



SORBONNE UNIVERSITÉ – UNIVERSITÄT BASEL

ÉCOLE DOCTORALE 3 – FRANZÖSISCHES SEMINAR

Laboratoire de recherche CELLF

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ / UNIVERSITÄT BASEL

Discipline : Littérature française

Présentée et soutenue par :

Nina HUGOT

le : 24 novembre 2018

**« Une femme peut bien s'armer de hardiesse »
La tragédie française et le féminin entre 1537 et
1583**

Sous la direction de :

Mme Dominique Brancher – Professeur, Universität Basel

M. Olivier Millet – Professeur, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme Dominique BRANCHER – Professeur, Universität Basel

Mme Nathalie DAUVOIS – Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

Mme Véronique GÉLY – Professeur, Sorbonne Université

M. Hugues MARCHAL – Professeur, Universität Basel

M. Olivier MILLET – Professeur, Sorbonne Université

M. Jean VIGNES – Professeur, Université Paris-Diderot

Longtemps jugée selon les critères d'un théâtre postérieur qu'elle n'aurait fait que préparer, la tragédie du XVI^e siècle bénéficie depuis plus d'un siècle d'un regain d'intérêt critique qui lui a permis de trouver une place dans l'histoire littéraire. Des études fondatrices se sont ainsi appliquées à débarrasser cette tragédie de stéréotypes souvent véhiculés sans être interrogés : ce théâtre n'était-il pas fait pour être joué ? Gustave Lanson puis Raymond Lebègue ont démontré que cette assertion n'était pas fondée¹. Présente-t-il des formes inférieures à celles qui se déploieront au XVII^e siècle ? De nombreuses études ont souhaité, par des moyens variés et des approches diverses, défendre l'idée que cette tragédie possédait une valeur et une esthétique singulières, à interroger pour elles-mêmes².

C'est cette volonté d'examiner les caractéristiques propres de la tragédie du XVI^e siècle qui a déterminé les contours de ce travail, et tout d'abord, de mon corpus d'études. J'ai choisi de l'ouvrir en 1537, avec *Electra* de Lazare de Baïf, pièce traduite de Sophocle par laquelle « s'ouvre l'histoire de la tragédie française à l'antique »³ : que l'œuvre soit ou non traduite n'est pas pour le XVI^e siècle un critère de sa valeur, et j'ai, de manière générale, intégré les pièces qui s'affichent ou sont décrites comme des traductions, ce qui m'a permis d'abord de mesurer des écarts parfois conséquents avec les sources, ensuite d'apprécier la valeur fondatrice de ces pièces pour l'esthétique tragique de l'époque. Le *terminus ad quem* se situe à la dernière pièce de Robert Garnier, *Les Juifves*, en 1583. Si cette date est moins forte que celle de l'ouverture du corpus, il m'a semblé important d'intégrer l'ensemble des pièces de Garnier tout en m'arrêtant avant le supposé changement esthétique de la fin du siècle. La tragédie est en effet censée passer d'une esthétique de la déploration à une dramaturgie active, notamment avec Montchrestien, dernier auteur tragique important du XVI^e siècle : j'ai précisément souhaité lever l'étude avant la production de ce dramaturge. La délimitation chronologique de mon corpus, ainsi que l'exclusion de pièces trop hétérogènes sur le plan esthétique entre ces bornes, m'ont conduite à examiner quarante-quatre tragédies, d'auteurs célèbres ou moins connus, portés par des ambitions variées, mais unis par la volonté de faire revivre une forme antique et de l'adapter aux préoccupations du temps.

Pour déterminer les traits esthétiques de cette tragédie, c'est la question du féminin qui m'a semblé la plus pertinente, pour plusieurs raisons majeures. Tout d'abord, la critique a

¹ Gustave Lanson, « Études sur les origines de la tragédie classique en France », *RHLF*, 1903, t. 10, n°3, p. 177-231 et 413-436 ; Raymond Lebègue, « Théâtre et politique religieuse », dans *Études sur le théâtre français*, Paris, Nizet, t. I, p. 195.

² Voir par exemple Larry F. Norman, « Le théâtre renaissant vu de l'âge classique. Élaboration d'une distinction critique », dans *Le Texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, dir. C. Cavallini et Ph. Desan, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 357-369.

