n'en avoir aucune ? Insatisfaite dans le corps et les habits de femme, le personnage ne parvient jamais tout à fait à être l'homme en qui elle se travestit.

La scène finale de la reconnaissance est d'ailleurs assez remarquable : en premier lieu, tandis que ses frères se sont lancés à sa recherche, l'un d'eux s'exclame : « Je suis tombé sur mille hommes à la recherche de cette folle sans pouvoir la trouver »³⁷ avant de dire le sentiment qu'elle leur inspire, entre terreur (« Tu me fais peur ! »³⁸) et indignation (« Comment, alors que tu es une femme, as-tu osé prendre les armes ? »³⁹), car n'oublions pas que María sort de son long combat contre le roi Alphonse d'Aragon. La « varona castellana » n'est plus tout à fait une femme et pas tout à fait un homme. Son identité ne peut être définie que par la négative. L'oracle s'étant accompli, elle n'appartient plus tout à fait non plus au mondain d'autant qu'elle renchérit fièrement pour corriger l'expression de son frère : elle n'a pas seulement pris les armes, elle a tué. Le roi d'Aragon comprend alors l'importance de son humiliation. En faisant de cette victoire « l'œuvre de Dieu », Álvaro restaure finalement l'ordre « naturel » des choses, mais le roi d'Aragon n'en restera pas moins irrémédiablement humilié. María la sanguinaire s'efface derrière l'action divine.

36 *Ibid.*, p. 112 : « Que es mujer y no es mujer ».

37 *Ibid.*, p. 208 : « Por mil hombres atropello / en busca de aquella loca, / y ha sido hallarla imposible ».

38 *Ibid.*, p. 208 : « De ti me espanto ».

39 *Ibid.*, p. 208 : « ¿Cómo siendo mujer, / te atreves a pelear ? ».

Ainsi, la Reine et doña María ne sont pas seulement deux facettes de la féminité : elles en multiplient les contrastes dans un clair-obscur dramaturgique qui irrigue l'ensemble de la pièce. La Reine apparaît comme un personnage collectif, lumineux, politique, à la fois faible et puissant, masculine lorsqu'elle gouverne, féminine lorsqu'elle envisage son destin personnel ; doña María comme un personnage solitaire, obscur, mi-bête mi-humaine, sanguinaire et joueuse quand il s'agit de persuader don Vela qu'elle est un homme. Mais la pièce ne pouvait maintenir une telle ambiguïté : il fallait que l'ordre soit finalement restauré. Et au fond, nous verrons que la transgression, circonscrite à l'espace de la représentation, présente quelques limites, celles de la bienséance notamment.

Une normalisation ?

Un paradigme permet de nuancer le processus transgressif et « déféminisant » de la pièce : il s'agit de l'Amour, qui restaure chez la Reine toute son identité féminine, un temps effacée derrière la rudesse de l'exercice du pouvoir politique, et qui renverse chez María l'hybridité pour la ramener vers le genre féminin par la brutale transformation qu'elle connaît dès lors qu'elle comprend qu'elle ressent de l'amour. Ainsi, ces personnages si opposés semblent finalement converger vers une identité féminine singulière. Cet amour est traduit dans les deux cas par une étape préalable : l'accomplissement de la justice opère comme une préfiguration de l'Amour. Chez la Reine, le désir de justice – qui vaut protection des sujets – précède l'amour maternel (dont on sait qu'il n'était guère très développé chez Urrique I^{re}) ; chez doña María, la défense de la jeune fille contre les ruffians précède l'apprentissage de la jalousie lorsque don Vela, finalement convaincu qu'elle est un homme, envisage d'épouser la Reine : tels sont finalement les marqueurs identitaires féminins de ces personnages, représentés à des degrés divers, qui les amènent à retrouver l'ordre patriarcal de la *comedia*.

On ne peut en effet manquer d'observer le parallélisme entre les deux personnages féminins : la Reine restaure un ordre juste en divorçant d'Alphonse d'Aragon, doña María défend la gent féminine lorsqu'elle tue les ruffians qui harcèlent la jeune fille. L'action de la Reine s'inscrit, bien évidemment, dans un ordre politique collectif. Une fois annoncée sa décision de divorcer dès l'acte I, elle en détaille les conséquences, soulignant le soutien de la noblesse : « Les hidalgos et les nobles de Castille, Léon et des Asturies se sont réunis, comme tu le sais, autour de don Vela de Navarra, du même sang que moi. Lui et l'archevêque de Tolède ont obtenu cette bulle du Pape »⁴⁰.

40 *Ibid.*, p. 132 : « Los hidalgos / y nobles de Castilla, León y Asturias / se han juntado, cual ves, con el infante / don Vela de Navarra, sangre mía; / ellos y el arzobispo de Toledo / esta bula han ganado del Pontífice ».

Lorsqu'Alphonse d'Aragon reçoit don Vela et le comte don Pedro de Lara, il les traite violemment et grossièrement, provoquant le départ des chevaliers et une véritable déclaration de guerre, et c'est la Reine qui intervient alors pour défendre ses sujets : « Si tu les traites de cette façon, pourquoi t'étonnes-tu ? »⁴¹ Il eût été impossible que la Reine trahisse les siens pour l'Aragonais mais nous considérons néanmoins que ce premier acte justicier, qui restaure les intérêts des Castellans qui en appellent au règne d'Alphonse VII, est une marque d'amour, entendu comme *amicitia*, de la Reine envers la noblesse du Royaume. C'est pourquoi elle encouragera son fils et les chevaliers qui l'accompagnent de se lancer dans la guerre contre les armées aragonaises. Enfin, c'est aussi faire un acte de justice que de laisser son fils lui succéder (ce qui ne correspond nullement à la réalité historique). La première décision du jeune roi consistera à marier don Vela et doña María et à donner à cette dernière un certain nombre de domaines pour sa bravoure ainsi que le titre de « varona », soit baronne. Cette récompense est à son tour un acte qui scelle l'*amicitia* réciproque entre le roi et ses vassaux. Ce n'est pas un hasard si, après avoir laissé la prérogative de la récompense à son fils, elle en fait autant à son tour, en octroyant à María d'autres domaines. Ainsi, l'action de la Reine s'initie et se clos avec un acte symbolique de la justice et de l'*amicitia* qui l'accompagne.

À l'instar de la Reine, doña María accomplira un acte justicier, à moindre échelle, avec Celia, qui en vérité s'inscrit dans la prédiction puisque ses frères l'ont tenue enfermée car elle était destinée à être le bras de la vengeance des hommes. En somme, elle ne fait alors qu'accomplir la prédestination. Mais cet acte n'en a pas moins une portée qui dépasse l'anecdote de Celia : à travers elle, ce sont les femmes qu'elle défend contre les hommes importuns. Mais ce premier acte justicier se voit prolongé par sa victoire sur Alphonse d'Aragon : doña María devient donc le bras armé de la Reine, celui du désir de restauration de la justice castillane, comme l'y prédestinait son nom fictif de Léon. D'abord singulière ou générique, l'action de doña María prend progressivement des accents collectifs à l'échelle du royaume de Castille et de León, elle qui, de surcroît, laisse la vie sauve à Alphonse d'Aragon, abandonnant au nouveau roi le soin de punir le félon. Autrement dit, la violence annoncée de ce personnage féminin la prédestinait, malgré tout, à agir dans le sens de la *amicitia*. Cet apprentissage de la justice ne pouvait se traduire que par une exécution violente chez un être qui n'a de féminin que le nom et qui a grandi, tel un Sigismond, loin de la loi des hommes, sous la protection jalouse de ses frères. Et c'est elle encore qui mettra un terme à la trahison du roi aragonais. C'est pourquoi le nouveau roi Alphonse et Urrique lui offrent la récompense finale, par le biais de

41 *Ibid.*, p. 137 : « Si los tratas con tal furia, / Alfonso, ¿de qué te admiras ? ».

terres et d'un nom « varona castellana » qui restaure et traduit mieux l'identité de l'être fondamentalement hybride.

Après l'acte justicier, qu'il soit décisionnaire ou effectif, forme de l'*amicitia* du souverain pour ses sujets, vient l'Amour. Au cours de l'intrigue, la Reine retrouve son fils qui grandissait en Galice. C'est le tournoi qui va consacrer l'amour qu'elle lui porte. Il ritualise le passage de l'enfant à l'âge adulte, l'intégration dans le corps des chevaliers, mais également, ici, l'amour de la mère envers son fils éloigné. Ainsi Urrique devient-elle véritablement mère et pourra-t-elle laisser le trône à son fils qui s'illustrera dès sa montée sur le trône par un acte justicier visant à récompenser ses sujets les plus valeureux. Juste avant, elle avait également décidé de son propre mariage. Ce n'est qu'à partir de ce moment que l'intrigue amoureuse se complexifie : la rivalité entre don Pedro de Lara et don Vela, qui vient de renoncer à doña María, prend même un tour curieux puisque, tandis que les armées aragonaises et castillanes ainsi que María livrent bataille, les deux chevaliers se battent pour obtenir les faveurs d'Urrique, laquelle, constante, choisira don Pedro. Quant à María, une fois révélée son identité, elle ne pourra qu'accepter le mariage avec don Vela – on notera cependant qu'elle ne le demande pas, se contentant de « l'accepter » – d'autant qu'elle vient de découvrir le sentiment de la jalousie en apprenant la nouvelle rivalité entre les chevaliers pour la Reine. Elle ignorait jusqu'alors le sentiment amoureux : « Moi, cher frère, qui n'ai jamais aimé, je n'ai jamais compris la peine d'amour ; j'ai vécu comme une bête au milieu des bêtes sauvage et ne savais donc rien de la jalousie »⁴². E. Lagresa dit très justement à ce propos qu'« une femme qui ne désire pas se marier, qui accorde de l'importance à d'autres choses qu'à l'amour, est en rupture avec son rôle de femme conventionnelle, et, comme celui-ci est le seul rôle disponible pour elle, elle demeure hors de la société »⁴³. Chez doña María, tout semble se rétablir du désordre initial vers l'ordre par le biais d'un processus paradoxal, c'est-à-dire à rebours, puisque la jalousie, la conséquence de l'amour et non son origine, l'initie au sentiment amoureux qui, observons-le, ne l'a pas arrêtée dans sa folie sanguinaire (les combats avec don Pedro de Lara puis avec Alphonse d'Aragon interviennent après l'expression de la jalousie)⁴⁴. Cependant, quelques indices la prédestinaient, une fois encore, à aimer don Vela ; le premier est que des trois sonnets, poèmes de l'amour par excellence, prononcés dans la pièce, l'un l'est par don Vela, son futur époux, les deux autres par doña María ; le second est son

42 *Ibid.*, p. 181b : « Yo, hermano, que nunca amé, / nunca esa pena entendí ; / fiero, entre fieras viví, / y así de celos no sé ».

43 LAGRESA, 2011, p. 123. Nous traduisons.

44 Elizabeth Lagresa (2011, p. 128) observe justement que « sa nature et son comportement masculin demeurent inchangés par la force de l'amour qui aurait dû opérer comme un agent normalisateur. » Nous traduisons.

nom : le prénom de María est en totale contradiction avec l'identité hybride dont elle donnait des preuves. Son nom, en vérité, sans qu'elle le sût, la prédestinait bien à aimer. Ainsi, par l'Amour, les deux personnages féminins convergent vers une même destinée conjugale : la Reine abandonne son trône à son fils et par là devient femme à part entière, María épouse don Vela et abandonne définitivement son habit de soldat.

La varona castellana est une pièce assez curieuse et audacieuse par les personnages qu'elle met en scène : le pouvoir justicier de la femme s'y voit mis à l'œuvre, tant du point de vue institutionnel que personnel et occulte vite l'erreur dont la femme est capable, qu'il s'agisse du calcul politique ou des aspirations sanguinaires ; la peur et la fascination qu'elles inspirent chez les hommes qui les entourent finit par laisser la place à une relation moins complexe ; l'Amour qui les anime rend à chacune d'elle son identité intime, au prix de l'abandon du trône pour Urraque, du désir de jouir de la liberté des hommes pour María. Au terme de l'action, en acceptant le mariage avec don Vela, María semble enfin domestiquée. En somme, le temps d'une représentation, Lope aura développé une intrigue transgressive, frôlant les limites de la bienséance, comme il aime à le faire, à travers des personnages féminins inquiétants au regard de l'ordre. Mais la construction poétique qui joue sur les contrastes du clair-obscur et les convergences, vient finalement restaurer l'ordre « naturel », contre l'ordre du désir, dans le cas de María, en même temps que l'ordre politique : la fin du chaos s'accompagne d'une récupération de cette identité intime chez les deux personnages féminins, mais également de la perte de leur pouvoir. Celui-ci ne dure donc que le temps d'une représentation haletante mais aussi inquiétante. Le dénouement devait rassurer bien des hommes de l'assistance des *corrales*.

Bibliographie

Sources

- VEGA, Lope de, *La varona castellana*, in Lope de Vega, *Obras completas, Comedias*, t. 12, Jesús Gómez et Paloma Cuenca (éd.), Madrid, Turner, 1995, p. 109-212.
- , *La campana de Aragón*, in Lope de Vega, *Obras selectas*, t. 3, Federico Carlos Sainz de Robles (éd.), Madrid, Aguilar, 1974, p. 843-878.

Études critiques

- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Mayo de Oro, 1988, 3^e édition.
- CASTILLEJO, David, *Las cuatrocientas comedias de Lope. Catálogo crítico*, Madrid, Teatro Clásico Español, 1984.
- FERRER VALLS, Teresa, « Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega », in *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega, Actas de las XXV Jornadas de Teatro clásico de Almagro*, Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal et Elena Marcello (éds), U. Castilla-La Mancha, 2003, p. 191-212.
- GARCIA, Charles, « Le pouvoir d'une reine. L'image d'Urrique I^{re} (1109-1126) dans les *Crónicas anónimas de Sahagún* », *E-Spania, Femmes et Gouvernement*, 1, Juin 2006, <<http://journals.openedition.org/e-spania/319>>, consulté le 12/09/2019.
- ISSACHAROFF, Michael, *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1989.
- LAGRESA, Elizabeth, « Monstruos de la naturaleza. Violencia y feminidad en *La varona castellana* de Lope de Vega », *eHumanista*, 17, 2011, p. 99-133 [En ligne], <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_ch/files/sitefiles/ehumanista/volume17/3%20ehumanista16.lagresa.pdf>, consulté le 27/08/2019.
- LEWIS GALANES, Adriana, « El monje-rey y la mujer-varón en *La campana de Aragón* de Lope de Vega » in *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Manuel Criado del Val (dir.), Madrid, Edi-6, 1981, p. 491-497.
- MORLEY, Sylvanus G. et BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- RUBIERA, Javier, « Amor y mujer en la *Novena Parte de comedias* » in *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega, Actas de las XXV Jornadas de Teatro clásico de Almagro*, Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal et Elena Marcello (éds), U. Castilla-La Mancha, 2003, p. 283-306.



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], Paola Cosentino, « Une reine écossaise vue par un Italien : la *Reina di Scozia* de Federico Della Valle », 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

Une reine écossaise vue par un Italien :

la Reina di Scozia
de Federico Della Valle

Paola Cosentino

Université de Rome 3

1. Au début des années 1600, à Milan, Federico Della Valle¹ fit imprimer ses tragédies : l'édition de la *Reina di Scotia* est publiée par les héritiers de la typographie Malatesta en 1628 et elle constitue le premier drame écrit et le dernier édité après *Judit* et *Ester*². Contrairement aux deux autres tragédies de sujet biblique, la *Reina di Scotia* met en scène les derniers jours de la vie de Marie Stuart, c'est-à-dire une reine contemporaine devenue le symbole de l'arrogance anglicane³. Maria est condamnée à mort par sa cousine Elisabetta : son exécution est célébrée comme un martyre aux yeux de l'Europe catholique de l'époque, qui avait réagi avec une vague d'indignation à l'annonce de la mort sur l'échafaud de la reine en 1587.

Tout le monde sait que la vraie Marie Stuart, fille du roi écossais Jacques V et épouse de l'héritier du trône de France et futur roi François II, était une femme passionnée et énergique : de retour en Écosse après la mort du dauphin français, Maria Stuart fut protagoniste d'une série d'évé-

1 Sur l'écrivain d'Asti voir la notice *Della Valle Federico* par G. Romei, *DBI*, v. XXXVII, 1989, p. 739-744.

2 Il y a deux éditions manuscrites de la *Reina di Scotia* : une à Bergame (Bibliothèque civique "Angelo Mai", ms. MM 166 [* III 24] dont la dédicace est adressée à Mme Vittoria Solara), l'autre à Naples (Bibliothèque nationale, ms. XIII E 2, avec dédicace au prince Ranuccio Farnèse) auxquelles il faut ajouter l'*editio princeps*, dédiée au pape Urbain VIII. La comparaison entre les témoins survivants de la tragédie montre un long chemin de composition qui va de la fin du XVI^e siècle au moment où Della Valle décide de publier toutes ses œuvres dramatiques. L'édition critique de la *Reina di Scozia*, dont je tire ces précieuses indications, a été publiée par M. Durante, dans F. Della Valle, *Opere*, I* - I**, Messina, Sicania, 2000, p. 121-187.

3 Pour une bibliographie documentée sur la figure de la reine écossaise, je renvoie à la thèse de doctorat de Veronica Carta intitulée *Alle origini del mito letterario di Maria Stuarda in Italia*, soutenue à l'Université de Cagliari en 2011. Pour reconstruire l'histoire de la souveraine, l'auteur de l'ouvrage a utilisé la biographie documentée de J. Guy, *The True Life of Mary Stuart*, First Mariners Books, NY, 2005.

nement assez complexes qui vont se terminer avec sa fuite en Angleterre. Soupçonnée de comploter avec la famille française de Guise et le roi d'Espagne Philippe II, elle fut ensuite accusée d'avoir joué un rôle dans le complot de Babington contre Élisabeth, qui, après de nombreuses hésitations, se résolut à signer sa condamnation à mort. La réaction des catholiques fut immédiate : le succès littéraire du récit en témoigne, du moins en partie, puisque nombreux furent les textes théâtraux consacrés à la fin tragique de Marie Stuart⁴, pas seulement celui de Della Valle (que nous examinons ici), mais aussi les drames au XVII^e siècle comme ceux de Carlo Ruggeri (la *Reina di Scotia*, 1604), de Bassiano Gatti (*Il martirio di Maria Stuarda regina di Scozia, attione scenica*, 1642), de F. Michelucci Del Nero (*La Regina Maria Stuarda* 1650), de Giovanni Francesco Savaro (*Maria Stuarda, opera scenica*, 1663), de Orazio Celli (*Maria Stuarda Regina di Scotia e di Inghilterra*, 1665), jusqu'à l'œuvre de Anselmo Sansone (*Maria Stuarda dramma tragico*, 1672)⁵.

Nous ne pouvons pas oublier, en outre, la *Reine d'Escosse* de Montchrestien, publiée en 1604, où l'auteur met en scène, d'une part, l'indécision d'Élisabeth, et, d'autre part, la défaite de Marie. Cependant, dans le contexte français, il faut souligner que le mythe de Marie a eu une première consécration grâce à Ronsard, qui plus que le martyr, chante la

-
- 4 B. Croce a consacré une étude à la célèbre reine écossaise, devenue le sujet de nombreuses œuvres (voir « Le thème "Maria Stuarda" », deuxième paragraphe de l'essai intitulé *Storia dei temi e storia letteraria* et contenu dans *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, 2003, p. 90-96). Le philosophe examine en effet le volume de K. Kipka, *Maria Stuart im Drama der Weltliteratur vornehmlich des 17. U. 18. Jahrhunderts* (1907) pour réitérer ses doutes sur les critiques liées aux « temi presi in astratto » (p. 96). Sur les tragédies italiennes liées à la reine Stuarda, Croce avait publié une série d'articles sous un pseudonyme, dans la « Rivista pugliese di scienze, lettere e arti », 1885, vol. II, p. 266-269, 294-297, 310-312, puis résumés dans l'article *Drammi italiani del XVII secolo intorno a Maria Stuarda*, dans *I teatri di Napoli* (Naples, 1891, p. 674-683). Le philosophe a ensuite rappelé le drame de Carlo Ruggeri, « prima tragedia italiana, e una delle primissime anche fra le straniere, sulla storia di Maria Stuarda », dans l'essai *Giambattista Della Porta e il dramma erudito* (maintenant dans B. Croce, *I teatri di Napoli*, Galasso, Milan, Adelphi, 1992, p. 67-68). Sur la tragédie, voir aussi CERBO, 1984, p. 395-432.
- 5 À côté des textes théâtraux, il faut également mentionner les poèmes épiques (voir, par exemple, B. Gatti, qui, avant d'avoir composé le texte théâtral de 1642, avait imprimé le poème héroïque *Maria regina di Scotia poema heroico*, Bologna, Tebaldini, 1633, ou A. M. Lenti, auteur d'un *Teatro di peripezie, poema eroico [...] nella travagliosa vita e lacrimevol morte di Maria Stuarda*, 1686) et compositions mélodramatiques (vers le 1620, Giacomo Carissimi avait composé un *Lamento di Maria Stuarda* sur un livret attribué à Giovanni Filippo Apolloni). Sur les différentes caractéristiques des œuvres et donc sur la fortune du thème de la reine martyre, je fais référence au long essai de VILLANI, 2011, p. 11-34. L'auteur s'attarde, dans un premier temps, sur les tragédies de Della Valle et Ruggieri, dont les textes portent principalement sur la mort héroïque de la souveraine, puis analyse le double travail de Gatti, toujours profondément lié à une vision idéologique de l'histoire. Il examine ensuite les drames parus à partir de la seconde moitié du siècle, où, laissant le sacrifice de Marie en arrière-plan, les éléments sentimentaux et romantiques ressortent davantage. Du même auteur, voir aussi *Gli Incogniti e l'Inghilterra*, in *Gli Incogniti e l'Europa*, 2011, p. 233-276.

beauté et la sagesse de la reine de France⁶. Cependant, ce sera toute la série de chroniques des événements de cette fatale année 1587 qui vont préparer le terrain pour une véritable consécration de Marie, transformée aisément en martyre de la foi catholique : une interprétation de la mort de la reine dans une lecture résolument religieuse remplacera progressivement la perspective politique. Cela grâce à la diffusion de nombreux comptes rendus, des premiers témoignages de l'ambassadeur de France Châteauneuf (enrichis plus tard de détails susceptibles de valoriser le *pathos* de l'histoire) aux chroniques, aux rapports et aux pamphlets qui circulaient en Italie et qui racontaient les souffrances de la reine et de sa mort, qu'elle avait affrontée avec courage et dignité⁷.

