

La quête de la valorisation féminine. Lecture croisée de "Laodamie, reine d'Épire" (1689), "Brutus" (1690) de Catherine Bernard et "Arrie et Pétus" (1702), "Cornélie, mère des Gracques" (1703) de Marie-Anne Barbier

Auteur : Melen, Eléonore

Promoteur(s) : Tilkin, Françoise

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/13828>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département de langues et lettres françaises et romanes

**La quête de la valorisation féminine.
Lecture croisée de *Laodamie, reine d'Épire* (1689),
Brutus (1690) de Catherine Bernard et *Arrie et
Pétus* (1702), *Cornélie, mère des Gracques* (1703)
de Marie-Anne Barbier**

Sous la direction de Madame Françoise TILKIN

Lectrices : Madame Marie-Guy BOUTIER

Madame Nadine HENRARD

Mémoire présenté par Éléonore MELEN en vue de l'obtention du grade de Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie.

Année académique 2020-2021

« L'esprit n'a point de sexe »
François Poullain de la Barre, *De l'égalité des deux sexes*, 1673

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, mes remerciements vont à ma promotrice, Madame Françoise Tilkin, pour sa bienveillance et sa disponibilité. Ses conseils avisés m'ont été d'une aide précieuse dans la réalisation de ce mémoire.

Je remercie également Madame Boutier et Madame Henrard pour l'intérêt porté à mon sujet d'étude.

Mes remerciements vont aussi à Éric Gérard et Émeline Zotto qui ont accepté de relire mon travail et qui m'ont donné des conseils éclairés.

Je suis également reconnaissante envers ma famille et mes plus proches amis pour leur soutien infailible durant la réalisation de ce mémoire, mais aussi pour leurs encouragements durant l'ensemble de mes études. Merci d'avoir toujours cru en moi. Un merci particulier à ma maman et mon amoureux pour leur patience et leurs relectures attentives.

Enfin, merci à Pauline, Sara, Axel, Sarah, Blerta et Laura pour ces années passées à vos côtés.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	1
I. Objet d'étude et méthodologie	1
II. État de l'art	4
INTRODUCTION.....	11
I. Introduction	11
II. Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier	11
II.1. « Mademoiselle Bernard de Rouen » (1663-1712).....	11
II.2. Marie-Anne Barbier (1664-1715?)	14
III. La tragédie, l'illustre milieu masculin.....	17
III.1. Stratégies littéraires d'autrices.....	17
III.1.1. Stratégie du succès.....	19
III.1.2. Réseaux virtuels ou réels et inscriptions légitimantes	22
IV. La Querelle des femmes et bref état de la place de la femme	25
ANALYSE DES MÉCANISMES DE VALORISATION FÉMININE	29
I. Introduction.....	29
II. CATHERINE BERNARD.....	29
1. <i>Laodamie, Reine d'Epire</i> ou la valorisation de l'amitié féminine.....	29
1.1. Présentation de l'œuvre	29
1.2. Un discours sur l'amitié féminine	30
1.3. Le concept d'amitié dans l'histoire ou l'impossibilité féminine	33
1.3.1. Un bref parcours du concept d' <i>amitié</i> avant le XVII ^e siècle	33
1.3.2. Le XVII ^e siècle	34

<i>Marin Cureau de La Chambre : femme, objet du vice</i>	35
<i>Madeleine de Souvré, marquise de Sablé : les Maximes de l'amitié</i>	36
1.4. La possibilité de l'amitié entre sœurs ?	37
1.5. Une tragédie de l'amitié féminine	38
1.5.1. L'amitié comme thème central	38
1.6. Représenter l'amitié, un mécanisme de valorisation féminine ?	46
2. Un <i>Brutus</i> pas si masculin	48
2.1. Présentation de l'œuvre	48
2.1.1. L'épître dédicatoire.....	50
2.1.2. La préface	51
2.2. <i>Brutus</i> , critique implicite du patriarcat et valorisation de la féminité	53
2.2.1. Le double narratif	54
2.2.2. Remise en cause et critique du système patriarcal	56
<i>Brutus et Titus deux personnages déchirés par un conflit interne</i>	57
2.2.3. Valorisation de la voix féminine et des valeurs qui lui sont généralement associées	61
3. Conclusion pour Catherine Bernard	65
III. MARIE-ANNE BARBIER.....	67
1. <i>Arrie et Pétus</i> , représentation emblématique de deux femmes fortes	67
1.1. Présentation de l'œuvre	67
1.1.1. L'épître dédicatoire.....	70
1.1.2. La préface	72
1.2. <i>Arrie et Pétus</i> : représentation emblématique de deux femmes fortes	75
1.2.1. Arrie : un modèle de douceur, d'amour et de courage	76
1.2.2. Agrippine : le double maléfique d'Arrie, une femme ambitieuse et impitoyable	84

2. <i>Cornélie, mère des Gracques</i>	87
2.1. Présentation de l'œuvre	87
2.1.1. L'épître dédicatoire.....	90
<i>Conclusion de l'analyse des différentes épîtres</i>	92
2.1.2. La préface	92
<i>Conclusion de l'analyse des différentes préfaces</i>	94
2.2. <i>Cornélie, mère des Gracques</i>	95
2.2.1. Cornélie, mère des Gracques	95
2.2.2. Licinie, un ombrage féministe	99
3. Conclusion pour Marie-Anne Barbier	102
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	105
BIBLIOGRAPHIE	108