³ Sabine Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance », *Australian Journal of French Studies*, vol. 52, n° 3, 2015, p. 273.

parfois pu considérer que la tragédie était à l'époque perçue comme un genre féminin⁴. De même, la présence majoritaire des héroïnes à l'ouverture du corpus restait à étudier, et j'ai pu observer qu'elle est effective jusqu'en 1561. Enfin, j'ai constaté à l'examen précis du corpus que de très nombreux discours de personnages portent sur la question du *gender*, et bien plus sur le féminin que sur le masculin.

Partant de ces constats, j'ai souhaité interroger le rôle et la place spécifiques du féminin dans l'élaboration de l'esthétique tragique entre 1537 et 1583. Ce travail ne consiste pas en une classique étude des personnages féminins, d'autant que j'ai intégré les tragédies à héros au même titre que les tragédies à héroïnes. Il me semble en effet fondamental, pour comprendre la spécificité de la présence féminine, de la mettre en regard de son équivalent masculin. Je n'entends pas non plus rendre compte des conditions réelles d'existence des femmes au XVI^e siècle, d'abord parce que mon corpus est entièrement écrit par des auteurs masculins, ensuite parce que la tragédie est une représentation, qui est très loin de constituer un témoignage sur la condition des femmes. Enfin, mon objectif n'est pas de déterminer des lignes de force philogyne ou misogyne dans le corpus. J'interroge *in fine* l'effet de la représentation dans un contexte culturel plus global, mais celui-ci n'est pas l'objet premier de l'analyse. Le point de départ de ce travail consistait à penser que l'étude de la tragédie au prisme du féminin permettait de mettre en évidence ses caractéristiques propres : c'est cette perspective qui a guidé l'ensemble de mes recherches.

J'ai avant tout procédé à l'examen des textes théoriques et critiques de l'époque qui définissent les contours du genre tragique. Ceux-ci m'ont permis d'éliminer la première hypothèse, celle d'une définition du genre tragique par le féminin. En effet, les théoriciens et dramaturges effacent les éléments qui pourraient rapprocher la tragédie du féminin, ne s'adressent qu'à des auteurs et à des lecteurs masculins, et même, ce qui est plus étonnant si l'on songe à la fois aux sources antiques et à ce qui sera la pratique du XVI^e siècle, envisagent d'abord des protagonistes masculins. La tragédie n'était donc pas, comme *genre*, définie par le féminin.

Pour autant, ce dernier apparaît de manière problématique dans les textes théoriques. Le *gender* est essentiellement convoqué en théorie autour de la notion de convenance. Si Horace construit surtout le *decorum* autour de la théorie des âges, Aristote écrit en revanche au sujet de la composition des caractères : « Le deuxième but à viser est la convenance : un

⁴ Voir par exemple Vincent Dupuis, *Le Tragique et le féminin. Essai sur la poétique française de la tragédie (1553-1663)*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

caractère peut être viril, mais être virile ou trop intelligente ne convient pas à une femme »⁵. Or, cette mention trouve un écho au début du XVI^e siècle qui n'a pas encore été, à ma connaissance, exploité par la critique, dans les *Praenotamenta* à l'édition de Térence que donne Josse Bade. Il reprend l'analyse aristotélicienne et la complète en interdisant également la représentation d'hommes qui ne correspondraient pas aux attentes de leur sexe⁶. Mieux encore, et cette mention m'a semblé plus étonnante, Bade considère que la transgression est possible à condition que le dramaturge insère face à elle un discours qui rappelle la norme, en vue, écrit-il, de ne pas passer pour ignorant⁷.