Une enquête supplémentaire nous a fait découvrir, en effet, une série de publications sur la *Reina di Scotia* qu'il convient rappeler rapidement ici : je fais allusion aux chroniques parues immédiatement après la mort de la souveraine, chroniques semblables, en termes de fabrication et de rapidité d'écriture, aux livres instantanés contemporains. Il s'agit de petits volumes composés de quatre cartes, assorties d'une page d'accueil avec un titre, une image (généralement liée à l'histoire racontée) et le lieu d'édition. Ces livrets ressemblent à des rapports journalistiques rudimentaires et ils n'avaient probablement que cette fonction : l'histoire de la mort de Marie Stuart y est racontée en prose et est fondamentalement assimilée aux *casi straordinari, crudelissimi o compassionevoli* qui constituaient le sujet principal de ce type de littérature, généralement défini comme « populaire ». Un exemple significatif peut être celui de la *Vera relatione della morte della Serenissima Regina di Scotia nell'Isola de Inghilterra*, une courte chronique sur sa décapitation, conservée, en double exemplaire, à la bibliothèque Angelica à Rome⁸. Selon Carta, ce court texte utilise le rapport préparé par Châteauneuf sur la décapitation de la

6 Sur le mythe de Marie Stuart, qui, en France, précède celui de la reine martyre est intervenue aussi Michele Maistroianni : voir *Tragedia storica e tragédie sainte. La Reine d'Écosse de Antoine de Montchrestien*, in *Due storie inglesi. Due miti europei. Maria Stuarda e il conte di Essex sulle scene teatrali*, 2006, p. 9-43. L'auteur se penche non seulement sur la tragédie de 1604 (dans laquelle le drame historique et la représentation hagiographique sacrée se confondent), mais récupère la tradition qui remonte à Ronsard, auteur d'une série de compositions conçues pour célébrer la beauté, physique, mais aussi intellectuelle, de la souveraine écossaise.

7 Sur ce sujet, je fais encore référence à CARTA, 2011, p. 137-163.

8 Les deux exemplaires de la *Vera Relatione* font partie d'un recueil marqué V. 2. 1. (13 et 16). Carta, fournit des informations sur la date d'impression – 1587 – et sur la typographie (Colaldi), mais insère un emplacement incorrect et, surtout, fait référence à une image qui ne semble pas correspondre à celle du frontispice du livret : l'auteur fait allusion à une chambre (qui est là), mais parle alors d'une reine décapitée qui semble plutôt être un roi endormi. Il sera certainement nécessaire de procéder à un complément d'enquête sur ce texte, également cité dans BULGARELLI, 1967, p. 88 (où apparaît la description de la page de titre mentionnée par Carta).

reine⁹. La chronique s'ouvre sur l'annonce de la condamnation à mort annoncée à Maria le 16 février 1587 par un certain Galfingan, l'envoyé d'Elisabetta. Il est peut-être intéressant de citer les propos de la reine Maria :

Detta Regina rispose senza turbarsi niente, che non sapeva havere altra occasione alla Regina sua sorella di farli un tale trattamento, et che nondimeno lei pigliava a grato la volontà di Dio, et quella di detta sua sorella, che la teneva prigionie 18 anni sono con gran noia et dispiacere havendo fatta poca stima di sua vita¹⁰.

Les traits traditionnels de la Stuarda apparaissent immédiatement au premier plan : la *vulgata* catholique avait transformé la souveraine en martyre de la foi avec des comportements tels que l'impassibilité, la déclaration d'innocence, l'acceptation de la volonté divine. L'héroïne de Della Valle semble avoir une force semblable : on le remarque directement dans la première scène dans laquelle elle apparaît. Bien sûr, ce sont des suggestions que l'écrivain peut avoir tirées des nombreuses chroniques de l'époque. Et pourtant, il me semble important de souligner ce transfert continu entre le bas et le haut, cet échange entre les chroniques de l'époque et la tragédie de Della Valle. Poursuivant l'analyse du court texte probablement imprimé immédiatement après la condamnation, nous apprenons encore la demande de Maria (« che vuole essere accompagnata alla morte d'alcuni delli suoi, et massime da due delle sue Donne »), l'obtention de la permission (« gli fu risposto che volentieri, menasse un suo mastro di casa, suo Barbiero, suo spetiale, et due de dette donne ») et le lieu de l'exécution (« ove stava un palco coperto di panno negro, con un cossino di Velluto, et la sala parata tutta di negro, et di erano invitati cinquecento persone »)¹¹.

On est frappé, malgré le caractère bref du texte, par la présence de détails significatifs qui font allusion à la peur de la femme face au mystère de la mort, donc à la difficulté de marcher, à la nécessité de remercier ses proches et de leur recommander le roi d'Écosse, son fils. Encore une fois, Maria réitère « che sempre lei era stata Catholica »¹², et comme telle elle va vers son destin en déclarant son innocence, non sans avoir prié une demoiselle d'honneur – et c'est encore une fois un détail qui souligne l'humanité, la fragilité de la Stuarda – de mettre « un fazoletto innanzi alli occhi »¹³. L'événement macabre a lieu et la chronique se termine rapidement (« ecco il piatoso fine di questa gran signora »)¹⁴,

9 Voir CARTA, 2011, p. 279.

10 *La Vera Relatione*, 2011, (V. 2. 1. 16), f. 1rv.

11 *Ibid.*, f. 1v-2r.

12 *Ibid.*, f. 2v.

13 *Ibid.*, f. 2v.

14 *Ibid.*, f. 4r.

avec un dernier hommage à la reine d'Écosse, mais aussi de France, « dove stava più presto adorata che honorata »¹⁵.

Un autre document important relatif à la mort de la Stuarda est la *Vera e compita relatione del successo della Morte della Christianissima Regina di Scotia* écrit par Francesco Dini da Colle et dédié aux religieux de la Casa Scala de Florence. Le texte raconte la dernière période de la vie de la souveraine, puis s'attarde sur l'exécution et, enfin, rend compte de ses funérailles à Paris¹⁶. L'histoire embrasse donc une période de temps plus large et pourtant on peut remarquer que les caractéristiques attribuées à Marie sont toujours les mêmes : en effet, lorsque la condamnation est annoncée, « la Regina rispose intrepidamente », en disant que « questa nuova a lei era accettissima », surtout parce que « d'infiniti travagli che giornalmente la circondavano si troverebbe liberata »¹⁷. Dans la perspective entièrement catholique à laquelle obéit le texte, les dernières actions de la Stuarda ont une signification hautement symbolique : la patience, la gentillesse et l'humilité de la femme sont donc mises en valeur. Après avoir refusé le réconfort d'un évêque « heretico », elle prend la communion et s'adresse doucement « alla sua mesta e sconsolata famiglia »¹⁸, l'invitant à la prière. Le lieu d'exécution est alors décrit (« Era tutta la gran sala tapezzata di panni neri, et in mezo di essa un Catafalco di legname medesimamente coperto di panno nero, con una seggiola, e guanciaie di velluto nero »)¹⁹, sur la base des premières reconstructions de l'histoire. Un affaiblissement temporaire de Maria est souligné, lorsqu'elle supplie le majordome de l'aider à monter les escaliers de l'échafaud.

Par rapport à la précédente, cette chronique insiste davantage sur les analogies avec le calvaire du Christ – le pardon invoqué pour ses assassins, par exemple –, renforcée par ce « Crocifisso d'Ebano²⁰ » que Maria garde entre ses mains, symbole évident de la passion évangélique. Le reportage se termine sur ce « crudo, e inusitato spettacolo »²¹, c'est-à-dire sur la mort et l'exposition de la tête de la souveraine détachée du buste, sur la joie profane du peuple de Londres, sur les funérailles solennelles au cours desquelles

15 *Ibid.*, f. 4v.

16 C'est la chronique de la mort de la Stuarda imprimée à Gênes (puis republiée à Vico). Sur la page de titre on lit : « Con la dichiarazione delle essequie fatte in Parigi da Christianissimo Re suo Cognato, Et il nome dei personaggi intervenuti ». L'image reproduite est probablement celle de la Dernière Cène (j'ai consulté l'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de Rome, répertorié comme Misc. B. 153. 15). Pour la datation et pour les autres éditions (l'ouvrage a également été publié à Milan et Florence) voir CARTA, 2011, p. 158.

17 Voir la *Vera e compita relatione del successo della Morte della Christianissima Regina di Scotia*, f. A2v.

18 *Ibid.*, f. A3r.

19 *Ibid.*, f. A3v.

20 *Ibid.*, f. A3v. Je me réfère à nouveau à CARTA, 2011, p. 162.

21 *Vera e compita relatione del successo della Morte della Christianissima Regina di Scotia*, f. A3v.

« l'Arcivescovo di Burges recitò l'orazione funebre », suscitant l'émotion de ceux qui y étaient venus, en racontant l'histoire de cet « atto tragico »²².

2. Comme nous avons déjà dit, Della Valle avait préparé un premier brouillon de la tragédie en 1591, dédié à Vittoria Solara, qui contenait une division en actes et de nombreuses scènes supprimées par la suite²³. Dans le second manuscrit apparaît une nouvelle dédicace, cette fois adressée à Ranuccio Farnèse, duc de Parme et de Plaisance : datée de 1595, elle peut nous renseigner sur la condition de l'auteur, qui, après s'être éloigné de la cour de Savoie, cherchait un nouveau protecteur²⁴. Dans la version éditée de la tragédie, la lettre de dédicace est adressée au Pape Urbain VIII : un acte d'hommage dû au « Santissimo Padre » qui évoque néanmoins une épigramme écrite par le pape lui-même en l'honneur des « ossa di Maria »²⁵. Il s'agit d'une composition qui semblait accompagner l'édition en latin d'une vie de la reine, écrite par Giorgio Coneo Scotus, particulièrement connue à l'époque, car conservée dans la bibliothèque personnelle du poète²⁶.

22 *Ibid.*, f. A4v.

23 La marquise piémontaise Vittoria Solara était liée par des liens de sang au comte de Moretta, ambassadeur de la maison savoyarde auprès de Marie Stuart. D'après ce que nous lisons dans la dédicace, c'est elle-même qui demanda au poète de composer un drame à la mémoire de la souveraine disparue : « Mosse da Vostra Signoria il pensiero », écrit Della Valle, « anzi il comandamento, di far vedere in forma tragica l'acerba morte della reina Maria di Scozia: et ecco che sen viene a lei come suo principio la tragedia fatta » (DELLA VALLE, 2000, p. 438). L'acte IV du manuscrit mentionne explicitement « il signor » de Moretta, qui avait prévu les « mali » de la malheureuse femme, détestée par sa cousine Elisabetta et destinée à perdre « sceptre et couronne » (je cite les v. 1756 et 1763). Peu de temps auparavant, l'écrivain s'était également souvenu du « fedele / e saggio consiglier David », c'est-à-dire Davide Rizzio (ou Rizio, ou Riccio), « ben degno / di più onorato e meno acerbo fine » (v. 1745-47) : arrivé en Écosse en tant que musicien à la suite du comte, il était entré suffisamment dans les grâces de Marie pour devenir son secrétaire de confiance. Il fut cependant assassiné en 1566 par Henry Stuart Darnley, qui avait épousé la Stuarda. L'histoire assez connue aurait alors produit une série de drames et de romans au XIX^e siècle, centrés autour de son personnage et de celui de la reine écossaise. À ce sujet voir encore VILLANI, 2011a, p. 24.

24 Le poète se tourne vers le prince non seulement pour recevoir le « gran lume di sole », capable de cacher les défauts de sa tragédie, mais aussi pour souligner le « chiarissimo valore » de Ranuccio lui-même. Voir DELLA VALLE, 2000, p. 439. Dans ce manuscrit de la tragédie, trouvé par B. Croce, il y a environ 385 vers de moins que le premier code de Bergame. La première et la deuxième version de la tragédie ont été publiées dans le volume des *Opere*, I^{**}, 2000, p. 438-653 (où les parties supprimées dans la version définitive sont indiquées en italique).

25 À ce sujet, voir la note introductive de A. Gareffi à la *Reina di Scozia*, contenue dans DELLA VALLE, 1988, p. 220. L'épigramme d'Urbain VIII (c'est-à-dire Maffeo Vincenzo Barberini) a ensuite été inclus dans l'édition parisienne des *Poemata* du pape, datés de 1611.

26 Voir DELLA VALLE, 2000, p. 41. Je me réfère toutefois à la *Vita Mariae Stuartae Scotiae Reginae Dotariae, Galliae, Angliae et Hiberniae haeredis Scriptore Georgio Conaeo Scoto, Romae, apud Ioannem Paulum Gellium, ex typographia Andreae Phaei 1624* (une autre édition a été imprimée à Würzburg

Dans la version éditée de la tragédie, le poète a ajouté un prologue prononcé par le roi de France François II et premier mari de Maria²⁷. L'ombre, présente dans le prologue, annonce ce qui va se passer et renvoie non seulement à la tradition tragique latine (on pense à Sénèque) mais aussi au grand modèle de Dante, plus précisément aux apparences du Purgatoire. La présence de l'ombre au début de la pièce, étroitement liée au théâtre antique et moderne (on peut rappeler le prologue de l'*Orbecche* de Giraldi Cinzio), multiplie les niveaux de réalité de la scène puisque, si le roi mort vient des ténèbres pour présenter sa malheureuse femme, Maria quant à elle semble être déjà sortie de la vie²⁸.

L'« acerba morte de la Reina Maria di Scozia » est donc racontée « in forma tragica » sous la forme de la tragédie (comme nous pouvons le lire dans la dédicace à Solara), selon un schéma qui, s'il reprend les éléments structuraux de la tragédie du XVI^e siècle liée aux modèles grecs et latins, est également influencé par le modèle de la Passion du Christ. À l'arrière-plan, nous pouvons identifier le modèle de la tragédie jésuite, ou plutôt de la tragédie chrétienne (comme l'avait écrit Campanella, auteur d'une tragédie perdue sur la reine écossaise. Campanella dans sa *Poétique* avait évoqué une autre tragédie inspirée par un sujet contemporain, le *Bragadino* de Valerio Fuligni, en faisant référence à un autre cas de martyr, à Chypre cette fois, au moment de la conquête turque)²⁹.

Dès le prologue, Maria est représentée comme une figure tragique par excellence, puisque c'est l'ombre d'elle-même qui reconnaît la condition misérable de la reine. Après avoir souligné le lien charnel entre lui et sa femme, qui préfigure la douleur physique du martyr, mais aussi la fragilité du corps (« Amai donna reina, e fu l'amarla / giusto, perché fu moglie et ossa mie », v. 36-37 ; « Veggio la carne e l'ossa, / che morendo io lasciai vive fra voi », v. 50-51 ; « o mia carne », v. 67)³⁰, le roi mort souligne l'état pitoyable de Marie, qui, autrefois ornée d'emblèmes royaux (« di regia pompa e d'aureo manto adorna »,

la même année). George Conn, intellectuel catholique d'origine écossaise, avait rejoint l'entourage des Barberini en 1623 : pour cela voir la notice *Conn Giorgio* éditée par A. Foa, dans le *DBI*, vol. 28, 1983, p. 17-20. Sur la vie latine de la reine et sur sa traduction (publiée à Gênes en 1630 par Giuseppe Pavoni) voir Villani, 2011a, p. 21-22. La version italienne est signée par Taddeo Di Negro ; un exemplaire se trouve à Gênes, à la bibliothèque Berio, coll. BCLER F. Ant. XVII. A. 604.

27 L'édition milanaise, en revanche, présente un texte considérablement réduit par rapport au premier brouillon (il y a 1200 vers de moins) : non seulement on y introduit l'ombre, mais aussi la division en actes et certaines scènes ont été supprimées.

28 Comme l'écrit Ambra Carta dans son *Orrori e meraviglie nel teatro tragico fra Cinque e Seicento*, « i livelli di realtà compresenti sulla scena si moltiplicano e si incrociano per effetto del rovesciamento prospettico sia del defunto che, risalito dalle tenebre, parla alla amata regina sia di quest'ultima che, sebbene ancora viva, sente già di essere fuori della vita » (CARTA, 2014, p. 261).

29 À ce propos, je me permets de renvoyer à mon travail, 2012, p. 273-296.

30 Comme le souligne Laura Sanguineti White dans sa monographie consacrée aux tragédies de Della Valle, 1992, p. 28-29.

v. 68), est maintenant revêtue d'une robe misérable (« or ti cinge, mendica, / miserabile gonna », v. 69-70). C'est le grand thème tragique de la 'chute', qui reprend donc, avec le respect de l'unité, le système de la tragédie classique et qui contribue à accentuer les éléments pathétiques du drame³¹. Le même thème est repris dans la première, longue intervention de la reine, qui souligne sa situation pitoyable :

Se pur è alcun, che nel volubil giro
de le cose mortali
cerchi come si caggia o si ruine
da nubi di fortuna alte e felice
a dolorosi abissi
di sorti infelicissime meschine
senta me, che ragiono, e me rimiri (v. 79-85).

Si quelqu'un veut voir comment on peut tomber des nuages « hauts et heureux dans un abîme douloureux, il peut me regarder », dit Maria. « Rimiri me », reprend la souveraine déchue, en utilisant la figure rhétorique de la répétition, ici, avec une inversion, souvent présent dans ce texte :

[...] che già reina adorna
di duo chiare corone e di duo scettri,
che resser ad un tempo Franchi e Scoti,
figlia di re, moglie di re possente,
discesa per lungo ordine da regi
e di re madre ancora,
or chiusa in mura anguste, or prigioniera (v. 86-92).

Le long discours de la souveraine suit, dans le *princeps*, le prologue prononcé de l'ombre. Au contraire, dans les deux rédactions précédentes, la reine est appelée à s'exprimer dès le début dans la première scène : elle est le premier personnage que nous rencontrons. Dans le manuscrit de Bergame, la Stuarda commence par une *lamentatio* tragique qui met l'accent sur l'état douloureux des hommes :

31 Une lecture convaincante de l'œuvre, où il est facile de reconnaître l'influence « del clima austero della città [Milano] » où la tragédie a été imprimée, est fournie par CASCETTA, 1995, p. 115-219). Si la *Reina di Scozia* s'inscrit parfaitement dans la veine de la tragédie spirituelle, il est vrai que – souligne l'auteur – elle retrouve la structure du drame antique, reconnaissable dans le respect de l'unité et « nella concentrazione della vicenda, nella peripezia e nel riconoscimento » auxquelles suivra l'inévitable catastrophe (les citations sont toutes à la p. 200).

*Non v'è alcun mal, non v'è miseria alcuna
al cui gravoso incarco non soggiaccia
la nostra umanità debole e stanca* (v. 1-3)³².

Dans le second manuscrit, en revanche, le texte devient en partie ce que nous lirons ensuite dans la version définitive : si la référence plus générique à l'humanité, précisément « debole e stanca », à une femme obligée de subir les ravages du destin est éliminée, Della Valle introduit ici un autre thème, lié, comme nous l'avons déjà vu, au changement rapide de fortune, aussi modifiable que le sort de l'être humain. Mais il faut signaler un autre changement, utile pour souligner le processus de transformation stylistique que Della Valle impose à sa tragédie : si dans le premier manuscrit l'auteur utilise, pour la plupart, des hendécasyllabes blancs, dans le code napolitain est déjà évidente la coexistence de hendécasyllabes et septénaires diversement mélangés, qui allègent le rythme et donnent une plus grande musicalité au texte, soulignant d'ailleurs, grâce aux vers courts, certains éléments du discours. L'édition imprimée présente donc une plus grande richesse de rimes qui va dans le sens d'un lyrisme capable de souligner ces jonctions tragiques, mais sobres, liées au sort de la souveraine.

Dans les lignes suivantes de l'intervention de la reine contenue dans le manuscrit de Bergame, l'auteur de la *Reina di Scotia* continue d'insister sur les « sciagure » et les « mali » qui sont venus « dal mar delle mondane cose » (v. 5-6)³³. La souveraine se présente alors comme un exemple de ce qu'elle prétend :

*E se di quel ch'io parlo esempio altronde
non si può aver o testimonio vero,
e vi è chi curioso anco il ricerchi,
senta costei che parla, e in lei si specchi* (v. 10-13)³⁴.

Le manuscrit napolitain reprend la même expression, liée à l'usage insistant du verbe « specchiarsi » :

*senta costei che parla, e 'n me si specchi.
Specchisi in me, che già reina adorna
di duo chiare corone e di duo scettri
che resser ad un tempo Franchi e Scoti [...]* (v. 7-10)³⁵.

32 DELLA VALLE, 2000, p. 442.

33 *Ibid.*, p. 442.

34 *Ibid.*, p. 442.

35 *Ibid.*, p. 443.

Le long monologue sera alors presque entièrement récupéré de l'édition finale, à l'exception du double « *specchi / Specchisi* » qui, dans le *princeps*, devient « *rimiri me / me rimiri* », selon un principe de réitération que nous avons déjà souligné. Cependant, il est intéressant de noter que précisément ce verbe dérive du premier brouillon, c'est-à-dire du vers « O pur, *se ben rimira* anima accolta³⁶ » (je souligne) attribué à la reine à ses débuts. L'utilisation des manuscrits qui précèdent la rédaction définitive est donc utile, avant tout pour documenter la difficile gestation d'un ouvrage qui, s'inspirant d'un fait relativement récent, devait nécessairement mettre en évidence son caractère paradigmatique et donc offrir au lecteur, à travers la méditation sévère de la protagoniste, une réflexion sur le destin valable pour chaque homme.

Le texte de la *princeps* souligne également que l'histoire de la fin de Marie est parfaite pour une tragédie contemporaine : la reine est consciente d'être victime d'un sacrifice digne d'être rappelé par des écrivains futurs et capables de susciter, chez le lecteur, l'horreur et la pitié qui sont étroitement liées à la conception ancienne de la tragédie. Maria Stuart le dira elle-même plus tard : « l mio sangue sarà tragico inchiostro/ a dolorose carte./ e l'altrui crudeltate/ nel danno mio fie celebrata alfine/ con orrore e pietà » (v. 1117-21, je souligne)³⁷.

Maria parle au spectateur imaginaire de cette tragédie, soulignant son statut de prisonnière, privée de liberté, d'air extérieur (« *aere sereno* »), de son légitime statut royal. Le thème tragique de l'incertitude de l'être humain se mêle ici au thème de la royauté humiliée : Maria Stuart est consciente de son rôle en tant que femme, fille, épouse et mère de roi, jadis puissante. De plus, l'accent mis sur le motif de la femme forte soumise à l'humiliation de la prison (puis de la décapitation) rapproche l'expérience de Marie de celle du Christ, fils de Dieu, roi des rois. Dès le début du drame, Della Valle réaffirme les raisons d'une tragédie qui, malgré ses racines anciennes, devient chrétienne et par conséquent moderne. Maria se plaint de son état de victime et exprime son angoisse devant sa servante : puisque les temps changent, elle se demande la raison de son état inchangé et qui ne lui fait même pas entrevoir l'espoir d'une nouvelle vie. Une nouvelle vie qui, pour la reine, est la mort qui va la libérer de ses maux (« *mia vittoria sarà la sepoltura !* », v. 256)³⁸, alors que pour la servante, il s'agit du retour à la vie de jadis.

Le schéma traditionnel de la tragédie ancienne, fondé sur le conflit, mais aussi sur la tripartition aventure-reconnaissance-catastrophe, est ici remplacé un chemin narratif qui est une approche progressive de la mort, une sorte de *via crucis* qui ne fournit pas, du moins

36 *Ibid.*, p. 442.

37 *Ibid.*, p. 151.

38 *Ibid.*, p. 129.

sur terre, une véritable *catharsis*. En réalité, aucun changement n'aura lieu, sauf dans l'intériorité de la reine : Della Valle est capable de décrire le passage d'un état d'esprit à l'autre, de la résignation à l'espoir jusqu'au désespoir ultime de Marie, mais aussi de son entourage. L'histoire est fondée sur l'opposition effective entre Élisabeth (ici, « Isabella ») et Marie, mais le conflit tragique qui est à l'origine du calvaire de la Stuarda ne trouve pas sa place dans le texte. La confrontation entre Marie et Élisabeth, c'est-à-dire entre la vraie foi et l'hérésie (mais aussi entre une bonne gouvernance et un pouvoir sans scrupule) s'achève sur la défaite de la protagoniste, mais également sur la confirmation de ses idéaux.

L'héroïne Maria contraste avec l'anti-héroïne Elisabetta, la grande absente du drame. Cette dernière est évoquée finalement en termes profondément négatifs : elle est définie par la servante « aspra tiranna », « femmina imbelle », « avvezza a tesser frodi » (v. 198-201)³⁹. Face à un ennemi aussi impitoyable (et présent virtuellement, en tant que puissance néfaste et oppressante), le rôle central de Marie est renforcé dans la pièce. Son statut de femme de plus en plus isolée coïncide avec l'approche de la mort : dans cette tragédie sacrée, tout triomphalisme catholique semble absent, car la femme, mourante, est confrontée à la situation dramatique de chaque être humain.

Le moment difficile qu'elle vit directement rapproche la reine écossaise de sa femme de chambre et de ses demoiselles d'honneur. Marie s'aperçoit que le destin de la souffrance des hommes est universel. Cette prise de conscience autorise une familiarité avec les femmes de sa petite cour qui renforce son humanité et autorise un système de relations amicales difficile à concevoir au sein d'une réalité politique où règne la « Ragion di Stato ». En conséquence, nous pouvons lire le drame de Della Valle comme un manifeste politique condamnant la loi du pouvoir d'État sur les individus. Maria incarne la bonne gouvernance avant tout parce qu'elle est capable d'entretenir une relation affective avec ses sujets : au moment où elle se rend compte qu'elle va mourir, elle se définit elle-même comme fille de sa femme de chambre (« Madre, assai lungamente m'hai mostrato/ che tu m'ami, e tal fede io n'ebbi sempre », v. 1609-10) et mère de ses demoiselles d'honneur (« O figlie, a Dio !/ A rivederci altrove », v. 1667-68)⁴⁰.

Maria Stuarda est prisonnière d'un espace étroit (la pièce où elle est confinée), ce qui renforce l'impression de solitude absolue ainsi que d'un état de stase dramatique. Tous les privilèges royaux lui ont été retirés : en fait, elle se souvient de l'arrivée de « Lord and Beelle » (c'est-à-dire Lord Buckhurst et Robert Beale qui avaient informé Maria du verdict de culpabilité) qui, après l'avoir privée du titre de Reine, étaient « a seder posti/

39 *Ibid.*, p. 127.

40 *Ibid.*, p. 163 et 165.

a lato a me, come a privata donna » (v. 273-274)⁴¹. Maria est donc descendue très bas, humiliée et offensée comme il convient à tous les martyrs de la foi. Le chœur de jeunes demoiselles se souvient encore d'elle sur le trône, avec des accents presque nostalgiques :

Ma se l'avessi vista
in ricco seggio assisa
fra le pompe lucenti,
alor che 'l fior degli anni
tocco non era ancor dai duri affanni,
ahi che vista alor dolce e superba ! (v. 725-730)⁴².

La royauté perdue est à nouveau évoquée, la splendeur des vêtements et des décorations, la jeunesse non encore troublée par les souffrances actuelles. Marie conserve toutefois sa plus profonde dignité et, malgré les souffrances endurées, ses « *sembianze reali* » sont toujours intactes.

L'histoire semble changer avec l'arrivée d'un serviteur qui annonce la présence d'un conseiller de la reine d'Angleterre, porteur peut-être de la libération espérée. En réalité, Élisabeth offre que, en échange de sa vie, Marie accepte d'abandonner le titre de reine, de céder le trône à son fils et enfin de répudier la foi catholique. Ainsi, Stuarda ne peut que rejeter cette proposition et accepter son destin : « E se 'l mio contradir ha da pagarsi/ co 'l sangue, eccoti 'l sangue, ecco la gola » (v. 1002-3)⁴³. L'illusion d'avoir la vie sauve n'a pas duré longtemps ; après tout, le conseiller lui-même savait qu'il n'avait été envoyé à Maria que pour confirmer sa sentence de mort.

Mais c'est précisément cette illusion de liberté qui permet à Della Valle une pause lyrique qui constitue le premier et dernier moment d'évasion du texte. Marie et son entourage sont enfermés dans une prison : il y a, dans le drame, une insistance presque obsessionnelle sur les espaces clos, qui préfigure le chemin douloureux menant à la mort de la reine écossaise. À l'immense violence qui caractérise la situation vécue par les protagonistes s'oppose, dans les vers qui suivent, l'aspiration à la paix et à la sérénité. Stuarda, mais aussi sa femme de chambre et ses demoiselles d'honneur, manifestent différemment la peur de ce qui les attend. Ici, la peur est toutefois remplacée par l'espoir, en partie à cause de la nécessité de ne pas perdre courage. Ainsi, interprétant de manière incorrecte l'envoi des conseillers par Élisabeth, la femme de chambre se laisse aller à la nostalgie d'un avenir radieux :

41 *Ibid.*, p. 129.

42 *Ibid.*, p. 141.

43 *Ibid.*, p. 148.

E spero e credo e imagino soavi
 e dilettoni tempi. E già mi fingo
 ne la camera tua, reina mia,
 chiamar or conti or duci, et essi uscirne
 lieti d'alte speranze e di mercedi.
 Quinci anco te parmi veder assisa
 in alto seggio, ornato a gemme et oro,
 cui faccian genti armate ampia corona.
 E da un lato vaghissima la schiera
 di damigelle e donne in varia mostra,
 per abito ricchissime e per forma (v. 1172-1182)⁴⁴.

Si la femme de chambre projette dans l'avenir une royauté retrouvée qui voit Marie sur le trône légitime, entourée des dames et messieurs de sa cour, le chœur rappelle en revanche avec nostalgie la beauté naturelle de la patrie perdue et compte sur le retour à une condition de privilège et de plaisir lointaine. Le ton devient élégiaque, pour recomposer une idylle perdue :

Dolci campi di Scozia e piagge care
 de la mia patria amata,
 co 'l presagio soave e con la speme
 d'anima saggia accorta,
 cui raro falle antivedenza vera,
 anch'io vedervi spero (v. 1212-17)⁴⁵.

Plus loin, c'est toujours le chœur des demoiselles qui interprète le désir de revenir dans le passé, ici évoqué à travers les couleurs des vêtements utilisés jadis en opposition au noir qui caractérise le présent :

Torneranno le perle
 a le neglette mie squallide chiome;
 e variando vesta,
 or candido ornerammi,
 or verde, or giallo, or perso,
 or purpureo colore (v. 1227-32)⁴⁶.

44 *Ibid.*, p. 152.

45 *Ibid.*, p. 153.

46 *Ibid.*, p. 153.

La fiction consolatoire apparaît sous la forme d'un rêve baroque où se mêlent sourires, soupirs languissants et sons doux. Mais ce moment est aussi une indication de l'aspiration à un autre idéal de vie, où triompheront la bonté et la grâce, la dignité et la justice. Les concessions au pathétique, dans le cadre d'une tragédie où le pouvoir brutal semble rompre tout lien humain, n'empêchent pas à Della Valle d'introduire une série d'éléments réalistes qui complètent cet extraordinaire moment théâtral. L'écrivain attribue à la reine un sourire rapide, qui s'ouvre devant l'attente du beau temps qui pourrait revenir : « Il disusato riso, che s'è aperto/ ne la tua cara bocca,/ or al formar di tai dolci parole,/ quanto soavemente/ a me l'anima ha tocca ! » (v. 1274-1278)⁴⁷.

Mais cet interlude lyrique ne dure que l'espace d'une rêverie. Deux nobles vont arriver (le comte de Pembrocchia et celui de Comberlandia) en grande pompe : malgré les attentes de la petite cour qui espère la liberté, ils viennent prononcer le jugement de mort pour la souveraine d'Écosse. Marie salue ses proches et accepte son destin avec une noble résignation : le visage marqué par la douleur et la pitié, elle se retire dans ses appartements et embrasse la croix, nourriture et consolation pour le court voyage qui l'attend (« – Amici, andiamo ; – dice – ecco la guida,/ ecco 'l cibo e 'l ristoro/ a quel poco viaggio che mi resta/ a cui son pronta », v. 1796-99)⁴⁸. Maria confie son corps (« quest'ossa ») à la pitié de ses compagnons, puis disparaît de la vue des spectateurs. Il reviendra bientôt après, lorsque le bourreau exposera la tête coupée de la reine sous la forme d'un trophée macabre (« La testa, ahimé, la testa/ la testa amata e cara !/ Riconoscola, ahimé,/ se ben tinta di morte,/ e senza occhi la fronte ! », v. 2000-2004)⁴⁹ devant les demoiselles, consternées par tant d'horreur et de souffrance. C'est peut-être la seule véritable concession au théâtre de Sénèque, qui est également présent dans le choix d'un sujet tragique contemporain (on pense à l'*Octavia* attribuée à Sénèque).

La dernière scène du drame est aussi inspirée par un réalisme extraordinaire ; on y raconte la mort de la reine. L'histoire de l'exécution est confiée au majordome, qui alterne descriptions, commentaires, dialogues des spectateurs, déclarations de la reine elle-même⁵⁰. Seule, pleine de dignité, soutenue par la présence de l'homme qui l'accompagne, Marie est confrontée à la dernière étape de son martyre. Elle est arrivée dans la salle où son sacrifice aura lieu : elle voit le gibet, l'échelle, l'horrible hache. Le majordome rappelle chaque étape d'une mort qui s'avère être une véritable ascension vers la sainteté,

47 *Ibid.*, p. 154-155.

48 *Ibid.*, p. 168.

49 *Ibid.*, p. 173.

50 CROCE, 1992, p. 57-63.

en soulignant toutefois les éléments les plus concrets de ce moment, tels que la faiblesse des membres ou la fatigue du corps :

Appoggiata al mio braccio,
 come partir di qui vista l'avete,
 con la sinistra mano, anzi con tutte
 le membra, che da sé si reggean male,
 salito ha lunga scala. [...]
 Indi, salita
 a la sala crudel, veduto ha incontro
 orribile apparecchio (v. 2073-2077 ; v. 2084-2086)⁵¹.

La peur domine les derniers instants avant la mort ; il règne un climat de terreur qui, anticipé par le motif de la tête exposée, ne s'estompe que grâce à la noblesse des derniers gestes de la reine. L'horreur d'une fin si tragique et injuste se confond avec un sentiment extraordinaire de pitié, suscitée par l'attention portée aux demoiselles d'honneur ou par la lettre à son fils, que Maria donne au majordome. La lettre est lue sur scène : Maria y demande le pardon pour ceux qui l'ont offensée, mais elle tient avant tout à demander (concrètement, encore une fois) une protection pour ses demoiselles d'honneur (« la famigliola mia », v. 2185)⁵². Depuis le début du drame, Della Valle a souligné à plusieurs reprises l'importance du corps, évoquée par l'insistance sur les os, le sang et la chair. Ici aussi, en vertu du réalisme que j'ai mentionné, mais aussi pour souligner le lien physique avec les femmes de sa suite, Maria confie ses demoiselles d'honneur à son fils, ainsi que « mie carni e sangue » (v. 2196)⁵³, afin qu'elles soient destinées à des hommes nobles et qu'elles soient considérées comme ses sœurs.

Dans la dernière partie de l'histoire du témoin, revient le thème de l'injustice subie par Maria, qui monte innocente sur le gibet. La reine écossaise prononce en effet un dernier discours qui constitue un véritable acte d'accusation à l'encontre d'Elisabetta, accusée de tromperie et de fausseté. Dans les instants qui précèdent la fin du drame, le concept de royauté honnête et magnanime est confirmé, incarné sur scène par la Stuarda,

51 DELLA VALLE, 2000, p. 175. Des fragments de cette reconstitution se trouvaient déjà dans le code de Bergame (« come partir di qui *già la vedeste* » v. 3041, et encore « le membra, *ché da sé si reggea male* », v. 3044, enfin « orribile apparecchio: alto s'ergera », v. 3054, DELLA VALLE, 2000, p. 620) : ils seront reproduits plus tard dans le code napolitain où, sauf pour certaines variantes, le texte est le même que la *princeps*. Dans le premier manuscrit la scène est la cinquième, dans la seconde la quatrième (DELLA VALLE, 2000, p. 621).

52 *Ibid.*, p. 178.

53 *Ibid.*, p. 178.

dont le seul défaut est d'avoir cru en sa rivale. Par la bouche du majordome qui, ému, a du mal à prononcer ses dernières paroles, Maria avoue qu'elle s'est trompée :

A ciò m'han tratta
la poca fede altrui e la mia molta
credulità ; se credula può dirsi
donna che crede a donna,
la qual prega e scongiora,
e reina a reina,
la qual promette e giura
e nepote che crede ad una zia,
non offesa giamai, ma sempre amata
et onorata sempre (v. 2300-2309)⁵⁴.

La reine d'Angleterre est le personnage négatif de l'histoire, celui à qui est ensuite donnée la responsabilité de la condamnation injuste de Marie. Elle s'oppose à sa cousine en raison de sa façon, très différente, de concevoir le pouvoir royal : Maria meurt en tant que reine évincée, en tant que catholique, en tant que femme aimée des membres de sa famille. Comparée à la froideur tout à fait masculine d'Elisabetta, la Stuarda se montre liée à un monde féminin d'affections qui constitue sa richesse. Si la prédilection pour l'héroïne féminine ou le choix d'un chœur composé de femmes sont empruntés à Euripide, il est vrai que la reine catholique fait preuve d'une sensibilité chrétienne extraordinaire. Ce qui la conduit à demander à l'une des femmes assistant à l'exécution de la prendre dans ses bras, pour l'accompagner miséricordieusement à sa mort.

Dans la scène finale, le majordome alterne, en achevant sa terrible histoire, avec le chœur, qui est chargé de commenter ce qui s'est passé avec des mots sincères (« Moristi ahimé, moristi, / o bellissima donna, / o dolcissima e cara, / o reina, o padrona ! », v. 2443-46)⁵⁵, et enfin la servante, occupée à ramasser piteusement les misérables restes de sa reine (« Avrai tu sepoltura / da questa man », v. 2524-25)⁵⁶. La tristesse du chant choral se superpose à l'horreur du récit et, à travers la fin dramatique de Marie, médite sur la condition de l'homme, créature humble et faible soumise à la mort. Le rythme de la dernière phrase du chœur est celui d'une lente et poignante procession, dans laquelle

54 *Ibid.*, p. 180-181. Dans le manuscrit napolitain, nous sommes ici dans la quatrième scène : voir les v. 3078-3087, *ibid.*, p. 631-633.

55 *Ibid.*, p. 184.

56 *Ibid.*, p. 186.

l'accent est mis sur la tragédie d'un corps sans vie, désormais dépourvu de la dignité royale qui lui était due depuis toujours :

Ahi miserabil tronco,
miserabil avanzo
di misera padrona,
come, come in te veggio
d'ogni gran male il peggio ! (v. 2545-2548)⁵⁷.

Franco Croce montre, à travers une comparaison avec les anciennes versions, la voie de la simplification progressive à laquelle Della Valle a soumis son texte : une fois le texte débarrassé de la tragédie de « ogni effetto romanzesco » comme d'éventuelles implications politiques (et donc anti-anglaises), le poète a réussi à réduire la contribution des autres personnages – comme, par exemple, le comte de Comberlandia, auteur d'un discours très offensant envers Stuarda comme envers ses femmes de chambre, qui était présent dans le premier manuscrit et qui n'apparaîtra pas dans le texte imprimé – et de concevoir la fin comme un moment de méditation très élevé sur la condition humaine⁵⁸.

En effet, dans le premier manuscrit, après la courte intervention chorale liée à la contemplation tragique du corps de Marie, le drame se terminait sur une dernière scène à laquelle le comte de Comberlandia, la servante, le majordome et, encore une fois, le chœur, étaient appelés à participer. Les paroles du comte sont terribles et irrespectueuses (il fait allusion au « busto scelerato », v. 3593, et invite les spectateurs à l'enterrer rapidement, « Tolgasi di qui tosto, e si nasconda / in sozza terra », v. 3600-601) ; la première dame de la Stuarda y répond avec une égale brutalité (« Ahi bocca lorda et empia, e labbia mosse / da spirito d'inferno », v. 3606-07)⁵⁹ dans un *crescendo* de violence qui culmine dans la condamnation de tous ceux qui, jusqu'aux derniers instants, étaient proches de la Stuarda. Dans les éditions suivantes, prenant probablement conscience de l'excès sous-jacent à cette scène et donc de l'horreur inhérente aux phrases louant la défiguration macabre des restes de Maria et la gloire d'Elisabetta, Della Valle réduira les éléments politiques de la tragédie, isolant le dernier motif lié à la plainte funéraire.

Dans la cinquième scène du second manuscrit, en effet, un messenger guide les « ministri » pour livrer le corps, désormais sans vie, de la reine d'Écosse à ceux qui devront effectuer le dernier soin puis préparer l'enterrement. Les femmes du chœur sont appelées pour cette tâche ; ainsi les dernières lignes de ce manuscrit de la tragédie

57 *Ibid.*, p. 187.

58 CROCE, 2003, p. 198.

59 *Ibid.*, p. 648.

sont consacrées à souligner, avec un excès de réalisme, plus tard éliminé, la fatigue des mouvements (« Prendi, sorella, prendi/ tu quel braccio, io quest'altro,/ anzi prendiam la tavola funesta », v. 3330-32), la participation sincère de la servante (« A la parte del peso/ siano anco queste braccia / benché debili e stanche », v. 3337-39)⁶⁰, le chagrin silencieux et digne du majordome qui signe, avec la citation d'une expression bien connue la fin du drame (« che fragil vetro è 'l bene / e duro marmo il male/ ne la vita mortale », v. 3358-60)⁶¹. Mais l'opération de simplification du texte ne s'arrêtera pas ici car la phrase du majordome sera supprimée et la phrase refrain sur le « miserabil tronco » sera récupérée. Ce qui sanctionnera le choix d'un final autour d'une catastrophe émouvante.

Ce dernier épisode nous conduit donc à la conclusion de cette brève analyse de *La Reina di Scotia* : comme je l'ai anticipé, le texte de Della Valle ne se termine pas sur un message édifiant, c'est-à-dire par le triomphe de Marie enfin libérée de sa prison terrestre. En fait en réalité, il n'y a sur scène qu'un tronc humain auquel les pitoyables demoiselles offrent les derniers soins. Il n'y a pas de *catharsis*, de rédemption, ou de consolation. Marie est morte seule, en proie à l'angoisse d'une créature devant le mystère de la fin. Della Valle termine le drame en relisant, 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.

60 *Ibid.*, p. 651.

61 *Ibid.*, p. 653.