L'examen des discours de personnages rend compte d'une grande présence de lieux communs sur le *gender*, compris comme « les rôles et les comportements qu'une société et une culture attribuent à un sexe pour le qualifier »⁸, principalement sur le féminin, issus des domaines théologiques, juridiques ou encore médicaux. Or, si certains de ces lieux apparaissent comme de purs ornements du discours, d'autres visent en effet à remémorer les attendus de la convenance de *gender* aux protagonistes jugés déviants. Comme l'exprime Bade, le dramaturge rappellerait dès lors la norme au spectateur, dans le cadre de ce que nous analyserions comme une double énonciation. Néanmoins, dans d'autres cas, le lieu commun sert plutôt à marquer le caractère exceptionnel, cette fois vu positivement, du personnage. Ce type de fonctionnement conduit, non à nier la pertinence de la topique, mais du moins, à envisager des femmes exceptionnelles qui s'élèvent au-dessus de leur sexe. Dans d'autres pièces, le cas de l'héroïne conduit explicitement à contester le lieu commun : l'héroïne n'est plus alors l'exception qui confirme la règle, mais devient le moyen de l'infirmer. Sans aller jusqu'à faire de la tragédie un genre philogyne, il faut au moins constater qu'elle présente des modèles féminins alternatifs, même si ceux-ci peuvent s'expliquer, dans un premier temps, par la nécessité de l'héroïsme, tout héros étant par principe hors du commun. Il fallait dès lors

⁵ Aristote, *Poétique*, éd. M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990, 1454a, p. 107-108.

⁶ « *Oportet tertio ut res sint personis conformes : quia si mulier virilia gessisse dicatur, ridiculum esset ; aut e contrario vir muliebra* » ; « En troisième lieu, il convient que la matière soit appropriée aux personnages : si on dit d'une femme qu'elle a agi ostensiblement comme un homme, cela serait ridicule ; ou au contraire si un homme a agi comme une femme » (notre traduction). Josse Bade, *Praenotamenta*, cité par Harold W. Lawton, *Handbook of French Renaissance dramatic theory*, Manchester, Manchester University Press, 1972, p. 31-32.

⁷ « *Si tamen comici praeter consuetudinem dicant aliquas personas aliquod egisse, hoc quoque fatebuntur praeter communem consuetudinem evenisse : ne videantur decorum ignorasse* », « les comiques, eux, quand ils font faire à leurs personnages des actions contraires à l'usage, doivent spécifier que ces actions ne sont pas conformes à l'usage, s'ils ne veulent pas paraître ignorer les lois de la convenance ». Josse Bade, *Praenotamenta*, chapitre XX, cité et traduit par Maurice Lebel, *Josse Bade, dit Badius (1462-1535). Préfaces de Josse Bade (1462-1535)*, Louvain, Peeters, 1988, p. 106-108.

⁸ Daniele Maira, « Renaissance et *Masculinity Studies* : de l'homme moderne au masculin postmoderne », *Australian Journal of French Studies*, vol. 53, n° 3, 2015, p. 309-310.

poursuivre l'analyse, en examinant le spectacle donné par ces modèles féminins, au-delà des discours qu'ils suscitent chez les personnages qui les entourent.

Les deux paratextes fondateurs du corpus, celui d'*Electra* de Lazare de Baïf, première tragédie publiée en français, et de *Cleopatre captive*, dont la représentation fut désignée comme l'acte de naissance de la tragédie française à l'antique, donnent d'autres renseignements sur l'importance du féminin dans l'élaboration esthétique de la tragédie. À l'ouverture de sa tragédie, Lazare de Baïf indique qu'Electra « y parle tant bien et virilement que ung chascun s'en peult donner merveille »⁹ : il insiste sur l'importance de l'étonnement que doit provoquer la tragédie, tout en en plaçant l'origine dans une inconvenance de genre, même si la signification de l'adverbe « virilement » doit être interrogée. Quinze ans plus tard, Étienne Jodelle annonce dans le prologue de *Cleopatre captive* que la tragédie fera entendre « une voix et plaintive et hardie »¹⁰. Ces deux épithètes caractérisent secondairement la voix de l'héroïne, comme l'a montré Emmanuel Buron¹¹, mais c'est bien d'abord la voix de la tragédie que Jodelle définit. Si la plainte a fait l'objet de nombreuses études pour la tragédie du XVI^e siècle, jusqu'à devenir un point majeur de sa définition, la hardiesse n'a pas retenu l'attention de la critique. Or, les contemporains ont entendu la caractérisation de la tragédie par Jodelle, notamment dans son deuxième versant : de nombreux paratextes du corpus font rimer « tragédie » avec « hardie » et y voient un critère d'opposition à la comédie. Il me restait donc à étudier ces deux caractéristiques, la plainte et la hardiesse, pour observer leur place dans le corpus, leur articulation, et leur possible caractère genré.