Bibliographie

- BULGARELLI, Tullio, *Gli avvisi a stampa in Roma nel Cinquecento*, Rome, Istituto di Studi romani, 1967.
- CARTA, Ambra, « Orrore e meraviglie nel teatro tragico fra Cinque e Seicento », *Critica letteraria*, 163, 2, 2014, p. 247-263.
- CASCETTA, Annamaria, « La “spiritual tragedia” e l’“azione devota”. Gli ambienti e le forme », in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Annamaria Cascetta et Roberta Carpani (éds), Milan, Vita e Pensiero, 1995, p. 115-219.
- CERBO, Anna, « Una *Reina di Scotia* poco nota », *Sezione Romanza*, « Annali dell’Istituto Universitario Orientale », 26, 2, 1984, p. 395-432.
- COSENTINO, Paola, « Attorno all’assedio di Famagosta : la scrittura tragica e la storia contemporanea », in *Cyprus and The Renaissance (1450-1650)*, Benjamin Arbel, Evelien Chayes, Harald Hendrix (éds), Turnhout, Brepols, 2012, p. 273-296.
- CROCE, Benedetto, *I teatri di Napoli*, Milan, Adelphi, 1992, p. 67-68.
- DELLA VALLE, Federico, *La Reina di Scozia*, in *Opere, I* - I***, Matteo Durante (éd.), Messine, Sicania, 2000, p. 121-187.
- , *Tragedie*, Milan, Mursia, 1988.
- MASTROIANNI, Michele, « Tragedia storica e *tragédie sainte*. La *Reine d’Ecosse* de Antoine de Montchrestien », in *Due storie inglesi. Due miti europei. Maria Stuarda e il conte di Essex sulle scene teatrali*, Daniela Della Valle et Monica Pavesio (éds), Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2006, p. 9-43.
- ROMEI, G., *DBI*, v. XXXVII, 1989, p. 739-744.
- VILLANI, Stefano, *La Scozia come simbolo della persecuzione cattolica nel mondo protestante : Maria Stuarda nella letteratura italiana del Seicento*, in *Storie inglesi. L’Inghilterra vista dall’Italia tra storia e romanzo*, Clizia Carminati et Stefano Villani (éds), Pise, Edizioni della Normale, 2011, p. 11-34.
- , « Gli Incogniti e l’Inghilterra », in *Gli Incogniti e l’Europa*, Davide Conrieri (éd.), Bologne, I libri di Emil, 2011, p. 233-276.
- WHITE, Laura Sanguineti, *Dal detto alla figura. Le tragedie di Federico Della Valle*, Florence, Olschki, 1992.



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], Armelle Sabatier, « Objets de pouvoir féminin ? Bijoux et pierres précieuses dans *The Renegado* de Philip Massinger (1624) », 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

Objets de pouvoir féminin ?

Bijoux et pierres précieuses dans
The Renegado de Philip Massinger (1624)

Armelle Sabatier

Université Panthéon-Assas, Paris

Composée dans le sillage de *The Island Princess* de John Fletcher (décembre 1621), la tragi-comédie écrite par Philip Massinger en 1624, *The Renegado, or The Gentleman of Venice*, s'inscrit dans le même contexte de tensions religieuses entre le monde chrétien et l'empire ottoman. Ces deux pièces appartiennent au genre de la *conversion play*, des œuvres qui explorent les mécanismes de la conversion religieuse sur fond d'impérialisme, de concurrence commerciale et de conflits religieux entre le Christianisme et l'Islam. La pièce de Philip Massinger met en scène la rencontre amoureuse entre un jeune Vénitien, du nom de Vitelli et Donusa, la nièce du sultan ottoman par le biais de divers objets scéniques : les tableaux importés de Venise, aux connotations sulfureuses, tentent de rivaliser avec les bijoux et les diamants dont se pare Donusa pour affirmer le pouvoir de sa beauté orientale. L'affinité qu'entretient ce personnage féminin avec le bijou et les pierres précieuses n'est pas sans évoquer d'autres figures féminines de l'histoire anglaise qui utilisaient le bijou comme un instrument du pouvoir féminin, en particulier la reine Élisabeth et le fameux *Drake Jewel*.

Loin d'être de purs ornements pour rehausser 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, en quelque sorte, contre les femmes. 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.

La femme tentatrice : le bijou comme objet de pouvoir

Dans *Le Drame de Massinger*, Maurice Chelli a souligné la structure symétrique de cette pièce qui met en scène deux personnages féminins que tout semble opposer¹. L'intrigue principale de *The Renegado* repose sur un chassé-croisé entre deux femmes : d'un côté, Paulina, une jeune chrétienne enlevée par les Turcs pour devenir l'esclave du sultan ; de l'autre, la princesse turque, Donusa, qui tombe amoureuse du jeune vénitien Vitelli, qui n'est autre que le frère de Paulina, venu à Tunis pour sauver sa sœur. Ces éléments de l'intrigue s'inspirent, en grande partie, de Cervantes et de son récit sur sa captivité à Alger, en particulier le chapitre « The Captive's Tale » dans *Don Quichotte*, une œuvre traduite en anglais et publiée en 1612. Selon Michael Neill, Massinger devait également connaître *Los Baños de Argel* publié en 1615². Cette pièce est également émaillée de nombreuses références au théâtre de Shakespeare. Dès la scène liminaire, Vitelli, arrivé à Tunis en compagnie de son serviteur Gazet, se déguise en marchand vénitien prêt à vendre de la porcelaine et des tableaux vénitiens aux sujets quelque peu sulfureux (« Howe'er my conscience tells me they are figures / Of bawds and common courtesan in Venice » 1.1.12-3). L'évocation du contexte vénitien dans une pièce jacobéenne renvoie à la tragédie d'*Othello*, *The Moor of Venice* qui explorait déjà les tensions religieuses entre le monde chrétien et 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*, où de jeunes hommes tentent de conquérir la belle vénitienne convoitée pour son héritage. Dans cette pièce, le bijou ne symbolise pas tant le pouvoir féminin que le pouvoir patriarcal, puisque le père a lié l'avenir de sa fille, c'est-à-dire son mariage, à un coffret à bijoux protégeant une miniature de Portia. Néanmoins, le deuxième personnage féminin de la pièce Jessica, la fille de Shylock, s'empare du pouvoir de son père lorsqu'elle parvient à dérober les bijoux de Shylock qu'elle cache sous ses vêtements (« I will make fast the door and gild myself » 2.6.50) pour s'enfuir avec Lorenzo, un jeune chrétien. Dans la pièce de Massinger, le rôle de ces objets scéniques s'inverse : les bijoux ne figurent plus le pouvoir du père, mais celui de la femme ottomane qu'un jeune Chrétien essaie d'éblouir avec des tableaux.

La première rencontre de Donusa avec Vitelli se déroule sur le marché de Tunis à l'acte I scène 3. Vitelli, déguisé en marchand vénitien, a ouvert une échoppe où il propose un certain nombre de biens, comme de la porcelaine, du cristal et surtout des tableaux vénitiens. Donusa, qui désire découvrir les biens vendus par les Occidentaux, décide de se rendre au marché en portant un voile pour cacher son visage. Vitelli lui propose d'abord un miroir et

1 CHELLI, 1924.

2 NEILL, 2010. Pour les citations, nous utilisons cette édition.

fait référence à Narcisse (1.3.113). Après lui avoir présenté la porcelaine et le cristal de Venise qu'il associe au mythe homoérotique de Ganymède, Vitelli dévoile ses objets les plus précieux, des tableaux, dont un de Michel Ange. La supériorité des Italiens dans le domaine de l'art pictural réside, selon Vitelli, dans leur imitation parfaite de la nature :

*Here's another
So perfect at all parts that, had Pygmalion
Seen this, his prayers had been made to Venus
To have given it life, and his carved ivory image
By poets ne'er remembered. They are indeed
The rarest beauties of the Christian world
And nowhere to be equalled.*
(acte I, scène 3, 132-138)

La présence de Michel Ange ainsi que la comparaison entre la peinture et la sculpture, au travers du mythe de Pygmalion, évoquent d'emblée le débat italien du *paragone* qui a opposé pendant près d'un siècle, peintres et sculpteurs en Italie. Cette comparaison entre les deux arts visuels, d'abord initiée par Alberti dans son *De Pictura* (1435), puis reprise par de nombreux artistes dont Léonard de Vinci, a permis d'affirmer la supériorité de la peinture sur la sculpture, davantage perçue, à l'époque, comme un art mécanique. Michel Ange était un des rares artistes à avoir refusé de prendre parti dans ces débats. Ces rivalités artistiques qui n'ont pas opposé les artistes anglais étaient connues à la Renaissance anglaise grâce aux traductions de certains traités italiens, comme celui de Paolo Lomazzo, *Trattato dell' Arte della Pittura, Scoltura et Architettura* (1585) qui avait été traduit par Richard Haydocke et publié en 1598 sous le titre de *A Tracte Containing the Artes of Curious Paintings*. Le célèbre miniaturiste anglais Nicholas Hilliard fait référence à ce débat dans son traité sans pour autant développer cette question³.

Ces débats artistiques, préfigurant les oppositions entre orient et occident incarnées sur scène par les deux personnages de Vitelli et de Donusa, sont empreints de connotations érotiques. Le mythe de Narcisse, lié au miroir que Vitelli tend ironiquement à Donusa dont le visage est dissimulé par un voile, était souvent associé, au Moyen Âge et à la Renaissance, au mythe de Pygmalion, ce sculpteur tombé amoureux de sa statue au Livre X des *Métamorphoses* d'Ovide. Dans *Le Roman de la rose* de Jean de Meung, un texte traduit par Geoffrey Chaucer, le sculpteur Pygmalion dont l'histoire est longuement relatée, se compare à Narcisse qui a plus « follement amé » que lui une image qu'il

3 THORNTON et CAIN, 1992, p. 49.

n'a pu étreindre alors que le sculpteur peut toucher l'icône de pierre⁴. Ces deux personnages mythologiques incarnaient une forme d'idolâtrie stérile à la Renaissance, Narcisse amoureux de son propre reflet et Pygmalion du reflet de sa création artistique, comme l'ont souligné de nombreux poètes élisabéthains et jacobéens. Ainsi, le poète écossais Sir Robert Ayton, dans son poème « Will thou remorseless fair », refuse de se contenter d'une image sans vie (« Shall I Narcissus a flyeing shade till chase / Or like Pygmalion hugg stone which hath noe sense of grace / No, no, my blinde love must borrow reasonnes eyes' »). Pour William Strode, Pygmalion et Narcisse sont amoureux de deux ombres, le terme *image* renvoyant à la fois à une statue et à une projection :

Pigmalion hold thine Image fast
Tis something to enjoy Love so :
Narcissus thou a shadow hast
At least thereby to cheate thy woe⁶

Néanmoins, à l'inverse de Narcisse, Pygmalion est parvenu à animer la jeune vierge d'ivoire grâce à l'action de Vénus. Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, ainsi que dans l'imaginaire de la Renaissance, le mythe de la statue de Pygmalion est associé à l'érotisme, à la défloration de la jeune femme. À l'acte II, Vitelli se transformera, en quelque sorte, en un nouveau Pygmalion avec Donusa qui est encore vierge (« I feel a virgin's longing » 1.2.114.).

Vexée par le triomphalisme de Vitelli qui affirme la supériorité de l'occident, Donusa entre, à son tour, dans ce nouveau type de *paragone* en transgressant l'interdiction de dévoiler son visage en public. Elle demande au jeune vénitien si ses tableaux sont supérieurs à la beauté naturelle orientale (« Can you match me this ? » 1.3.141). Ce geste théâtral n'est pas sans évoquer une scène de *Twelfth Night* de Shakespeare où le personnage d'Olivia soulève son voile et compare son visage à un tableau.

OLIVIA : You are now out of your text. But we will draw the curtain and show you the picture. [Unveils] Look you, sir, such a one I was this present. Is't not well done ?

VIOLA : Excellently done, if God did all.

OLIVIA : 'Tis in grain, sir, 'twill endure wind and weather.

VIOLA : 'tis truly blent, whose red and white

4 La référence à Narcisse se trouve aux vers 20877-2083, traduction et présentation par Armand STRUBEL, 1992, p. 1078-1079.

5 6, vers 3-5. GULLENS, 1963, p. 138.

6 « Song a strange gentlewoman passing by his window », in DOBELL, 1907, p. 11-12.

Nature's own sweet and cunning hand laid on
(*Twelfth Night* 1.5.225-232⁷)

C'est alors que Donusa décide d'inviter Vitelli dans son palais pour se mesurer à lui et tenter de rivaliser avec l'Occident. À l'acte II, Carazie, l'eunuque qui surveille Donusa et sa suivante, Manto, sont inquiets du changement de Donusa qui a sorti tous ses bijoux :

[she] ransacked her cabinets
For her choice and richest jewels ; and appears no
Like Cynthia in full glory, waited on
By the fairest of the stars.
(2.1.12-5)

Michael Neill signale que Massinger suit le récit de Cervantes, *The Captive's Tale*, une des sources de la pièce, où le personnage de Zoraida s'est également paré de tous ses bijoux⁸. Selon ce critique, les femmes ottomanes étaient perçues à la Renaissance comme des tentatrices, se parant de leurs plus beaux bijoux pour attirer les hommes : il appuie son propos sur une gravure de Roxolana, la femme de Solyman, extraite de l'ouvrage de Richard Knolles, *The Generall Historie of the Turkes* (1603)⁹. Dans ce portrait, la femme orientale apparaît avec ses plus beaux bijoux, pierres précieuses et perles. Néanmoins, cette interprétation doit être nuancée à la lumière des pratiques de la cour d'Angleterre. Du temps du roi Jacques I^{er}, les femmes portaient également de nombreux bijoux, un signe d'opulence. Même si le roi portait peu de bijoux dans ses portraits officiels, à l'inverse du roi Henri VIII, il avait offert de très beaux bijoux à son épouse la reine Anne du Danemark, comme en témoignent ses portraits officiels. Diana Scarisbrick rappelle que la plupart des bijoux de la Renaissance anglaise ont aujourd'hui disparu : les bijoux se transmettant de génération en génération, ils sont souvent transformés au gré des modes. Les portraits constituent une source documentaire précieuse dans la mesure où les Elisabéthains comme les Jacobéens, se paraient de leurs plus beaux bijoux avant de poser devant un peintre : « Fortunately, because of the close ties which existed between each branch of the arts during the English Renaissance beautiful creations have been rescued from visual oblivion by the artists who depicted jewellery in portraits¹⁰ ». Le portrait de la reine Anne du Danemark par Gheeraerts le jeune (1614, Royal Collection) illustre l'opulence de la cour du roi : des rangs de perles ornent sa robe, sans compter les

7 ELAM, 2013.

8 NEILL, 2010, p. 122.

9 *Ibid.*, p. 21.

10 SCARISBRICK, 1995, p. 9.

colliers de perles autour de son cou, et sa coiffure est rehaussée de nombreux bijoux et de pierres précieuses, dont des diamants. La gravure représentant Roxolona et le portrait de la reine Anne mettent en scène les mêmes types de bijoux et les mêmes pierres précieuses, effaçant ainsi les différences entre Ottomanes et Anglaises.

La comparaison de Donusa à Cynthia (« Like Cynthia in full glory » ; 2.1.14) évoque la figure de la reine Elisabeth, la reine vierge qui était souvent comparée à la chaste Diane, et qui aimait également porter des bijoux comme l'attestent là encore ces nombreux portraits, comme *The Armada Portrait* (1588) où la profusion étourdissante des bijoux de la reine affirme son pouvoir et sa supériorité sur le royaume espagnol qui vient d'être vaincu. Cette affirmation du pouvoir féminin dans ce tableau par le biais des bijoux et autres objets tels le globe, s'accompagne d'un autre événement suite à cette victoire navale. Afin de remercier le navigateur sir Francis Drake d'avoir contribué à repousser l'armée espagnole, la reine Elisabeth lui offre un bijou renfermant une de ses miniatures, plus connu sous le nom de *Drake Jewel* (collection privée¹¹). Durant l'hiver 1586-1587, la reine présente ce bijou à Drake pour sa participation à la bataille contre l'armée espagnole : à l'intérieur du bijou se trouve une miniature de la reine, peinte par Nicholas Hilliard, sous les traits de Cynthia, un croissant de lune ornant ses cheveux. Cette miniature est protégée par un bijou en or où est gravé, d'un côté, un phénix, et l'autre face est sertie d'un camée où sont superposés les visages d'un Africain et d'une femme blanche. Roy Strong voit dans cet acte un tournant dans l'affirmation du pouvoir de la reine Elisabeth : « it pinpoints exactly the moment when this act became an acknowledged sign of regal favour¹² ».

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. Avant de recevoir Vitelli, Donusa apparaît sur scène, sûrement parée de tous ses bijoux. La métamorphose physique de Donusa s'accompagne d'une métamorphose intérieure induite par le sentiment amoureux (« What magic hath transformed me from myself ? », 2.1.23). À la scène 4, elle accueille Vitelli dans un décor fastueux comme le suggèrent les didascalies (« A table [with chairs] set forth, jewels and bags upon it. Loud music »). Donusa entre sur scène après avoir revêtu de riches étoffes et ses bijoux (« Enter DONUSA [finely dressed and adorned with jewels] »). Elle ressemble à ces miniatures « entourées de diamants » pour reprendre l'expression d'un des personnages de *Love's Labour's Lost* (« A lady walled about with diamonds » 5.2.3). Cependant, la métamorphose de Donusa en beauté scin-

11 Il est possible de voir des photos de ce bijou dans MURDOCH, MURRELL, NOON et STRONG, 1981, p. 51.

12 *Ibid.*, p. 85.

féminin de Donusa. Le changement induit par le bijou peut s'avérer tout de même dangereux, comme l'atteste l'eunuque Carazie. À l'acte III, Gazet, le serviteur de Vitelli, envie la proximité de Carazie avec les femmes ottomanes. L'eunuque précise au serviteur qu'une métamorphose physique est nécessaire, à savoir la castration qui est symbolisée par la perte de certaines pierres précieuses :

Carazie : It is but parting with
 À precious stone or two. I know the price on't.
 Gazet : I'll part with all my stones ; and when I am
 An eunuch, I'll so toss and touse the ladies.
 (3.4.51-4)

Le jeu de mots grivois sur les pierres précieuses et les parties génitales masculines, déjà présent à l'acte I (1.2.25-26) constitue un commentaire ironique sur la métamorphose physique de Vitelli qui, couvert de bijoux, a perdu, dans un certain sens, sa virilité. Le jeu sur la polysémie du bijou, à la fois objet précieux et image des parties génitales masculines (un sens qui existe depuis 1475 selon le *Oxford English Dictionary*) souligne la métamorphose du corps masculin et sa soumission.

Cependant, Vitelli refuse cette transformation physique ainsi que les vêtements et les coffrets à bijoux que lui avait offerts Donusa, des objets désormais associés au péché (« As now I do deliver back the price / And salary of your lust ! Or, unclothe me / Of sin's gay trappings, the proud livery », 3.5.48-50). Si le dépouillement permet à Vitelli de se départir du pouvoir féminin de Donusa et de se tourner vers la rédemption, ce geste entraîne la chute de Donusa qui est faite prisonnière et condamnée à mort pour avoir eu des relations intimes avec un chrétien en dehors du mariage. La seule solution pour échapper à cette peine est la conversion de Vitelli et son mariage avec celle qu'il a déflorée. 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. Il demande au père Francisco s'il peut la baptiser (« Willing she is, / I know, to wear it as the choicest jewel / On her fair forehead » 5.1.24-6). L'eau du baptême est comparée au bijou le plus précieux.

La cérémonie de mariage se déroule sous les yeux incrédules du sultan. Alors qu'il est persuadé que Vitelli va se convertir à l'Islam, ce dernier lance de l'eau sur Donusa qui se sent métamorphosée (« I am another woman » 5.3.121). Cette scène de conversion au christianisme provoque la colère du Sultan qui emprisonne Vitelli. C'est alors que Paulina, la sœur de Vitelli, propose au Sultan de veiller sur Donusa (« I'll be myself her guardian ; I will feast / Adorned in her choice and richest jewels » 5.3.165-6). Ainsi, à la scène 5, Paulina a revêtu les bijoux de Donusa qu'elle a invitée à un banquet. Cette métamorphose souligne à nouveau le pouvoir féminin dont la jeune chrétienne s'est emparée.

Cette mise en scène où Paulina semble dominer la jeune Ottomane à qui elle révèle son identité, n'est qu'une simple ruse. Paulina demande à Manto de remettre à Vitelli un gâteau où est cachée une corde. Ce stratagème permet ainsi à Vitelli, Donusa mais aussi Paulina de fuir Tunis par navire. Paulina a pris soin de garder les bijoux sur elle dans la fuite (« With all her train / And choicest jewels are gone safe aboard » (5.8.27)).

Ainsi, cette pièce orientale de Philip Massinger où le bijou se transforme en instrument de pouvoir d'abord féminin, puis religieux, annonce, en partie, une autre comédie du même auteur, *The Picture* jouée en 1629 et publiée l'année suivante. Cette pièce se construit autour d'un portrait miniature qui a le pouvoir de changer de couleur et de refléter les états d'âme du personnage féminin principal, la belle Sophia, épouse de Matthias, un jeune homme qui espère faire fortune en partant à la guerre. Une fois encore, le portrait constitue un objet du pouvoir masculin, comme les tableaux vénitiens de Vitelli dans *The Renegado*. Néanmoins, ce symbole du contrôle masculin censé surveiller la femme mariée est concurrencé par les bijoux détenus par une autre femme tentatrice, la reine de Hongrie pour qui Matthias doit travailler. Les bijoux serviront à mettre en scène le plan machiavélique de ce personnage féminin qui cherche à faire changer les couleurs du portrait miniature afin de briser ce couple.

Bibliographie

- AYTON, sir Robert, *The English and Latin Poems of Sir Robert Ayton*, Charles B. Gullens (éd.), Edimbourg, William Blackwood and Sons, 1963.
- CHELLI, Maurice, *Le Drame de Massinger*, Paris, Les Belles Lettres, 1924.
- HILLIARD, Nicholas, *The Art of Limining*, R.K.R. Thornton et T.G.S. Cain (éds), Manchester, Carcanet Press Limited, (1981), 1992.
- MEUNG, Jean de, *Le Roman de la rose*, traduction et présentation par Armand Strubel, Paris, Librairie Générale Française, 1992
- NEILL, Michael (éd.), *The Renegado*, Arden Early Modern Drama, Londres, Methuen Drama, 2010.
- SCARISBRICK, Diana, *Tudor and Jacobean Jewellery*, Londres, Tate Publishing, 1995.
- SHAKESPEARE, William, *Twelfth Night*, Arden Edition, Keir Elam (éd.), Londres, Bloomsbury, (2008), 2013
- STRODE, William, *The Poetical Works of William Strode (1600-1645)*, Bertrand Dobell (éd.), The Editor, 1907.
- STRONG, Roy, *The English Miniature*, Londres, Thames and Hudson, 1981.



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], Milagros Torres, « Réflexions sur la “segunda dama” dans la *comedia* lopesque : pouvoir et caractérisation du personnage (Marcela et *El perro del hortelano*) », 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

Réflexions sur la “segunda dama”

dans la *comedia* lopesque : pouvoir et caractérisation
du personnage (Marcela et *El perro del hortelano*)

Milagros Torres

ERAC EA 4705

Université de Rouen Normandie

Les révérences demandées par le dramaturge à l'actrice qui devra représenter Marcela, la deuxième dame de *El perro del hortelano*, à la fin de l'une des scènes inaugurales de la pièce lorsqu'elle prend congé de la comtesse, sont au nombre de trois. Dans ce chef-d'œuvre bien connu du *Fénix de los ingenios*, « monstre de (la) Nature », comme Cervantes aimait à l'appeler, Lope parvient très vite, dans ce début de pièce, dès l'installation du conflit dramatique qui pose très clairement la relation des femmes avec le pouvoir, à représenter dans la chorégraphie gestuelle suggérée aux comédiennes, les relations complexes entre les personnages principaux. Relations de pouvoir entre Diana et Marcela, mais aussi entre Diana et Teodoro, et surtout au sein du triangle amoureux qui sous-tend l'action : Diana/ Teodoro/ Marcela.

La révolution théâtrale effectuée par Lope à partir de 1579, date de sa première *comedia*¹, se forge tout au long de cette Renaissance qui fonde votre magnifique centre d'études et qui nous réunit aujourd'hui. Le théâtre espagnol avait besoin d'un dramaturge capable de remplir cet horizon d'attente que le public espagnol offrait à celle ou à celui capable de le comprendre : il parvient à associer, pour la première fois dans l'histoire du théâtre espagnol, un texte littéraire de qualité avec une dimension spectaculaire toute nouvelle. Dans cette dimension spectaculaire, la femme occupe une place primordiale grâce à l'intelligence dramatique du dramaturge. Un protagonisme féminin qui, dans une large mesure, est connecté à la présence des compagnies italiennes en Espagne, aux compagnies de *Commedia dell'Arte* dont celle de Ganassa qui laissera des traces indélébiles. Martinelli obtient en 1557 l'autorisation pour que les femmes

1 Il s'agit de *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* (1579). Voir MORLEY et BRUERTON, 1968, p. 42.

montent sur les tréteaux, faisant de l'Espagne un pays pionnier, en particulier par rapport à l'Angleterre². Cette liberté italienne qui change les rapports des actrices et des acteurs avec le pouvoir des moralistes et des hommes d'Église, et qui permettra d'obtenir des améliorations matérielles des *corrales* ainsi qu'une prolongation du calendrier des représentations³, se manifestera également dans la libération du corps de l'actrice, dans la construction des personnages féminins, pleins de grâce et de drôlerie ; je veux parler des '*damas donaire*'⁴, des dames imaginées comme appartenant à la noblesse ou à des couches aisées de la société qui se déguisent en homme, ou en fauve, comme Matico, et qui prennent l'initiative d'aller à la recherche de leur amant qui a fui. La portée visuelle et spectaculaire de leur jeu est primordiale. Elles sont '*graciosas*', drôles, capables de faire d'ingénieuses plaisanteries accompagnées d'un jeu corporel extrêmement attractif, empreint de mouvement, de gestes audacieux, de dynamisme scénique. Une veuve qui veut profiter de la vie et de l'amour dans sa dimension érotique sans se marier, *La viuda valenciana* ; des *mozas de mesón*, des fausses servantes d'auberge, qui orchestrent des *qui pro quo* à l'infini liés à l'*aposenito*, à l'intimité des chambres, dans une joyeuse atmosphère carnavalesque qui inclue les jeux homosexuels, *El mesón de la corte* ; des jeux métaphoriques autour du corps féminin à travers la danse et l'apprentissage de l'amour dans *El maestro de danzar* et *El domine Lucas* ; une protagoniste qui perd les eaux sur scène et qui est transportée en coulisserie, car l'accouchement est proche, *El leal criado*.

Voici quelques aspects du large panorama de motifs, de thématiques et de procédés théâtraux autour d'une dramaturgie qui fait du pouvoir féminin un pilier. Le féminisme de Lope, si je puis m'exprimer ainsi, s'appuie fondamentalement sur une conception globale et nuancée du féminin, qui dépasse le corps de la femme comme objet de désir et donc comme simple ficelle pour captiver le public. Le dramaturge présente la féminité dans toute sa beauté et toute sa complexité. Lope a déjà assimilé les patrons poétiques de la Renaissance, hérités de l'amour courtois, du Pétrarquisme, du Néoplatonisme, ouvrant ainsi de nouveaux chemins littéraires, où un érotisme marqué et moderne, parfois cru, parfois extrêmement sophistiqué, trouve toute sa place. Mais le dispositif dramatique reste connecté en permanence au référent extra-textuel, réveillant ainsi les consciences (les rapports des femmes avec le père, avec le mari, avec leur corps, avec leurs amants, le rapport des femmes avec la maternité, avec l'espace domestique et l'espace public). Pouvoir littéraire et théâtral de la femme, en tant qu'actrice ou que *autora*, directrice

2 Voir TORRES, 2016, en particulier : p. 40. Voir les nombreux travaux sur l'image féminine dans la *Comedia lopesque* qui figurent dans la bibliographie de cet article.

3 TORRES, 2016, p. 40-41.

4 *Ibid.*, p. 45 sq.

de compagnie⁵, pouvoir social du féminin, mais aussi soumissions et esclavages dans une société obsédée par l'honneur⁶.

Voici les trois moments qui articuleront notre réflexion :

1. Geste, pouvoir et intimité : « *la nuit transfigurée* »
2. Un homme, deux femmes : pouvoir et triangle amoureux
3. La beauté de celle qui perd : pouvoir dramatique du soliloque

Ce qui nous intéresse tout particulièrement aujourd'hui c'est d'explorer les mécanismes dramatiques par lesquels Lope, à travers la caractérisation et la fonction théâtrale de la deuxième dame, construit un spectacle fascinant autour du monde hiérarchisé du palais, construit une *comedia* palatine mais aussi de *enredo*. Notre dramaturge parvient à réveiller également la réflexion des spectateurs et des spectatrices sur des aspects graves : la soumission de celle qui perd et dont les sentiments ne sont pas respectés, ainsi que l'expression poétique de sa douleur, permettent de donner à voir et d'analyser des comportements masculins récurrents et socialement décevants pour les femmes, le tout vu d'un point de vue masculin, c'est cela le tour de force. La moindre épaisseur du *galán*, une certaine inconsistance masculine, l'ambition et la duplicité, s'articulent avec un devenir en tant que personnage, qui acquiert de plus en plus de densité, et qui, finalement, est récompensé par une justice dramatique comique, faisant triompher l'amour partagé, supposons-nous, avec la première dame, avec Diana, comtesse de Belflor. La modernité de notre dramaturge consiste, entre autres, à dépasser les clichés : hommes indéliçats avec les femmes, inconsistants ou ambitieux mais aussi hommes abusés par des femmes, comme le *galán* comique de *El galán escarmentado*⁷.

Geste, pouvoir et intimité : « *la nuit transfigurée* »

Revenons à ces trois révérences, indiquées dans la didascalie, dont nous parlions plus haut. Diana, comtesse de Belflor, a convoqué sa dame de compagnie, avec laquelle elle a des relations de parenté, restées mystérieuses dans l'action, pour l'interroger sur l'irruption inquiétante de deux hommes, un gentilhomme et son valet, dans le palais, la nuit, peu de temps avant. D'emblée, Marcela s'érige en personnage clef malgré son statut secondaire⁸, clef précisément parce que secondaire, personnage pont, pièce intermédiaire du mécanisme amoureux et dramaturgique de cette éblouissante *comedia palatina*. Diana découvre les amours secrètes de Marcela avec son secrétaire, Teodoro, et la jalousie, suivie de la prise de conscience

5 Voir sur la question FERRER VALLS, 2002, ainsi que DE LA GRANJA, 2002.

6 Voir à ce propos VVAA, 1998.

7 Voir TORRES, 1994.

8 L'étude de la deuxième dame dans la *Comedia* mériterait des travaux approfondis à l'avenir. Voir sur la question Christophe COUDERC, 2006.

intime de la comtesse, déclenche le processus amoureux de cette Diana lopesque, chaste et chasserresse, qui cessera de l'être progressivement. Si la jalousie naît de l'amour, ici ce sera l'amour qui naîtra de la jalousie, l'un des multiples paradoxes de la pièce⁹.

C'est Fabio, gentilhomme au service de la comtesse, qui répond le premier aux cris de Diana dont la colère éclate lorsque la sérénité nocturne se rompt. Dans sa cour italienne, à Naples, sont interrogés d'abord les hommes, puis les femmes, réunies par Fabio : « *las de tu cámara solas / estaban por acostar* » ; (« *seules celles de ta chambre/ n'étaient pas encore couchées* », v. 157-158)¹⁰. Une atmosphère de crainte et même de peur entoure cet interrogatoire, car toute la cour de Diana connaît son caractère colérique et même cruel¹¹. En tant que personnage en devenir, en transformation, la nuance, élément bien lopesque, modulera progressivement sa personnalité, foudroyée par la découverte, ou plutôt par la prise de conscience de l'amour, par le désir, par le doute, par la peur de perdre et, somme toute, par la destruction de ses défenses, anéanties peu à peu, défenses liées à son statut social et mythologique.

Ces trois révérences de Marcela à la fin de l'interrogatoire marquent visuellement la soumission hiérarchique qui est la sienne vis-à-vis de la comtesse de Belflor, une fois avouées ses amours partagées avec le secrétaire de Diana : le huis-clos dans lequel se produit la confrontation entre les deux personnages féminins, les appartements de Diana, supposons-nous, ne font qu'augmenter la pression exercée par la présence physique et verbale de la comtesse, qui, dans le contexte dramatique, représente en réalité la reine. Marcela se défend au début, ne voulant pas avouer la vérité, de peur de se faire punir sévèrement par Diana. Celle-ci sait déjà de qui il s'agit car Anarda, une autre servante de confiance, lui a dévoilé les noms et la vérité de leur liaison¹².

La didascalie insiste sur la peur qu'inspire la comtesse. Diana règne sur une cour, entourée de femmes, et dans laquelle quelques hommes exercent une espèce de vague protection sur elle, destinée à lui conseiller un mariage qu'elle rejette parce qu'elle le

9 Voir TORRES, 1999.

10 DE VEGA, 1989, v. 157-158. Désormais, nous citerons toujours par cette édition, en indiquant les numéros des vers. Voir Lope de Vega, *El perro del hortelano*, Víctor Dixon éd. Grupo de investigación ARTELOPE. Proyecto TC/12. Online ainsi que sa splendide édition critique en anglais, Lope de Vega, *El perro del hortelano*, Londres, Tamesis Books, 1981, tout comme les études que ce grand chercheur qui est Víctor Dixon a rassemblé dans son ouvrage *En busca del Fénix*.

11 Voici la peur véritable de Marcela en approchant la comtesse de Belflor : « *Diana: "Marcela!/ Marcela: ¿Señora? .../ Diana: Escucha/ Marcela ¿Qué mandas? (Temblando llego)* ». (v. 241-242). La didascalie implicite indique très clairement « *(J'arrive en tremblant)* ». C'est moi qui traduis.

12 Voir TORRES, 1996 (la citation : p. 395); TORRES, 1999. Je renvoie le lecteur à la bibliographie essentielle présente dans ces articles, je ne la reproduis donc pas ici. Voir également TORRES, 2020a.

considère insipide et peu appétissant. Le défi lancé par Teodoro, secrétaire et, par conséquent, ayant une position subalterne par rapport à son pouvoir, la stimule définitivement.

Le ton inquisitoire, la multiplication de questions et de réponses met en scène le pouvoir de Diana dont la gestualisation a été soigneusement prévue par le dramaturge dans son texte. Malgré son statut subalterne, l'existence de Marcela est fondamentale d'un point de vue dramaturgique à différents égards : 1. Elle dévoile l'amour que Diana ressent mais dont la comtesse n'est pas consciente. 2. Si Diana a le pouvoir, Marcela a l'amour, et, dans la pièce, pouvoir et amour s'opposent, se contredisent, s'empêchent. 3. La fraîcheur du personnage, le fait qu'elle dévoile ce que l'obscurité de la nuit cachait, permet au spectateur de devenir complice de la beauté de son intimité amoureuse : gestes, paroles, situations, projets. Marcela dynamise la vie du palais en la rapprochant de la vie extérieure, de la vie rêvée par une jeune dame qui s'ouvre à la passion et à la jouissance. Marcela a donc un pouvoir que la comtesse n'a pas au début de la pièce : celui de faire naître le désir chez un homme et de le mener à terme. Par ailleurs, Diana, à travers Marcela, accède peu à peu au monde naturel, aux vérités de l'amour et de la chair par l'intermédiaire du discours de sa dame de compagnie :

DIANA	¿No es ofensa que en mi casa, y dentro de mi aposento, entre un hombre a hablar contigo?
MARCELA	Está Teodoro tan necio, que donde quiera me dice dos docenas de requiebros.
DIANA	¿Dos docenas? ¡Bueno a fe! Bendiga el buen año el cielo, pues se venden por docenas.
MARCELA	Quiero decir que, en saliendo o entrando, luego en la boca traslada sus pensamientos.
DIANA	¿Traslada? Término extraño. (vv. 249-261) ¹³

13 « DIANE. — N'est-ce pas m'offenser que, dans ma maison, à deux pas de mon appartement, un homme vienne te parler ?

MARCELLE. — Théodore est si benêt que partout où il me rencontre, il m'adresse des compliments à la douzaine.

DIANE. — À la douzaine ? c'est charmant, en vérité ! et bénis le ciel qui a fait une année où les douceurs se vendent à la douzaine.

MARCELLE. — Je veux dire, madame, que soit qu'il entre, soit qu'il sorte, sa bouche me traduit à l'instant les sentiments de son cœur ».

Traduction d'Eugène Baret ainsi que pour les autres citations en français. Cf. LOPE DE VEGA, 1869, consultable *online*. [Lien?](#)

La curiosité de Diana la pousse à poser des questions, quelque peu indiscretes et empruntées de voyeurisme, sur les expériences vécues par sa dame de compagnie, découvrant ainsi tout un monde imaginaire érotique qui lui est inconnu et que le spectateur découvre avec elle. La dimension visuelle et émotionnelle de la scène s'articule avec une architecture d'une grande solidité : caractérisation et système des personnages vont de pair.

Marcela sert de contrepoint à la protagoniste, Diana, la comtesse de Belflor, noble napolitaine de haut rang, comme elle sert de contrepoint à Teodoro, secrétaire de Diana, *galán* et personnage subalterne en même temps. Marcela, comme deuxième dame, se trouve au centre du conflit social qui s'articule de façon inextricable avec le conflit amoureux. Elle est parente de Diana de façon mystérieuse (« *y no poco parentesco* » (« Et de vrais liens de parenté ») v. 318), mais elle est aussi à son service, son statut est hybride comme celui de Teodoro. Marcela est donc, dans une certaine mesure, au même niveau que Diana d'un point de vue familial, et, en même temps elle lui est soumise. Les amours de Marcela avec Teodoro provoquent évidemment la jalousie de Diana, moteur paradoxal de l'action¹⁴.

Après l'irruption de Teodoro et de son valet Tristán dans la sérénité nocturne du palais, suit un véritable interrogatoire qui établit, avec une énorme dextérité dramatique, les liens de nature diverse qui vont unir étroitement les trois personnages du triangle, sous l'empire de la loi du « *decoro* » et, par conséquent, de l'autorité donc du pouvoir.

Le « plus » de Marcela dans ce début, par rapport au pouvoir de sa dame est le suivant : Marcela aime, elle connaît l'amour, et l'amour partagé. Diana rend compte de cela magnifiquement dans son premier sonnet, « *Mil veces he advertido en la belleza* » (v. 325-338), juste après les trois révérences dont nous parlions et qui, à leur tour, sont précédées d'un échange de répliques, obligatoirement à voix basse, d'une espèce d'*a parte* confidentiel entre Anarda et Marcela : Diana décomposée, très perturbée par sa découverte, ordonne à sa cour palatine « *Dejadme sola* » (« Laissez-moi seule ») (v. 321). La relation entre les deux dames est donc marquée par la complicité et par la rivalité : proximité et distance, confiance et méfiance, affect et jalousie. C'est donc le pouvoir féminin et sa déclinaison qui orchestre tout :

DIANA	... que Teodoro es hombre cuerdo y se ha criado en mi casa, y a ti, Marcela, te tengo la obligación que tú sabes y no poco parentesco.
MARCELA	A tus pies tienes tu hechura.
DIANA	Vete

14 Voir à ce propos Agustín DE LA GRANJA, 2007.

MARCELA Mil veces los beso.
 DIANA Dejádme sola.
(Háganle tres reverencias y váyanse) (v. 314-324)¹⁵

Un homme, deux femmes : pouvoir et triangle amoureux

La fonctionnalité subalterne se traduira rapidement par des actes violents à son encontre, actes qui la victimisent inévitablement, mais le dramaturge ne perd jamais de vue, cependant, que nous sommes face à une *comedia cómica*. Un certain éclat supplémentaire caractérise certaines deuxièmes dames au début des *comedias*, qui vont faire l'objet progressivement d'une inversion : rappelons-nous, par exemple, le pouvoir intellectuel de Nise face à sa sœur, soi-disant sotte au début de *La dama boba*, et qui progressivement fait preuve d'intelligence émotionnelle et de ruse, annoncées dès les premières scènes, qui lui permettront de triompher à la fin de la *comedia*¹⁶.

Les paroles encourageantes, quelque peu forcées et fausses de la comtesse envers les amours entre Marcela et Teodoro, remplissent de joie Marcela, qui s'empresse de rendre compte de la conversation musclée entre elle et Diana lors de la première nuit. Tout cela prend la forme d'une longue tirade que met en valeur poétiquement et visuellement le personnage :

Todo lo sabe en efeto;
 que si es Diana la luna,
 siempre a quien ama importuna,
 salió y vio nuestro secreto.
 Pero será, te prometo,
 para mayor bien, Teodoro;
 que del honesto decoro
 con que tratas de casarte
 le di parte, y dije aparte
 cuán tiernamente te adoro.

15 Théodore est un garçon d'esprit, qui a été élevé dans la maison. Quant à toi, Marcelle, tu connais la nature de mes sentiments pour toi, et je n'oublie pas que tu appartiens à ma famille.

« MARCELLE. — À vos pieds se met votre créature.

DIANE. — Va.

MARCELLE. — Et je les baise mille fois.

DIANE. — Qu'on me laisse seule.

$$\begin{bmatrix} \vdots \\ \vdots \\ \vdots \end{bmatrix}$$

(MARCELLE, ANARDA et DOROTHÉE font trois révérences à la comtesse et se retirent.) ».

16 TORRES, 2019 : sous presse. Les enregistrements vidéo et audio sont disponibles sur les sites de l'Université de Rouen et de la Société des Langues Néo-Latines ([lien ?](#)). Voir également TORRES, 2020b.

Tus prendas le encarecí
 tu estilo, tu gentileza,
 y ella entonces su grandeza
 mostró tan piadosa en mí,
 que se alegró de que en ti
 hubiese los ojos puesto,
 y de casarnos muy presto
 palabra también me dio,
 luego que de mi entendió
 que era tu amor tan honesto.
 Yo pensé que se enojara
 y la casa revolviera,
 que a los dos nos despidiera
 y a los demás castigara;
 mas su sangre ilustre y clara,
 y aquel ingenio en efeto
 tan prudente y tan perfeto,
 conoció lo que mereces.
 ¡Oh, bien haya (amén mil veces!)
 quien sirve a señor discreto!
 TEO ¿Que casarme prometió
 contigo? (vv. 911-940)¹⁷

La complexité de l'amour est manifeste dans la réaction du secrétaire : il avait cru déceler une attirance chez la comtesse, ébauche d'espoir déçue par l'annonce du projet de mariage avec la dame qu'il est censé aimer ! « L'insoutenable légèreté de l'être » bien avant la lettre se déploie sur les planches. Les sentiments de Teodoro pour Marcela parcourent ainsi un itinéraire parfois inextricable, qui est orchestré par le pouvoir de Diana, par ses caprices aussi. Marcela commence donc à devenir le personnage qui dépend du bon vouloir des autres, que ce soit Diana ou Teodoro. Jusqu'à ce qu'elle décide de conquérir en partie son autonomie en essayant d'épouser Fabio, homme de confiance de la comtesse, à

17 « MARCELLE. Enfin, elle sait tout. Diane est aussi la lune dont la lumière importune toujours les amants : elle s'est levée et a vu nos secrets. Mais j'espère, Théodore, que ce sera pour notre bien. Elle sait la pureté de vos intentions et que vous n'aspirez qu'au mariage. J'ai fait plus, je lui ai dit ma tendresse pour vous ; je lui ai peint vos qualités, vos agréments, voire esprit, et alors je l'ai vue, malgré sa grandeur, émue, compatissante. Elle m'a paru charmée de t'a-voir fait l'objet de mon choix, et elle m'a donné sa parole de nous marier sous peu. Et moi qui pensais qu'elle allait se fâcher, renverser la maison, nous chasser tous deux et infliger un châtement aux autres ! Mais son sang est aussi généreux qu'illustre, et avec son esprit vraiment supérieur, elle a compris tous tes mérites. Le proverbe a bien raison : Heureux, mille fois heureux qui est au service d'un bon maître !