La plainte est plutôt portée par les personnages féminins, d'abord pour ce qui est des gestes du deuil : l'examen des chœurs montre dans bien des tragédies le remplacement *in extremis* d'un chœur masculin ou indéterminé par un chœur féminin, à l'acte V, lorsqu'il faut exécuter les rites funéraires autour du protagoniste ou de celui qu'il pleure. Au-delà de ces gestes, la lamentation en elle-même est jugée efféminante si bien que, même si elle trouve également ses limites pour les personnages féminins, elle reste tendanciellement une prérogative féminine. L'importance de la plainte dans le corpus n'est pas le signe du caractère statique de cette tragédie, d'abord parce que, comme l'a montré Florence Alazard, l'opposition de la plainte à l'action est un lieu commun à remettre en question¹². De fait,

⁹ Lazare de Baïf, *Electra*, Paris, Estienne Rosset, 1537, fol. Aii r^o.

¹⁰ Étienne Jodelle, *Cleopatre captive* dans *Les Œuvres et Meslanges Poétiques d'Estienne Jodelle, sieur du Lymodin. Premier volume*, Paris, N. Chesneau et M. Patisson, 1574, fol. 223v^o.

¹¹ Emmanuel Buron, *Dessous un silence obstiné, Histoire des œuvres et théorie poétique d'Étienne Jodelle*, thèse non publiée, dir. M. Simonin, Tours, 1997, p. 962-963.

¹² Florence Alazard, « La Renaissance, une civilisation de la plainte ? » dans *La Plainte à la Renaissance. Journées d'études des 16 et 17 novembre 2005*, dir. F. Alazard, Paris, Champion, 2008, p. 8-9.

lorsque son entourage reproche à un personnage de se lamenter, c'est souvent moins parce que la plainte l'empêcherait d'agir que parce qu'il démontre par là un manque de constance, d'acceptation du sort. La plainte donne encore lieu à une *actio* théâtrale, et elle est souvent en outre une étape de l'intrigue. Ainsi, si la lamentation est en effet très présente, il ne faut pas en conclure à l'absence d'action dans les pièces.

Dans ses définitions contemporaines, le sujet tragique se structure autour du renversement de fortune, notion largement évoquée par la critique. Or, si le retournement du sort se situe souvent en amont de la pièce, ce n'est pas par manque d'habileté des dramaturges, mais plutôt parce que ce qui les intéresse est d'observer la réaction du protagoniste face à ce revirement. La lamentation est alors une réaction possible, et même attendue, du personnage, face au malheur souvent décrit superlativement. Mieux encore, les personnages en restent rarement à la pure plainte, et c'est alors que se révèle l'importance du second adjectif avancé par Jodelle, « hardi ». Pour obtenir la dignité requise pour figurer en tragédie, le sujet devrait présenter un renversement de fortune extrême, mais surtout, une réaction hardie du protagoniste face à lui. Comment définir cette hardiesse ? Elle réside avant tout, nous semble-t-il, dans le courage face à la mort ou la douleur extrême, mais elle se révèle sous divers aspects. Avec *Cleopâtre captive*, elle prend d'abord la forme de la fureur : c'est ce qui conduit l'héroïne à battre publiquement son trésorier, à résister fermement à César, puis finalement à se suicider. Ce modèle domine pour un temps, si bien que la fureur caractérise les premières héroïnes du corpus. *A contrario*, les héros présentent dès *Abraham sacrifiant* le second type de hardiesse, celui de la résignation calme face aux coups du destin. Dans ce cadre, un tournant se joue autour de *La Soltane*, tragédie encore trop peu étudiée, en 1561. Gabriel Bounin pousse en effet jusqu'au déchirement les modèles, masculins et féminins, qui le précèdent, et engage un changement esthétique, qui se traduit d'abord par le retour des héros sur la scène, mais également par la prédominance nouvelle du second type de hardiesse, celui de la maîtrise. Cette évolution peut également se comprendre par des facteurs contextuels, et notamment les guerres de religion, qui transforment le sens de la tragédie pour le spectateur. En effet, si la tragédie se joue désormais sur le sol français, l'enjeu sera, non de créer des exemples à suivre – et la prédominance du suicide au dénouement semble conduire à écarter la thèse d'une tragédie absolument exemplaire – mais du moins de présenter des personnages malheureux qui tentent, avec plus ou moins de succès, de mettre en œuvre la constance face aux inconstances de la fortune¹³. Il faut alors avoir une vision assez large de la