THÉODORE. — Quoi ! elle a promis de nous marier ? ».

son service au sein du palais ; afin également de rendre jaloux Teodoro. Le mythe d'Icare s'entrecroise avec celui de Diane : les obstacles internes et sociaux chez la première dame, l'ambition du secrétaire, qui biaise tout au long de la pièce et sème le doute à propos de la sincérité de ses sentiments aux yeux des spectateurs.

Ce « *dar los brazos* » récurrent dans la *Comedia*, comme signe du don amoureux et érotique est interrompu par l'arrivée de Diana : lorsqu'elle arrive et surprend *el abrazo* (« l'étreinte ») des deux amants, elle décide, lunatique et impitoyable, d'enfermer Marcela à clef dans ses appartements afin de préserver l'honneur et le *decoro* de sa maisonnée (v. 970-1022). Mais elle commence également à être victime de sa jalousie et de son propre pouvoir qui, à plusieurs reprises, se retournera contre elle : la scène dans laquelle elle giflera Teodoro en constitue l'exemple le plus flagrant (v. 2221-2222)¹⁸.

La beauté de celle qui perd : pouvoir dramatique du soliloque

Au fur et à mesure que le conflit amoureux et social avance, l'épaisseur du personnage de Marcela acquiert des teintes tragiques. L'impasse, c'est-à-dire l'impossibilité de solution, l'intensification insoutenable de la jalousie, se manifeste dans des scènes dans lesquelles le soliloque prend une importance dramatique cruciale : le dramaturge, à travers la deuxième dame, pointe du doigt le manque d'épaisseur de Teodoro, la duplicité changeante du personnage, coincé entre les deux dames, son ambition, inextricablement lié à ses sentiments, qui finalement deviendra conte de Belflor, *happy ending* voulu par la vocation comique de la comedia. Le mariage de Marcela avec Fabio confirme l'insatisfaction de la deuxième dame mais, en même temps, il la cantonne définitivement à un deuxième rang, dramatique et social, Teodoro ayant « *medrado* », ayant gravi des marches dans la hiérarchie du palais grâce au mensonge de Tristán, son valet, qui lui invente une origine noble : il feint d'être le fils du comte Ludovico, fait prisonnier lorsqu'il était enfant. La sincérité de Teodoro qui avoue son mensonge à Diana, le rend digne du rang auquel il accède, aux yeux de certains critiques dont je fais partie. Marcela n'aura pas accès à la confiance et, finalement, elle acceptera de façon conventionnelle de donner l'accolade définitive à celui qui l'a trahie et qui a été à l'origine de toute sa décadence amoureuse.

Nous souhaitons insister ici, à ce stade de notre analyse, sur la beauté dramatique de la *looseuse*, sur l'importance théâtrale de celle qui perd en tant que personnage. Si Marcela n'est pas un personnage tragique, elle porte les signes d'une tragédie intime visible dans l'intensité lyrique des deux monologues qui prennent, comme souvent chez Lope, la forme poétique du sonnet¹⁹. Le sonnet condense et rend perceptible l'intériorité du per-

18 Voir à ce propos, TORRES, 2020a.

19 Voir à ce propos TORRES, 2015a.

sonnage, ouvre la porte de l'intimité au public, interrompt l'action pour laisser place au dévoilement du personnage en tant que tel. Ainsi, ces scènes adoptent une importance théâtrale comparable à d'autres dont Diana est protagoniste, telles que la scène de la chute feinte (v. 1144-45) afin de toucher la main de Teodoro, celle de la gifle (v. 2221-22), celle du don amoureux final (v. 3035-69). Voici les deux sonnets, magistraux, dans lesquels la lutte intérieure du personnage est flagrante, stratégique le premier, désespéré le second.

La profondeur analytique propre à Lope est manifeste dans les deux sonnets, dont la connotation ouvre le sens à des horizons vertigineux. Rendre jaloux l'autre, ou bien s'inventer un amour pour oublier le précédent, telle est la valeur polysémique du premier vers du sonnet qui suit et qui résume en un seul hendécasyllabe, l'essence de la composition :

¡Qué mal que finge amor quien no le tiene!
 ¡Qué mal puede olvidarse amor de un año,
 pues mientras más el pensamiento engaño,
 más atrevido a la memoria viene!
 Pero si es fuerza y al honor conviene,
 remedio suele ser del desengaño
 curar el propio amor amor extraño;
 que no es poco remedio el que entretiene.
 Mas ¡ay! que imaginar que puede amarse
 en medio de otro amor es atreverse
 a dar mayor venganza por vengarse.
 Mejor es esperar que no perderse,
 que suele alguna vez, pensando helarse,
 amor con los remedios encenderse. (v. 1794-1807)²⁰

L'anaphore des deux premiers vers, « *qué mal* », « *qué mal* » assoie immédiatement sur le plateau et sur un registre familier accessible à tous, ce malaise profond du personnage, pieds et poings liés au milieu d'un conflit de pouvoir, social et amoureux, dans lequel, le seul pouvoir qui semble rester à Marcela est le pouvoir de feindre ou de tromper. Une alternance récurrente, le doute vis-à-vis de la démarche à suivre pour s'en sortir, pour

20 « Qu'il est malaisé de feindre un amour qu'on ne sent pas ! Qu'il est difficile d'oublier un amour véritable ! Plus je m'efforce d'en détourner ma pensée, plus il revient obstiné à ma mémoire. Mais il le faut, il faut pour mon honneur trouver un remède à ma tristesse ; un goût nouveau me guérira de mon ancien amour, et c'est beaucoup que de trouver un soulagement à sa peine. Mais, hélas ! croire, qu'à un amour vivant on puisse faire succéder un autre amour, c'est s'exposer, voulant se venger, à augmenter sa propre souffrance. Ce serait me perdre ; mieux vaut espérer. Souvent, au moment de s'éteindre, l'amour se rallume tout à coup ».

se venger, pour guérir l'image de soi blessée, parcourt la totalité du poème. On remarquera l'insistance sur l'impossibilité d'oublier le bonheur passé, l'importance de l'image mentale, aspect extrêmement moderne de l'analyse lopesque de l'amour, « *amor de un año* », « amour d'une année », ainsi que le vers 7 « *curar el propio amor amor extraño* », « guérir l'amour blessé avec un autre amour ». Le dénouement propose un ralentissement du processus car toute cette stratégie de jalousie forcée et de vengeance peut se retourner contre celui qui la construit. Coexiste un raffinement analytique extrême avec une possibilité de connivence du public, de tout public, toujours préservée.

Passons maintenant au deuxième sonnet :

¿Qué intentan imposibles mis sentidos,
contra tanto poder determinados?
¿Qué celos poderosos declarados
harán un desatino resistidos?
Volved, volved atrás pasos perdidos,
que corréis a mi fin precipitados;
árboles son amores desdichados,
a quien el hielo marchitó floridos.
Alegraron el alma las colores
que el tirano poder cubrió de luto;
que hielas ajeno amor muchos amores.
Y cuando de esperar daba tributo,
¿qué importa la hermosura de las flores,
si se perdieron esperando el fruto? (vv. 2716-2729)²¹

Le deuxième sonnet se centre beaucoup plus sur l'objet de notre réflexion : « qu'essaient de faire mes sens, / qui se heurtent contre tant de pouvoir »²². Coincée entre le pouvoir féminin et social de Diana, et le pouvoir amoureux et masculin de Teodoro, Marcela donne voix et corps à toutes celles, susceptibles de s'identifier à elle, qui comprennent la solitude de l'héroïne tragique. Marcela rapproche l'action théâtrale de la vie, elle rapproche l'action de la *cazuela*, cette espace du corral consacré aux femmes, confinées dans

21 « Pourquoi tenter l'impossible contre une résolution appuyée de tant de puissance ? Sa jalousie est assez déclarée ; contrariée, elle fera un éclat. Suspendez votre vol, espérances déçues ; dans votre essor, vous m'entraînez à ma perte. Les amours malheureux sont pareils à des arbres flétris par la gelée en pleine floraison. Ils réjouissaient la vue par leurs teintes et une force cruelle vient les couvrir de deuil. Que de fois un amour jaloux vient flétrir dans sa fleur un autre amour ! Il donnait lieu à de belles espérances ; mais qu'importe la beauté de ses fleurs si elles se sont perdues avec le fruit qu'elles promettaient ! ».

22 Voir TRAMBAIOLI, 2019.

quelque vingt mètres carrés, femmes dont la proportion d'analphabétisme était supérieure à celle des hommes et qui allaient au corral à la recherche d'images, de contemplation, de rêves représentés, de projections de leurs propres désirs. Les battements de son cœur, destinés à ne pas trouver satisfaction, universalisent et donnent une grandeur toute particulière à la souffrance féminine, observée du point de vue masculin. Entre les vers des deux sonnets, le spectateur perçoit la complicité de la plume qui a fait naître le personnage. Par ailleurs, dans la perspective poétique du mélange du tragique et du comique, propre à la *Comedia* lopesque, tel que le dit l'*Arte Nuevo* en 1609, une fois que la *praxis* a prouvé le succès de la nouvelle formule dramatique, 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 sociaux pour proposer au public un véritable laboratoire de réflexion.

« *Volver, volved atrás, pasos perdidos / que corréis a mi fin precipitados* » (« Revenez, revenez en arrière, pas perdus qui courez vers ma propre fin »). L'impératif permet au personnage de s'adresser à lui-même, rendant visibles ainsi les composantes tragiques, en se regardant elle-même en train de souffrir face à l'impasse, auto-représentation qui caractérise le héros tragique²³. Le champ sémantique de la chute et de la perte parcourt le vers et la totalité de la composition. Un réseau métaphorique végétal, particulièrement délicat et raffiné, poursuit la représentation de l'impasse : « *árboles son amores desdichados, / a quien el hielo marchitó floridos* » (« les amours malheureux sont des arbres / fanés dans leur floraison »). La glace et le feu constitue la clef des jeux d'opposition et de paradoxe qui représentent le comportement de Diana et leurs conséquences sur Teodoro. Ici, la glace apparaît à deux reprises pour métaphoriser la tyrannie de la comtesse. La deuxième occurrence produit un noyau poétique au centre de la composition, particulièrement émouvant. La condensation expressive, la hauteur poétique, ne font qu'augmenter le trouble du personnage sur scène, toute en donnant des clefs interprétatives à la comédienne. Le lyrisme agit comme didascalie dans un texte dans lequel il n'y en a pas beaucoup, comme souvent chez Lope. La joie des couleurs de l'amour partagé se métamorphosent en couleur de deuil dans le vers 10 : « *que el tirano poder cubrió de luto* », « que le pouvoir tyran a couvert de deuil ». L'impeccable architecture de la composition prépare un dénouement qui répond à l'interrogation sans réponse du début : deux interrogations rhétoriques ferment le sonnet, tout en ouvrant un abîme d'inquiétude et d'absurde, celui de l'attente destructrice et sans objet : « *qué importa la hermosura de las flores / si se perdieron esperando el fruto* », « qu'importe la beauté des fleurs /, si elles se

23 TORRES, 2000.

sont perdues en attendant le fruit ». Les larmes, le plaisir des larmes, clef du tragique²⁴, n'est pas loin et cela donne un protagonisme d'une autre nature à Marcela, un protagonisme second mais essentiel.

Conclusion

1. La pièce offre une superposition de pouvoirs dans l'univers très hiérarchisé du palais, une déclinaison de pouvoirs qui problématisent la relation entre le féminin et le masculin grâce [à] la force d'un art théâtral de la métamorphose et du paradoxe, du changement et de la surprise, de l'extravagance²⁵. La soumission sociale masculine de Teodoro au pouvoir féminin de la dame noble, la méconnaissance de l'amour de la comtesse au début de la pièce, le « plus » amoureux de Marcela vis-à-vis de sa maîtresse, qui la domine, constituent un dispositif dramatique extrêmement efficace et plastique, qui va se clore par un dénouement inédit dans la *comedia* espagnole du Siècle d'Or, « *jocosamente subversivo* »²⁶, comme le dit Dixon. Les trois personnages du triangle sont doubles par rapport au pouvoir, ils sont puissants et soumis tour à tour, pour des raisons différentes et complémentaires, créant ainsi un art fascinant, de la tension, de la torsion²⁷.

2. Marcela est une deuxième dame qui donne à l'ombre l'éclat de la lumière tragique. Si son pouvoir est amoindri car elle finit par dépendre de deux autres personnages du triangle, socialement et amoureuxment, la force poétique de sa parole et de sa présence sur scène augmente le potentiel de connivence avec le public produit par la *fabula*, une connivence qui a conquis notre modernité cinématographique contemporaine²⁸. Le « moins » social et amoureux se transforme en un « plus » esthétique.

24 Voir à ce propos TORRES, 2015b.

25 Voir Enrico DI PASTENA, 2003, p. 245-258.

26 Voir DIXON, 2009, la citation, p. 31.

27 Voir DIXON, 2013, p. 237, qui écrit : « Algunos de sus atractivos son evidentes: la densa pero siempre perspicua complejidad de su intriga, la vivacidad y riqueza de su diálogo y su acción, la caracterización magistral de sus personajes principales, cualidades todas ellas en que no la supera otra obra de Lope ni de ninguno de sus contemporáneos. Pero aquí tal vez convenga llamar la atención a otros dos: la sorprendente modernidad y sutileza de su respuesta a un problema universal, y la total originalidad con la cual explota un modelo familiar ». L'attachement du grand hispaniste à la dimension scénique et spectaculaire du texte lopesque lui fait dire, p. 253 : « Como dijo el gran lopiſta José Fernández Montesinos, el Barroco es el arte de no renunciar a nada. Actualizar su teatro nos pide un arte nuevo: el de no renunciar, al montarlo de una manera moderna, a ninguna de sus cualidades duraderas ».

28 Voir GARROT ZAMBRANA, 2019.

3. L'architecture du système des personnages est d'une troublante solidité. Les fluctuations auxquels sont soumis les trois personnages du triangle permettent une mise en scène de la nuance.

4. Les teintes tragiques du personnage de Marcela s'appuient sur une intensification lyrique importante. Lope, grand poète avant d'être dramaturge, accorde au soliloque des vibrations qui élargissent le spectre émotionnel visé dans la réception. L'acceptation de la perte de la deuxième dame lui donne une dignité finale, une sorte de liberté singulière, un pouvoir théâtral, qui octroie à son rang secondaire une fonctionnalité primordiale.

Bibliographie

- COUDERC, Christophe, « El casamiento de Aurora. Sobre las relaciones de parentesco en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega », *Criticón*, 97-98, 2006, p. 31-44.
- DI PASTENA, Enrico, « Identidad y alteridad social en los protagonistas de *El perro del hortelano* », *Rivista di Filologia et Letterature Ispaniche*, 6, 2003, p. 245-258.
- DIXON, Victor, « Una actriz se prepara : una comedianta del Siglo de Oro ante un texto (*El perro del hortelano*) », in *Damas en el tablado : XXXI Jornadas de teatro clásico*, Almagro, 1, 2, 3 de julio de 2008, F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y A. García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, p. 17-34.
- , « Dos maneras de montar hoy *El perro del hortelano*, de Lope de Vega », in *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013, p. 235-253.
- , *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- FERRER VALLS, Teresa, « La incorporación de la mujer a la empresa teatral : actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro », in *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la Rioja*, F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega (éds), Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, p. 139-160. (Article consultable sur Internet <<http://cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjd6r8>>, consulté le 26/10/2021).
- GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos, « *El perro del hortelano* : de espacio escénico a espacio cinematográfico », in *El teatro clásico español en el cine*, Marco Presotto (éd.), Venise, Edizioni Ca' Foscari, 2019, p. 153-168. Consultable sur Internet également <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-331-1/978-88-6969-331-1-ch-09.pdf>>, consulté le 26/10/2021.
- GRANJA, Agustín de la, « De Manuela de Escamilla y de otras autoras de comedias », *Cuadernos de Historia Moderna*, 2, 2002, p. 217-242.
- , « Del pique de celos y otras picaduras », in *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro*, R. Morales Raya y M. González, Dengra (eds.), Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 175-195.
- MORLEY, Griswold et BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 42.
- TORRES, Milagros, « El miedo cómico a la mujer en el primer teatro de Lope : *El galán escarmentado* », in *L'individu face à la société : quelques aspects des peurs sociales*, Augustin Redondo et Marc Vitse (éds), Toulouse, PUM, 1994, p. 111-122.
- , « Paradojas de Diana », in *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO – II*, Teatro, Toulouse, 1996, p. 395-404.
- , « Tristán o el poder alternativo : el papel dominante del gracioso en *El perro del hortelano* », in *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, Maria Grazia Profeti et Augustin Redondo (éds.), Firenze, Publications de la Sorbonne-Università di Firenze, 1999, p. 153-169.
- , « Teatralidad y poeticidad en Ausias March : la catarsis en el poema XIII », in *Ausias March (1400-1459), premier poète en langue catalane*, Georges Martin et Marie Claire Zimmermann (éds), Paris, Klincksieck, 2000.
- , « Casandra y el instante : femineidad, tiempo y tragedia en *El castigo sin venganza* », in *Tiempo e historia en el teatro español del Siglo de Oro*, Actas Selectas del XVI^e Congreso Internacional de la AITENSO, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015a, p. 255-271.
- , « Las lágrimas del Duque : signos escénicos en los versos de *El castigo sin venganza* » (El desenlace desde las tablas) », *El último Lope (1618-1636) y la escena*, Felipe Pedraza Jiménez B., González

- Cañal Rafael, Elena E. Marcello (éds), *Jornadas de teatro clásico, Corral de comedias*, Almagro, 34, 2015b, p. 221-232.
- , « Libertad italiana y triunfo escénico de las mujeres en el primer teatro de Lope: *Los donaires de Matico* y *El lacayo fingido* », in *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVII)*, Christophe Couderc y Marcella Trambaioli (éds), *Anejos de Criticón*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2016, p. 37-56.
- , « Finea en la más alta esfera: el protagonismo híbrido de la dama graciosa en *La dama boba* », in *El triunfo de La dama boba*, Journée internationale d'études dans le cadre du Séminaire « Modernidad de la Comedia », Milagros Torres et Philippe Meunier (dir.), et de la préparation à l'Agrégation interne, Colegio de España, décembre 2019, sous presse.
- , « “Doncella por las narices”: polisemia de la sangre en *El perro del hortelano* », *Cuadernos literarios 1*, Grégory Dubois (coord.), Claudine Marion-Andrès et Daniel Leclerc (éds), 2020a.
- Publications numériques de la Société des Langues Néolatines. Consultable en ligne: <https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/cuadernos_literarios_1.pdf>, lien consulté le 01/11/2021, p. 24-34.
- , « La pena de Finea: risa y gravedad en *La dama boba*. Hibridación y mise en abyme », in Autour des concours 2020, *Pedro López de Ayala, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Lope de Vega, Julio Cortázar*, Binges, Orbis-Tertuis-Upjv, 2020b, p. 23-40.
- TRAMBAIOLI, Marcella, « La dialéctica alto vs bajo en *El perro del hortelano*. Del decorado verbal de Lope de Vega a la transposición filmica de Pilar Miró », in *El teatro clásico español en el cine*, Marco Presotto (éd.), Venise, Edizioni Ca' Foscari, 2019, p. 169-185. Consultable sur Internet également: <<https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni4/libri/978-88-6969-331-1/la-dialectica-alto-vs-bajo-en-el-perro-del-hortelano/>>, consulté le 26/10/2021.
- VEGA, Lope de, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, A. David Kossof (éd.), Madrid, Castalia, 1989.
- , *Œuvres dramatiques de Lope de Vega*, Eugène Baret (trad.), Paris, Didier, 1869, consultable online. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6567047n/texteBrut>>, consulté le 17/11/2021.
- VVAA, *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*. Coloquio del Aula Biblioteca « Mira de Amescua », celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997, y *cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 1998.



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], Silvia Manciatì, « Femmes, comédiennes et personnages : jeux de pouvoir dans la *Commedia dell'Arte* », 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

Femmes, comédiennes et personnages : jeux de pouvoir dans la *Commedia dell'Arte*

Silvia Manciatì

Centre de Musique baroque de Versailles
Université de Roma « Tor Vergata »

La révolution théâtrale à l'œuvre à la Renaissance est nécessairement marquée, parmi nombre de facteurs, par l'apparition de la femme en scène, qui vient bousculer les vieilles habitudes à travers la présence d'un corps exhibé, d'une gestuelle qui déjoua la censure en émoustillant les sens. C'est dans les années soixante du XVI^e siècle que nous relevons pour la première fois dans le théâtre italien la présence d'actrices sur scène, à l'intérieur de cette grande caravane histrionique que fut la *Commedia dell'Arte*. De l'Italie aux cours européennes, elle produisit de grands personnages féminins, femmes de lettres et comédiennes, à l'origine d'un parcours de mythes qui s'étofferont et se propageront jusqu'au XX^e siècle. Il suffit de penser à la *divine* – non par hasard – Isabella Andreini et à son influence dans la création de nouvelles divas du théâtre italien.

La scène italienne à la Renaissance et à l'époque baroque, tant celle « *regolata* » que celle plus subversive de « *l'Arte* », considère la féminité sous différents aspects. Sur la scène, en créant des figures mémorables de comédiennes qui se distinguèrent par leurs qualités d'interprétation ; sur le papier avec de grands personnages féminins germés principalement, ou pour mieux dire officiellement¹, de l'imagination d'auteurs masculins. Quelques femmes prirent aussi la plume ou la parole sur scène, sans toutefois que leur production littéraire ou théâtrale n'atteigne une valeur « de genre ». La question est sûrement plus complexe et concerne la possibilité de se différencier

¹ Je pense ici à la question compliquée de la « dramaturgie d'acteur » de la *Commedia dell'Arte*, en définissant ainsi les improvisations des acteurs fréquemment *transcrites* après la performance. Dans ce contexte l'attribution de la paternité d'une œuvre est très difficile : il suffit de penser que *La pazzia d'Isabella* figure dans le recueil de scénarios de Flaminio Scala, bien que de toute évidence Isabella Andreini en soit, on peut dire, l'« auteure ».

du masculin à travers les parcours obligés. Il ne s'agissait pas d'une révolution de « la manière de bien jouer »² ni – c'était impossible – d'une production écrite émancipatrice, puisque pour être reconnue cette production devait se conformer à un canon stylistique « patriarcal », si nous pouvons le définir ainsi. La distinction par rapport au pôle masculin allait donc se faire, selon les mots de Pier Mario Vescovo, par la simple « présence » de ces femmes, qui « constituaient l'exceptionnel principe de différenciation du masculin, tandis que leur littérature – en entretenant des rapports avec une société culturelle masculine – devait pour des raisons évidentes faire preuve d'une dignité et, dirais-je, d'une conventionalité qui allait la rapprocher de celle des hommes »³.

En focalisant notre attention sur la scène théâtrale de la *Commedia dell'Arte*, on voit que ce processus de différenciation et d'affirmation de la femme a subi une accélération due au changement majeur en cours à cette époque, celui de la naissance du professionnalisme de l'acteur.

La stratégie articulée de défense de leur profession, bien connue des historiens du théâtre, qui passa de l'ennoblissement littéraire et artistique de leur travail à la création d'un réseau de rapports avec le pouvoir religieux et socio-politique, concerna de près, au sein des troupes de comédiens les plus acclamées, certaines personnalités féminines qui se distinguèrent par leur habileté stratégique et, dirions-nous aujourd'hui, entrepreneuriale, visant à leur assurer une carrière (et dans certains cas même celles de leur mari).

Nous faisons référence en premier lieu aux femmes de la famille Andreini, dont l'histoire est liée indissolublement aux plus puissantes troupes de comédiens de *l'Arte*, entre la deuxième moitié du XVI^e et les années trente du XVII^e siècle : la troupe des *Gelosi*, qui vécut dans la lumière de Francesco et Isabella Andreini ; celle des *Fedeli*, du fils Giovan Battista et de sa femme Virginia Ramponi ; et la formation des *Accesi* leur rivale, de Pier Maria Cecchi et de sa femme Orsola Posmoni⁴. L'histoire de ces troupes est avant tout aussi l'histoire de ces femmes qui, de manière plus ou moins reconnue par le milieu culturel de l'époque et par l'historiographie théâtrale successive, furent capables « en cou-

2 En citant le comédien, théoricien et dramaturge Pier Maria Cecchini dans *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare* (édition moderne : MAROTTI, ROMEO, 1991, p. 69).

3 VESCOVO, 2004b, p. 44-45.

4 Francesco Andreini (1544-1624) et Isabella Canali Andreini (1562-1604) furent à la tête de la troupe des *Gelosi*, dans les rôles du Capitaine et de l'Amoureuse ; dans la troupe des *Fedeli*, leur fils Giovan Battista Andreini (1576-1654) et sa femme Virginia Ramponi (1583-1631), étaient amoureux même dans la vie scénique sous les noms de Lelio et Florinda. La troupe rivale des *Accesi* était dirigée par Pier Maria Cecchini dit Frittellino (1563-1641) et sa femme Orsola Posmoni (1580?-après 1633). Pour approfondir voir RASI, 1897, BARTOLI, 1781-1782 et les archives multimédia des acteurs italiens : <<http://amati.fupress.net>>, consulté le 25/10/2021.

lisses » de bâtir et de gérer un réseau dense de rapports avec le pouvoir en mesure de les racheter en termes professionnels et de garantir le succès de leurs troupes.

Nous prendrons l'année 1604 comme date symbolique et charnière, puisque la mort d'Isabella Andreini marqua le passage de témoin entre deux générations de comédiens et deux modalités différentes de construction et de conception de la profession théâtrale.

La première diva de l'histoire du théâtre italien fut aussi la première femme à percevoir la nécessité de construire un mythe de l'acteur qui, comme dans les stratégies modernes de marketing, ne se basait pas seulement sur le talent scénique mais qui se nourrissait profondément aussi de l'ennoblissement littéraire, de la consécration éditoriale et surtout d'une exceptionnelle stratégie d'autopromotion fondée sur une forte perméabilité entre l'écriture, la scène et la vie privée. L'entreprise d'Isabella Andreini consista à prouver qu'une actrice professionnelle pouvait se mesurer aux modèles littéraires de l'époque et s'intégrer pleinement dans la culture littéraire et académique de son temps. C'est d'autant plus un exploit qu'elle évolua dans le milieu de la *Commedia dell'Arte* déjà en lutte pour s'affranchir des marges de la société culturelle et se distinguer des charlatans qui « gâchent les pièces de théâtre », en citant une expression d'Isabella elle-même⁵. Sa première intuition consista, donc, à établir son affirmation professionnelle à travers sa conduite irréprochable sur le plan privé, se présentant comme une femme et une mère exemplaire, jusqu'à devenir une figure idéalisée et angélisée, telle qu'elle est évoquée dans le sonnet d'Isaac Ryer :

Je ne crois qu'Isabelle,
soit une femme mortelle,
C'est plutôt quelqu'un des dieux
Qui s'est déguisé en femme
à fin de nous ravir l'âme
par l'oreille et par les yeux.
Se peut-il trouver au monde
Quelque autre humaine faconde
Qui la sienne ose égaler ?
Se peut-il, dans le ciel même,
Trouver de plus douce crème
Que celle de son parler ?

5 Isabella Andreini dans la lettre au Gouverneur de Milan. Le document est conservé aux Archives Nationales de Milan, mais disponible en ligne dans la base de données « Herla », référence C1816 : <http://www.capitalepettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=1005233846&NU=1&TP=g>, consulté le 25/10/2021.

Mais, outre quelle s'attire
 Tout âme, par son bien dire,
 Combien d'attraits et d'amours
 Et d'autres grâces célestes
 Soit au visage ou aux gestes
 Accompagnent ses discours !
 Divin esprit dont la France
 Adorera l'excellence
 Mille ans après son trépas,
 (Paris vaut bien l'Italie)
 L'assistance te supplie
 Que tu ne t'es ailles pas⁶.

Une figure, la sienne, qui, sous la plume de Torquato Tasso devint même « évanescence »⁷. Afin de préserver la dignité artistique de son propre travail, il fallait nécessairement effacer les reproches d'immoralité, les associations entre actrice et péché, en rejetant les accusations de promiscuité qui accablaient les comédiennes sur le plan privé comme sur le plan scénique. Isabella détourna alors l'attention loin du corps concret de la femme, en faveur d'interprétations éclectiques qui excédaient la séparation des rôles de *l'Arte*, en connotant le personnage sérieux de l'Amoureuse d'éléments typiques des rôles ridicules et surtout d'une énergie moins caractérisée par la délicatesse féminine que par la vigueur du pôle masculin. Il suffit de penser à sa célèbre interprétation de la *Pazzia*.

Isabella rimane come insensata, poi prorompendo in parole essacera contra Orazio, contra Amore, contra Fortuna, contra se stessa, e per ultimo diventa pazza e, e furiosa [...] si straccia tutte le vestimenta d'attorno, e come forsennata se ne corre per strada⁸.

[...] come pazza ne n'andava scorrendo per la Cittade, fermando hor questo, e hora quello, e parlando hora in spagnuolo, hora in greco, hora in italiano, e molti altri linguaggi, ma tutti fuori di proposito [...]. Si mise poi ad imitare li linguaggi di tutti li suoi Comici, come del Pantalone, del Gratiano, del Zanni [...] tanto naturalmente, e con tanti dispropositi, che non è possibile il poter con lingua narrare il valore, e la virtù di questa donna⁹.

6 Le sonnet de Isaac Ryer est cité dans DEL CERRO, p. 531.

7 Dans le sonnet 304 (*Quando v'ordiva il prezioso velo*), Tasso propose une figure féminine évanescence identifiable à Isabella Andreini (TASSO, 1821, p. 157).

8 SCALA, 1611, p. 116.

9 PAVONI, 1589 dans : <<http://amati.fupress.net>>, consulté le 25/10/2021.

L'adoption d'une image de comédienne moralement irrépréhensible et scéniquement éloignée des excès sensuels s'accompagna de l'image de la poétesse – nous nous situons là dans le deuxième volet de sa stratégie. Isabella Andreini propose à son milieu culturel d'appartenance l'idée d'une femme capable d'interagir à l'égal des personnages de renom du monde littéraire et académique. De Tasso à Chiabrera, de Angelo Ingegneri à Giovan Battista Marino, Isabella fait l'objet d'éloges par de nombreux représentants de la culture italienne et européenne de l'époque. Avec certains d'entre eux, comme Tasso, elle se lança même dans une confrontation stylistique directe en empruntant dans sa production ce « vario stil » comme elle l'explicite dans son sonnet d'introduction aux *Rime*¹⁰, qui ne se distingua par son originalité ni sa qualité remarquable, mais qui réussit néanmoins à se distinguer de la production de ses illustres collègues ne serait-ce que par sa présence même, dirait encore Vescovo. Par ailleurs, cette présence est confirmée et consacrée par la fortune éditoriale d'Isabella Andreini. Il suffira de se rappeler qu'aussi bien la *Mirtilla*, fable pastorale publiée en 1588, que les *Rime* de 1601 et 1605 furent réimprimées plusieurs fois, et dans ce dernier cas aussi dans une édition française (1603) ; sans entrer dans le détail de la fortune des diverses éditions des *Lettere* et des *Frammenti di alcune scritture*, dont les vicissitudes sont indissociablement liées au rôle d'éditeur joué par son mari Francesco après sa mort. C'est justement grâce à cette production et à l'image de poétesse qu'elle s'était forgée, qu'Isabella fut accueillie au sein de l'*Accademia degli Intenti* de Pavie sous le nom de *Accesa*, à la suite de la parution de la première édition de ses *Rime* en 1601. Avec cette consécration définitive de sa figure, Isabella put s'affubler du titre de *Accademica Intenta*, qui vint côtoyer celui de *Comica Gelosa* sur les frontispices de ses œuvres. Plus important encore, dans ce milieu, elle accéda à un réseau d'admirateurs et de protecteurs, parmi lesquels, entre autres, le cardinal Aldobrandini, Ranuccio Farnese et Carlo Emanuele II duc de Savoie. Ce n'est pas par hasard si toutes les personnalités qui viennent d'être citées furent sujets de dédicaces de la part d'Isabella et par la suite, de manière indirecte, de son éditeur Francesco. À travers ses sonnets, ses dédicaces et ses suppliques, Andreini gagna les faveurs de ses mécènes et cultiva des rapports avec la noblesse européenne. Sans nous attarder sur l'opération compliquée de publication posthume de ses œuvres menée par son mari Francesco, qui ne cesse d'interroger les critiques quant

10 Voici le sonnet: « S'alcun sia mai che i versi miei negletti / legga, non creda a questi finti ardori, / che ne le scene imaginati amori / usa a trattar con non leali affetti: / con bugiardi non men con finti detti / de le muse spiegai gli alti furori: / talor piangendo i falsi miei dolori, / talor cantando i falsi miei dilette; / e come ne' teatri or donna ed ora / uom fei rappresentando in *vario stile* / quanto volle insegnar Natura ed Arte. / Così la stella mia seguendo ancora / di fuggitiva età nel verde aprile / vergai con vario stil ben mille carte » (ANDREINI, I., 1601, p. 1). Le passage en italique est de l'auteur du présent article.

aux responsabilités réelles de l'une et de l'autre, il suffit d'observer la liste des relations illustres qui émergent des dédicaces dans l'édition italienne des *Rime* de 1601¹¹.

De ce survol rapide et quelque peu approximatif, il émerge que la réussite d'une telle stratégie professionnelle tient à la partie souterraine du travail d'Isabella. C'est-à-dire au patient tissage des rapports avec les milieux culturels de prestige et le monde politique italien et européen, pour asseoir la reconnaissance de son talent d'écrivaine et de comédienne, et garantir définitivement l'émancipation professionnelle pour elle-même et pour sa troupe. L'usage du pronom possessif n'est pas anodin. En dépouillant les documents concernant les *Gelosi*, il apparaît qu'un bon nombre s'adresse à « Isabella Andreini comédienne *Gelosa* et à sa troupe »¹², reconnaissant publiquement le *leadership* atteint par la Comédienne dans la gestion interne de la compagnie, même si sur le papier elle continue d'en partager pleinement la direction avec son mari Francesco. Jusque dans la vie privée conjugale, les documents à disposition comportent la trace de l'autorité atteinte par Isabella. On peut voir, par exemple, sur une demande de dépôt d'argent au mont-de-piété de Florence, que le nom d'Isabella est à nouveau antéposé à celui de « Francesco son mari »¹³, témoignant d'un rapport hiérarchique d'autant plus remarquable qu'Isabella était réticente à s'attribuer publiquement un tel pouvoir.

Les deux conjoints, qui partagèrent pleinement chaque aspect de leur vie privée et théâtrale, se distingueront pourtant dans leur legs à la postérité par la stratégie d'affirmation de soi mise en place par Isabella. Elle fut protagoniste de deux univers culturels différents : celui des *Accademie*, d'une part, et celui des illustres troupes de l'*Arte*

11 *Ibid.* L'œuvre est dédiée au Cardinal Aldobrandini, mais à l'intérieur on peut observer une longue série d'éloges et de dédicaces : Vittoria Doria Gonzaga, Ferdinando Gonzaga, Pietro Enriquez Comte de Fuentes, Gabriello Chiabrera, Leonora Medici Gonzaga, Maria de' Medici, Marfisa d'Este Cibo, Ignes Marquis de Grana, Carlo Doria Duc de Tursi, Giovanni de' Medici, Francesco Maria della Rovere, Cardinal Pietro Aldobrandini, Carlo Emanuele Filiberto Duc de Savoia, Girolamo Centurione, Francesco Durant, Virginia Medici D'Este, Cesare D'Este Duc de Modena, Placidia Grimaldi, Iacopo Doria, Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini, Paolo Agostino Spinola, Iacopo Buoncompagno Duc de Sora, Costanza Sforza, Francesco Nori, Enrico IV, Giovan Battista Pinelli, Alessandro D'Este, Isabella D'Austria, Arciduca Alberto, Gherardo Borgogni, Ottavio Rinuccini, Girolamo Bisaccione, Laura Guidiccioni Lucchesini, Giannettino Spinola, Claudia Sessa, Carlo Cremona, Christiana di Loreno Medici, Ferdinando Medici, Iacopo Calderone, Vincenzo Pitti, Iacopo Castelvetro, Tommaso Gallarati, Ridolfo Campeggi.

12 Le passage est relevé dans l'autorisation à la représentation sur scène donnée par la ville de Bologne, datée du 14 avril 1594 et conservée aux Archives Nationales de Bologne, mais aussi disponible en ligne dans : <<http://amati.fupress.net>>, consulté le 25/10/2021.

13 Demande de dépôt d'argent au mont-de-piété de Florence, datée du 13 juin 1597, disponible dans : <<http://amati.fupress.net>>, consulté le 25/10/2021.

« aux noms académiques », d'autre part, en réalisant pour la première fois la possibilité d'une complémentarité.

Tout comme dans le rapport scénique entre Amoureuse et Capitaine, dans l'activité littéraire Isabella choisit aussi un rôle « plus illustre » que celui de son mari, dont les *Bravure del capitano Spavento*¹⁴ ne s'affranchissent pas complètement de son travail théâtral.

La fabrique du mythe et la stratégie professionnelle sont les héritages recueillis par le fils Giovan Battista Andreini et par sa femme Virginia Ramponi (Florinda, son nom de scène), tous deux insérés dans une parabole familiale vouée à renouveler l'art comique, en cette année symbolique de 1604. Le véritable « passage de témoin » entre les deux générations est explicité par Giovan Battista dans les pages du dialogue *La saggia egiziana*, marquant, avec la mort d'Isabella et le départ de Francesco (qui toutefois restera le conseiller du jeune couple), la dissolution des *Gelosi* et la constitution de la troupe des *Fedeli*.

Ond'hoggi ancora il mondo
Risuona de gelosi il nome eterno,
Che fra palme, e honor spiegaro e l'aura
Virtuoso vesil cui seguon lieti
(Emuli professor) quei, che fedeli
Comici appella l'uno, e l'altro polo¹⁵.

Comme pour leurs illustres prédécesseurs, la carrière des deux jeunes conjoints Andreini fut aussi caractérisée par une savante stratégie d'autopromotion, visant en premier lieu à racheter la parenté avec la *divine* Isabella. Si Giovan Battista avait l'habitude de signer en tant que « Lelio fils d'Isabella »¹⁶, Virginia Ramponi dédicace aussi à Isabella deux poèmes qu'elle signe « Verginia Andreini dite Florinda sa belle-fille »¹⁷. Cette année 1604 prend un relief symbolique aussi parce que *l'Accademia degli Spensierati* dédicâça à la jeune Virginia les *Rime in Lode della Signora Virginia Ramponi Andreini comica Fedele detta Florinda*, premières d'une longue série d'éloges qui constellèrent sa carrière.

Toujours grâce à ses succès, l'année suivante les *Fedeli*, menés par Lelio et Florinda, entreront dans la prestigieuse troupe du Duc de Mantoue, dirigée par Pier Maria Cecchini et sa femme Orsola Posmoni, et qui fut le théâtre d'ardentes disputes entre les deux couples de conjoints et surtout entre les deux femmes.

14 ANDREINI, F., 1607.

15 ANDREINI, G. B., 1604, p. 33.

16 Par exemple, dans la lettre à Carlo I Gonzague datée du 7 avril 1650, disponible en ligne dans : <<http://amati.fupress.net>>, consulté le 25/10/2021.

17 Les deux poèmes, contenus dans *Il pianto d'Apollon* de Giovan Battista Andreini, sont *Spiegar l'alba nascente infauti horrori* et *Meraviglia, o mortali, alta e novella* (ANDREINI, G. B., 1601, p. 12-13).

Il convient de s'arrêter sur les premières étapes de la carrière de Virginia Ramponi qui hérita 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 son affirmation personnelle lui permît de prendre ses distances. Comme nous l'avons vu, les retentissants succès personnels de la comédienne dès les débuts de sa carrière contribuèrent aussi à l'ascension de son conjoint. Dès ses premières apparitions sur scène Virginia Ramponi semble posséder un bagage de compétences artistiques caractérisé par une extrême versatilité, qui très vite lui permit de s'imposer en nouvelle « diva » des scènes, telle qu'elle est proclamée dans un poème de Don Venanzio Galvagni¹⁸.

La troupe des *Fedeli* est même plusieurs fois citée comme « troupe de Florinda » ; on peut voir encore dans ce sens Andrea Santamaria la désigner dans une pièce qu'il lui dédie comme « celle qui des Théâtres est le chef et l'esprit »¹⁹. Comme son illustre belle-mère, Virginia aussi sembla associer à la suprématie scénique un fort contrôle interne de la troupe, en alimentant le mythe de la diva créé par Isabella et en l'enrichissant avec les connotations classiques des « caprices du premier rôle » – dirions-nous aujourd'hui. C'est ce qui émerge des paroles d'un Cecchini exaspéré, qui dut se battre avec le caractère « hautain et méprisant »²⁰ de Florinda durant les décennies qui suivirent pour garder la direction de la troupe ducal (mais en échouant dans sa mission).

La consécration professionnelle définitive de Virginia Ramponi vint avec son interprétation de *l'Arianna* de Monteverdi à l'ouverture du cycle de festivités pour les noces de François IV Gonzague avec Marguerite de Savoie, au printemps 1608. Elle marqua une conquête importante non seulement pour sa carrière personnelle, mais aussi pour la stratégie de pouvoir de la troupe dans les luttes avec les *Accesi* et pour la *Commedia*

18 Voici le poème de Don Venanzio Galvagni, *Sopra la sig.ra Florinda*: « Questa del Cielo angelica Sirena / Che con soavi innamorati accenti / E col chiaror de gl'occhi suoi lucenti / L'aria amorosamente rasserena // Mentre si mostra in luminosa scena / Oh quante avventa à i cor fiammelle ardenti / E fugati i pensier aspri e pungenti / Dispensa all'alme ogn'hor diletto, e pena. // Non così vaga al mattutino albore / Nell'immensa del Ciel stellata mole / Vedesi lampeggiar la Dea d'Amore. // Che questa altera Diva emula al sole / Unisce a' raggi, onde s'infiama il core, / Armonia di dolcissime parole ». Le poème figure dans RASI, 1897, I, p. 147. Le passage en italique est de l'auteur du présent article.

19 Dans le poème dédié « Alla Signora Florinda Comica Fedele »: « Costei che de' Teatri, è capo, e mente ». Le poème de Andrea Santamaria figure dans BARTOLI, 1781-1782, I, p. 49.

20 Ainsi Pier Maria Cecchini dans la lettre à Vincenzo I Gonzague datée du 26 septembre 1606: « la Florinda, con quel suo modo altero et sprezzante, va al solito procedendo, et si usurpano l'arbitrio, et lei et suo marito, di voler venire, non voler venire, et far quello che più comanda il suo capriccio ». La lettre est conservée aux Archives Nationales de Mantoue et publiée dans BURATTELLI, LANDOLFI, ZINANNI, 1993, p. 225-226.

dell'Arte tout entière. Ce fut une importante avancée vers l'affranchissement définitif du cantonnement à la périphérie culturelle.

Comme Isabella jadis, Florinda devint l'incarnation du mythe du premier rôle féminin, capable d'associer aux qualités remarquables de comédienne les vertus de femme dans la sphère privée, comme son mari Giovan Battista ne manque pas de souligner en la dépeignant en tant que femme dévouée à son travail et à sa famille, capable de « se mortifier » et de se sacrifier pour ses enfants²¹.