¹³ La Taille décrit ainsi l'effet moral d'une tragédie de son frère : « Où je m'assure que, voyant un si grand Monarque trahy, et bouleversé du haut en bas de son Empire, avec la perte de sa vie, et des siens, vous en

pédagogie si l'on maintient l'idée d'une tragédie « didascalique » : il s'agit de confronter à l'expérience des principes philosophiques et moraux sans jamais donner de réponse définitive, même si le sous-genre de la tragédie sainte est peut-être plus univoque.

Si la plainte reste donc essentiellement féminine, la hardiesse quant à elle, est au départ genrée dans ses formes (la fureur aux femmes, la constance aux hommes), mais cette répartition genrée s'atténue notamment à partir de 1561. Ce phénomène entre en écho avec un autre : au fil du temps, les vertus valorisées par la tragédie, comme la constance, le courage, ou la magnanimité, sont de moins en moins explicitement genrées. Faut-il y voir une meilleure intériorisation des normes du genre, qui n'ont plus besoin d'être énoncées, ou au contraire un relatif effacement des frontières, qui ferait qu'une femme constante étonnerait moins à la fin du corpus qu'à ses débuts ? Il me semble difficile de donner une réponse définitive à cette question, néanmoins ce phénomène rend peut-être encore compte du fait que la tragédie prendrait le « parti des femmes »¹⁴, que cela soit ou non son objectif, puisqu'elle présente des héroïnes qui sortent des limites imposées à leur sexe en désignant de moins en moins ce comportement comme inconvenant.

Au bout du parcours, le choix initial des héroïnes par les dramaturges tient à plusieurs facteurs mais semble pouvoir s'expliquer en partie par une spécificité de l'héroïsme féminin : au-delà de tout contenu que l'on pourrait attribuer à l'héroïsme masculin ou féminin, j'ai finalement émis l'hypothèse que cette spécificité provienne précisément de la division binaire et hiérarchisée de l'humanité. Parce qu'une héroïne est issue du sexe faible, « imbecille », diraient les dramaturges, elle est forcément plus éloignée de ses semblables que les héros. C'est donc dans leur recherche de l'extraordinaire, de ce qui « donnera merveille » au spectateur, que les dramaturges ont trouvé les femmes : comme l'affirme Judith avant d'assassiner Holoferne, « une femme peut bien s'armer de hardiesse »¹⁵, et cette hardiesse est d'autant plus admirable qu'elle est une caractéristique inattendue, dont une femme doit « s'armer ». Or, il n'est pas indifférent que Judith brandisse la hardiesse comme étendard contre le lieu commun : la « plainte hardie »¹⁶ de Jodelle et de Cléopâtre a dessiné les

pourrez au moins recueillir ce fruit, d'apprendre à supporter plus patiemment (par le malheur d'un plus grand) toutes nos adversitez, ensemble toutes les piteuses et sanglantes Tragedies, qu'on a depuis dix ou douze ans jouées sur l'eschaffaut de France, et durant le commun malheur de nos folles Guerres civiles, où les uns et les autres avons porté les armes malheureuses, teinctes en nostre propre sang », Jean de La Taille, « À François de Danges Chevalier, Seigneur de Monlouët », *Daire, Tragedie de feu Jacques de la Taille, du Pays de Beauce*, dans *La Famine ou les Gabéonites*, Paris, Frédéric Morel, 1573, fol. 2v°-3r°.

¹⁴ Claire Nancy, *Euripide et le parti des femmes*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2016.

¹⁵ Adrien d'Amboise, *Holoferne*, Paris, Abel l'Angelier, 1580, fol. 27r° et v°.

¹⁶ Pierre de Ronsard, « Elegie de Pierre de Ronsard à J. Grevin », dans *Le Theatre de Jacques Grévin*, Paris, V. Sertenas et G. Barbe, 1562, fol. Aiii r°.

contours du genre, définissant le sujet tragique par la réaction hardie du protagoniste, d'autant plus admirable qu'il est au comble du malheur. Si la tragédie a donc fait résonner la plainte des femmes, elle s'est aussi, par elles et avec elles, armée de hardiesse.