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. On peut le voir, par exemple, dans la petite chanson de Luca Pastrovicchi *Pigliò del Cielo la più bella idea*, dans laquelle la gestuelle des mains de Florinda célèbre la brillante synthèse de son jeu, nouvellement en possession d'une corporalité moins évanescence et châtiée : « s'avien che sovra il curvo legno, le belle dita mova hor tarda, hor presta / tale dolcior ne' cori altrui si desta/ c'han d'allor non morir quasi disdegno »²².

Les attitudes moins modérées de Virginia par rapport à Isabella transparaissent en outre dans l'usage public de son nom de jeune fille²³, étonnamment absent en revanche chez la belle-mère (depuis toujours Andreini et non Canali) et surtout dans le cas des disputes avec les *Accesi*. Un exemple très parlant de l'audace de Virginia est donné par sa requête à Ferdinand Gonzague, au moment où Maria de Médicis, régente du trône de France après la mort d'Henri IV, chargea (pour la seconde fois) l'Arlequin Tristano Martinelli de former une troupe de comédiens réunissant les meilleurs acteurs italiens pour une tournée française. Virginia ose solliciter la destitution de l'Arlequin du commandement de la Troupe dans l'espoir d'en reprendre la direction avec son conjoint²⁴. Un tel témoignage dévoile une femme consciente de son propre prestige, en mesure

21 Giovan Battista Andreini dans *La Ferza* (1625). Voir MAROTTI, ROMEL, 1991, p. 505-506.

22 La petite chanson de Pastrovicchi inclus dans le recueil *Poesie di diversi in lode dei coniugi Gio. Battista Andreini, detto Lelio, e la moglie Virginia, nata Ramponi, detta Florinda*, conservé dans le code "Morbio I", f. 31r-33r, Bibliothèque Nationale Braidense, aussi disponible dans FIASCHINI, 2007.

23 Voir, par exemple, le titre du recueil *Poesie di diversi in lode dei coniugi Gio. Battista Andreini, detto Lelio, e la moglie Virginia, nata Ramponi, detta Florinda*, qui mentionne explicitement « Virginia, née Ramponi ». Voir le code "Morbio I", Bibliothèque Nationale Braidense.

24 Ainsi Virginia Ramponi dans la lettre à Ferdinand Gonzague datée du 14 décembre 1611 : « [...] faccia Sua Signoria Illustrissima quello che di me più le aggrada, ma avverta (per grazia) due cose: l'una che il carico di far compagnia lo debba avere io e mio marito, per non perdere l'ordine che in queste parti habbiamo di farle, come al presente io ho la meglio compagnia che reciti, dov'è pur Arlecchino; perché l'haver Arlecchino mendicata l'autorità di far lui la compagnia non piace ad alcuno, et quando lui far la dovesse, alcun comico seco non andrebbe, sapendo ch'è troppo interessato ». La lettre est conservée aux Archives Nationales de Mantoue et publiée dans D'ANCONA, 1893, p. 11-12. Le passage en italique est de l'auteur du présent article.

désormais de prétendre à des privilèges auprès d'illustres protecteurs et d'amorcer un processus d'autonomie vis-à-vis du modèle de la divine Isabella, savamment exploité aux débuts de sa carrière pour ennoblir et affirmer sa figure de femme « de pouvoir ».

Toutefois, bien que Lelio et Florinda fussent désormais au sommet de leur succès, indiscutablement à la tête de la troupe ducale, en possession d'un puissant et dense réseau de relations avec le pouvoir, de la cour médicéenne à la Milan de Frédéric Borromée, une autre différence vient séparer les parcours de Virginia et d'Isabella : le débordement de la vie de Virginia du plan privé sur le plan professionnel et dramaturgique.

Dans les années vingt du XVI^e siècle, la relation amoureuse de Giovan Battista Andreini avec l'actrice Virginia Rotari²⁵ fut la cause de profondes souffrances pour sa femme et surtout, elle vint perturber la hiérarchie des rôles au sein de la troupe ducale, ainsi que l'équilibre précaire des luttes avec Cecchini.

Fort de son rôle hégémonique, qui ne sera même pas ébranlé dans ce cas, Lelio ne se préoccuperait pas des conséquences de promouvoir dans la dramaturgie sa maîtresse au rôle de seconde amoureuse, en l'érigant en co-protagoniste avec Florinda et en évinçant Flaminia Orsola Posmoni (avec les prévisibles plaintes du mari *Frittellino* à la cour de Mantoue)²⁶. Jusque-là, la figure de sa femme Virginia avait dominé la production de Giovan Battista, 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 déjà dans l'*Amor nello specchio* on imagine aisément la femme et la maîtresse interpréter les dialogues de l'amour homosexuel au fondement de l'histoire, dans les *Due*

25 Pour les informations disponibles sur la biographie de Virginia Rotari (1590 ?-1654 ?) dite Baldina, Lidia sur scène, voir : <<http://amati.fupress.net>>, consulté le 25/10/2021.

26 Ainsi Pier Maria Cecchini dans la lettre à Ferdinand Gonzague datée du 15 juillet 1620 : « [...] Serenissimo signore et solo mio singularissimo padrone / Io sono stato sin ch'io ho potuto più tardi a porger noia all'Altezza Vostra serenissima, ma non putendo più, sono forzato ad ispiegarli i miei travaglii, quali ogni giorno si fano maggiori. *Io non metto tra questi che la Baldina non sia la fantesca della compagnia ma la seconda donna nei soggetti di Lelio, levando o scemando quelle parti che toccano a mia moglie.* Io non tratto che l'istesso Lelio faccia astutamente far le seconde parti dei morosi al Capitano, per levar a lei il parlar con l'altro innamorato. Io non curo che in molti suoi soggetti egli faccia fare le prime parti ad Arlechino. Non mi doglio ch'egli habbia tolto in compagnia et vi mantenghi un Pantalone dispiaciuto honiversalmente a tutti, e vi si dia una parte intiera. [...] Ma non posso tacere che nonostante una scambievole amorevolezza che passa tra Flaminia et Florinda, [...] Lelio si lascia pubblicamente intendere che, ritornando il nostro messo di Francia con l'esclusiva, che in tal caso non vuol più mia compagnia, la qual cosa previddi sin da principio, quando operò ch'io rimanessi senza tutti gli miei compagni per puter egli rimaner con la sua compagnia ». La lettre est conservée aux Archives Nationales de Mantoue et disponible dans la base de donnée « Herla » et dans BURATTELLI, LANDOLFI, ZINANNI, 1993, I, p. 282-283. Les italiques sont de l'auteur du présent article.

Lelii simili la transposition biographique paraît encore plus flagrante²⁷. Les deux actrices sont les protagonistes (ou les victimes, devrais-je dire, si nous pensons aux actrices et non aux personnages) d'un possible dénouement en triangle amoureux, bien que cette possibilité ne soit envisagée que dans le cadre de la scène. À travers le mécanisme typique de la duplication dans les règles de *l'Arte*, les deux Lelii identiques pourront aimer l'un Florinda, l'autre Lidia, devenant les protagonistes d'un « miracle de la Nature » :

LELIO* Mi veggo così al viso dipinto nel volto di questo gentilhuono, che mè stesso nella persona sua tenuto sono ad amare ; ditemi in grazia caro signore il suo nome è forse Lelio ?

LELIO Lelio mi chiamo

[...]

LELIO* Se dunque il vero è questo, verissimo ancor sarà ch'essendo voi questo Lelio, io e l'altro Lelio, che siamo parimente fratelli, o fratello, ò fratello.

[...]

LELIO Siete spettatori de' miracoli di Natura, uscite, che indugiate ?²⁸

La confusion amoureuse et sexuelle semée par Lelio-Giovan Battista anéantit la progression de Florinda-Virginia sur le chemin de construction du mythe tracé jadis par Isabella, qui, elle, avait réussi à éviter soigneusement l'interférence des sphères publique, privée et scénique.

Le « mari de Florinda »²⁹ liquidera le désespoir de sa femme en le réduisant à des « légèretés féminines »³⁰. Il transforma la diva avide en femme maltraitée, s'accablant elle-même par la plume d'un homme. Ainsi, dans la scène 4 du premier acte des *Due Lelii simili*, Florinda maudit « Nature, qui *la* fit femme », en reconnaissant le « mal le plus cruel » dans la condition féminine³¹.

Parvenue presque au terme de sa vie et de sa brillante carrière, son imprudente et « méprisante » audace coûta à Virginia l'indiscutable immortalité gagnée par Isabella.

27 Voir ANDREINI, G. B., 1622a, 1622b.

28 ANDREINI, G. B., 1622b, p. 105-106.

29 Giovan Battista Andreini est ainsi mentionné par Cecchini dans plusieurs lettres à la cour de Mantoue pour réaffirmer, même si de son point de vue impartial, le pouvoir de Virginia vis-à-vis du conjoint. Voir BURATTELLI, LANDOLFI, ZIZANNI, 1993, I, p. 222-224.

30 Ainsi Giovan Battista Andreini à Ferdinand Gonzague dans la lettre datée du 5 août 1620. La lettre est conservée aux Archives Nationales de Mantoue mais disponible dans la base de données « Herla » et dans BURATTELLI, LANDOLFI, ZINANNI, 1993, I, p. 121-125.

31 Andreini, G. B., 1622b, p. 8-9.

C'est dans la rencontre des sphères publique et privée, bien que sur le plan de la fiction uniquement, que l'élaboration du mythe atteint un point critique.

Alors qu'Isabella est sanctifiée par la dramaturgie – on pense au *Pianto d'Apollo* du fils Giovan Battista et à sa célèbre *Pazzia* qui reste circonscrite au cadre de la pièce à travers « l'illusion d'un artifice Magique », détenant en elle-même la maîtrise de son propre « sain et docte intellect »³² – Virginia, en revanche – sortie de la fiction scénique – est juste une grande comédienne qui n'a pu préserver sa vie privée dans la tentative de se construire une image mythique. De la guerrière du sonnet de Giovanni Soranzo à la comédienne convertie de la *Maddalena* écrite par son mari³³, son histoire déborde du plan dramaturgique sur le plan personnel, mêlant irrémédiablement les destins de Florinda et de Virginia.

La puissante volonté d'affirmation de soi ne subsiste que dans les limites du mécanisme dramaturgique. Ainsi le personnage d'Arianna pour la plume d'Isabella affirme ce qui suit : « Quand je songe que je suis libre de vouloir, je ne crois pas qu'Amour peut me forcer, ni me faire violence »³⁴. Le processus d'affirmation de soi est encore long et complexe à accomplir.

Pour ces femmes, comédiennes, femmes de lettres et stratèges, la distinction du masculin se fit à travers leur présence scénique, publique et privée et à travers la légitimation de leur professionnalisme, qu'elles eurent à défendre sous de multiples fronts, extérieurs à leur milieu culturel mais aussi internes. La légitimation personnelle et professionnelle ne passa pas seulement dans la construction d'une figure de femme vertueuse, tant sur scène que dans la vie publique et privée, mais aussi à travers les jeux de pouvoir internes aux mécanismes dramaturgiques et aux troupes, où les fils et les maris se servent du talent des femmes et des mères pour construire le leur.

Si Isabella réussit à pérenniser son image grâce à sa *stratégie du pouvoir*, pour Virginia celle-ci fut insuffisante pour l'émanciper des *jeux de pouvoir* : la lignée matriarcale inaugurée par Isabella reprend, par le biais de son fils, le nom patriarcal d'Andreini.

32 « Finalmente per *Fintione d'arte Magica*, con certe acque, che le furono date à bere, ritornò nel suo primo essere, e quivi con elegante, e dotto stile esplicando le passioni d'amore, ed i travagli, che provano quelli, che si trovano in simil panie involti, si fece fine alla Comedia; *mostrando nel recitar questa Pazzia il suo sano, e dotto intelletto*; lasciando l'Isabella tal mormorio, e meraviglia ne gli ascoltatori, che mentre durerà il mondo, sempre sarà lodata la sua bella eloquenza, e valore ». PAVONI, 1589. Dans : <<http://amati.fupress.net>>, lien consulté le 25/10/2021. Les italiques sont de l'auteur du présent article.

33 SORANZO, 1604, p. 99 ; Andreini, G. B., 1610.

34 Ainsi Isabella Andreini dans *Amoroso contrasto sopra la forza dell'Amore* : « Quando mi ricordo d'haver libera la volontà, non credo, ch'Amore mi possa fare forza, né violentarmi » (ANDREINI, I., 1620, p. 85).

Bibliographie

Sources / sources numériques

Base de données « Herla » : <<http://www.capitalespettacolo.it/>>, consulté le 25/10/2021

Archives multimédia des acteurs italiens : <<http://amati.fupress.net>>, consulté le 25/10/2021

Code "Morbio I", Bibliothèque Nationale Braidense, Milan.

Ouvrages théâtraux et littéraires

ANDREINI, Francesco, *Le bravure del Capitano Spavento, divise in molti ragionamenti in forma di dialogo. Di Francesco Andreini da Pistoia comico geloso*, Venise, Somasco, 1607.

ANDREINI, Isabella, *Mirtilla. Pastorale d'Isabella Andreini comica gelosa*, Vérone, Girolamo Discepolo, 1588.

—, *Rime d'Isabella Andreini padovana comica gelosa*, I, Milan, Girolamo Bordone et Petreomartire Locarni compagni, 1601.

—, *Rime d'Isabella Andreini padovana comica gelosa, et Accademica Intenta*, Paris, Claudio de Monstr'œil nella Corte del Palazzo al nome di Iesus, 1603.

—, *Rime d'Isabella Andreini padovana comica gelosa e Accademica Intenta detta l'Accesa*, II, Milan, Girolamo Bordone et Petreomartire Locarni compagni, 1605.

—, *Lettere d'Isabella Andreini padovana, Comica Gelosa et Accademica Intenta*, Venise, Combi, 1612.

—, *Lettere della signora Isabella Andreini Padovana comica gelosa*, Venise, Gio. Battista Combi, 1620.

—, *Fragmenti di alcune scritture della signora Isabella Andreini, comica Gelosa e accademica Intenta, raccolti da Francesco Andreini comico Geloso, detto il Capitano Spavento, dati in luce da Flaminio Scala comico*, Turin, Giovan Domenico Tarino, 1621.

ANDREINI, Giovan Battista, *La saggia egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica. Di Gio. Battista Andreini fiorentino, comico fedele. Con un trattato sopra la stessa arte, cavato da San Tomaso, & da altri santi*, Florence, Timan, 1604.

—, *Pianto d'Apollo: rime funebri in morte d'Isabella Andreini, Comica Gelosa e Accademica Intenta detta l'Accesa di Gio. Battista Andreini suo figliolo dedicato alla sereniss. Madama Leonora Gonzaga Duchessa di Mantova e di Monferrato & c. con alcune Rime piacevoli sopra uno sfortunato poeta, dello stesso autore*, Milan, Bordoni Locarne, 1606.

—, *La Maddalena. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino*, Venise, Somasco, 1610.

—, *Amor nello specchio. Commedia di Gio. Battista Andreini Fiorentino. All'Illustrissimo Signore Basampiere dedicata*, Paris, Nicolas della Vigna, 1622a.

—, *Li duo Lelii simili. Commedia di Gio. Battista Andreini Fiorentino. All'Illustrissimo et eccellentissimo Ducca di Nemours, dedicata*, Paris, Nicolas della Vigna, 1622b.

—, *La Ferza ragionamento secondo contra l'accuse date alla commedia [sic] di Gio. Battista Andreini fiorentino, trà comici del serenissimo s. duca di Mantoua, detto Lelio*, Paris, Callermont, 1625.

—, *Opere teoriche*, introduction, édition et notes de Rossella Palmieri, Florence, Le Lettere, 2013.

CECCHINI, Pier Maria, « Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare », in *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, F. Marotti et G. Romei (éds), Rome, Bulzoni, 1991.

PAVONI, Giuseppe, *Diario descritto da Giuseppe Pavoni, delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli Serenissimi Sposi, il Signor Don Ferdinando de' Medici e la Signora Donna Cristina di Lorena Gran Duchi di Toscana*, Bologne, Rossi, 1589.

Rime in lode della signora Verginia Ramponi, comica fedele, detta Florinda, Florence, Volcmar Timan, 1604.

SCALA, Flaminio, *Il teatro delle favole rappresentative*, Venise, Pulciani, 1611.

SORANZO, Giovanni, *Delle Rime fiorentine di Giovanni Soranzo detto l'Appagato Accademico Spensierato*, Florence, Volcmar Timan Germano, 1604.

TASSO, Torquato, *Rime di Torquato Tasso, di nuovo corrette e illustrate*, I, Pise, Capurro, 1821.

Ouvrages critiques

BARTOLI, Francesco Saverio, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDC fino ai giorni presenti*, 2 t., Padoua, Conzatti, 1781-1782.

BERNARDI, Claudio, « Donne nude », in *Altrimenti il silenzio: appunti sulla scena al femminile*, A. Ghiglione, P.C. Rivoltella (éds), Milan, Euresis, 1998, p. 167-193.

BOGGIO Maricla, ANGELINI Franca, *Le Isabelle: dal Teatro della Maddalena alla Isabella Andreini*, Nardò, Salento books, 2015.

BURATTELLI, Claudia, LANDOLFI, Domenica, ZINANNI, Anna (éds), *Comici dell'arte: corrispondenze. G. B. Andreini, N. Barbieri, Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, I, Florence, Le Lettere, 1993.

CEDRATI, Chiara, « Isabella Andreini: moderne strategie di autopromozione fra scrittura e palcoscenico », in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Actes du XII^e colloque ADI (Rome, 17-20 septembre 2008), C. Gurreri, A. M. Jacopino, A. Quondam (éds), Rome, Sapienza Università di Roma, 2009.

COHEN, Elizabeth Storr, *Rinascimento al femminile*, O. Niccoli (éd.), Rome-Bari, Laterza, 1993.

D'ANCONA, Alessandro, *Lettere di comici italiani del secolo XVII*, Pise, Nistri, 1893.

DE' ANGELIS, Francesca Romana, *La divina Isabella: vita straordinaria di una donna del Cinquecento*, Florence, Sansoni, 1991.

DE MAIO, Romeo, *Donne e rinascimento. L'inizio della rivoluzione*, Naples, Edizioni Scientifiche italiane, 1995.

DEL CERRO, Emilio, « Un'attrice di tre secoli fa », *Revue "Natura e Arte"*, s.d.

GALLETTI, Monica, CONTU, Fabio, *Fuori controllo: donne e teatro tra Cinque e Seicento in Italia*, Séville, Benilde Ediciones, 2016.

FIASCHINI, Fabrizio, *L'Incessabil agitazione: Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pise, Giardini editori e stampatori, 2007.

FERRONE, Siro, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Turin, Einaudi, 1993.

HUFTON, Olwen, *Destini femminili. Storia delle donne in Europa 1500-1800*, Milan, Mondadori, 1996.

KATRITZKY, Margaret, *Women, Medicine and Theatre 1500-1750: Literary Mountebanks and Performing Quacks*, Aldershot, Ashgate, 2007.

KERR, Rosalind, « Isabella Andreini (Comica gelosa 1560-1604). Petrarchism for the Theatre Public », *Quaderni d'italianistica*, 2, XXVII, 2006, p. 72-92.

—, « The Italian Actress and the Foundations of Early Modern European Theatre: Performing Female Sexual Identities on the Commedia dell'Arte Stage », *Early Theatre*, 11.2, 2008, p. 181-197.

MACNEIL, Anne éd., *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

MAJORANA, Bernadette, « Finzioni, imitazioni, azioni: donne e teatro », in *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, G. Zarri (éd.), Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1996, p. 121-140.

MANFLO, Carlo (éd.), *Isabella Andreini: una letterata in scena*, Padoue, Il poligrafo, 2014.

- MAROTTI, Ferruccio, ROMEI, Giovanna, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Rome, Bulzoni, 1991.
- MAZZONI, Stefano, « La vita di Isabella », in *L'Arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, G. Guccini (éd.), *Culture teatrali*, 10, 2004, p. 102-104.
- MUNARI, Alessandra, *Lelio d'Isabella figlio. La "prima donna" di Giovan Battista Andreini*, in *L'italianistica oggi: ricerca e didattica*, Actes du XIX^e colloque ADI (Rome, 9-12 septembre 2015), B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon (éds), Rome, Adi Editore, 2017.
- PANDOLFI, Vito, *Isabella comica gelosa: avventure di maschere*, Rome, Ed. Moderne, 1960.
- , *La commedia dell'Arte. Storia e Testo*, t. II, Florence, Le Lettere, 1988.
- PIÉJUS, Marie-Françoise, *Visages et paroles de femmes dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2009.
- RASI, Luigi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, 2 t., Florence, Bocca, 1897.
- REBAUDENGO, Maurizio, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Turin, Rosenberg & Sellier, 1994.
- SHEMEK, Deanna, *Dame erranti. Donne e trasgressione sociale nell'Italia del Rinascimento*, trad. O. Guardaldo, Mantoue, Tre Lune, 2003.
- TAVIANI, Ferdinando, « Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità », *Paragone letteratura*, XXXV, 1984, p. 3-76.
- TINAGLI, Paola, *Women in Italian Renaissance art: gender, representation, identity*, Manchester-New York, Manchester University press, 1997.
- VESCOVO, Pier Mario, « Narciso, Psiche e Marte "mestruato". Una lettura di Amor nello specchio di Giovan Battista Andreini », *Lettere Italiane*, 1, vol. 56, 2004a, p. 50-80.
- , « Virginia Ramponi e Virginia Rotari nello specchio di Giovan Battista Andreini », in *Donne e Teatro*, Actes du colloque (Auditorium Santa Margherita, Venise, 6 octobre 2003), D. Petrocco (éd.), Venise, Università Ca' Foscari – Comitato per le pari opportunità, 2004b, p. 41-58.
- WILBOURNE, Emily, « Isabella ringiovanita. Virginia Ramponi Andreini before Arianna », *Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica*, vol. 19, 2007, p. 47-71.