AVANT-PROPOS

I. Objet d'étude et méthodologie

L'objet d'étude du mémoire est celui sur lequel nous nous questionnons des semaines, voire des mois. À la recherche du sujet désiré, nous nous accordons sur une discipline, sur une époque. Parfois, c'est un thème qui s'impose, parfois ce sont des auteurs. Dans notre cas, ce furent des autrices, Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier, deux écrivaines polygraphes de l'époque charnière entre les XVII^e et XVIII^e siècles. À cette période, il est compliqué pour les femmes auteurs de se faire une place en littérature, et d'autant plus dans des genres dominés par la gent masculine comme celui de la tragédie. Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier décident, toutefois, de se distinguer dans ce domaine littéraire et d'y faire carrière, si bien que Catherine Bernard sera la première femme à présenter une pièce à la Comédie-Française. En outre, rejaillit à cette époque la « Querelle des femmes », une fronde de lettres et de plumes pour l'égalité des sexes. Hommes et femmes vont alors tenter de donner une voix au sexe féminin dans cette société patriarcale et misogyne. Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier, deux figures différentes par leurs parcours, mais similaires par leurs valeurs et leurs convictions, vont alors mener une lutte textuelle pour revaloriser les femmes ; trop souvent en coulisses, elles désirent les remettre sur les devants de la scène.

Ce mémoire s'intéresse aux mécanismes¹ de valorisation féminine mis en place par Marie-Anne Barbier et Catherine Bernard dans leurs œuvres tragiques et tentera de démontrer leur aspect féministe². Plusieurs questions se posent alors : quels sont les mécanismes de valorisation mis en place par Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier ? Comment parviennent-elles, plus spécifiquement, à donner une voix aux femmes ?

¹ Nous employons le terme « mécanisme » afin de faire référence à divers procédés qui assument une fonction précise : valoriser les femmes.

² Le terme « féministe » est à comprendre dans le sens de la définition de Debbie Cameron et Joan Scanlon, c'est-à-dire, « une reconnaissance du fait que les femmes sont opprimées et comme un engagement à changer cet état de fait ». CAMERON (Debbie) et SCANLON (Joan), « Convergences et divergences entre le féminisme radical et la théorie *queer* », dans *Nouvelles Questions Féministes*, n° 2, 2014, p. 36.

Comment sont représentés les personnages féminins et masculins ? Quelles relations unissent les deux sexes ? Quelles places les femmes occupent-elles au sein de la pièce ? Les tragédiennes ont-elles recours à des thèmes spécifiques ? Pour chacune des quatre tragédies, nous nous questionnerons également sur leur singularité féminine. Ces interrogations seront alors mentionnées lors de l'introduction à la pièce.

Il s'agira donc, au moyen d'une lecture croisée, d'étudier *Laodamie, reine d'Epire*³ (1689), *Brutus*⁴ (1690) de Catherine Bernard et *Arrie et Pétus*⁵ (1702) ainsi que *Cornélie, mère des Gracques*⁶ (1703) de Marie-Anne Barbier. En outre, le choix de ces tragédies n'est pas anodin. En effet, outre le fait que nous y retrouvons une homogénéité thématique (héroïsme féminin, femmes fortes) et que ce soient leurs deux premières tragédies (et les seules dans le cas de Catherine Bernard), elles sont rédigées durant leur période de stratégie du succès⁷.

Par ailleurs, étudier des tragédies de femmes par des femmes sans se questionner sur le choix de l'écriture théâtrale et leur place en tant qu'autrices au sein du genre tragique dominé par la gent masculine, était pour nous impensable. Il sera donc intéressant de voir comment les autrices parviennent à asseoir leur appartenance au champ littéraire et à autoriser la reconnaissance de leurs œuvres. Plusieurs questions ont retenu notre attention : pourquoi ces femmes ont-elles choisi de s'aventurer dans le domaine, jusqu'alors dominé par les hommes, de l'écriture théâtrale, sous le règne finissant de Louis XIV ? Comment Marie-Anne Barbier et Catherine Bernard parviennent-elles à se faire une place parmi les auteurs tragiques ? Ont-elles recours à des stratégies spécifiques ? Si oui, quelles sont-elles et comment s'articulent-elles dans leurs œuvres ? Comment leurs pièces sont-elles reçues ? La partie introductive de ce mémoire apportera les réponses principales. Les épîtres dédicatoires, textes glorificateurs par excellence, et les préfaces seront également une ressource inestimable ; nous les étudierons en détail

³ BERNARD (Catherine), *Laodamie, reine d'Epire*, 1689, [1735 pour sa publication dans RIBOU (Pierre), *Théâtre François, ou Recueil des meilleurs Pièces de Théâtre*].

⁴ BERNARD (Catherine), *Brutus*, Paris, Chez la Veuve de Louis Gontier, 1690.

⁵ BARBIER (Marie-Anne), *Arrie et Pétus*, Paris, Chez Michel Brunet, 1702

⁶ BARBIER (Marie-Anne), *Cornélie, mère des Gracques*, Paris, Chez Pierre Ribou, 1703.

⁷ Voir point III.1.1. La stratégie du succès, c'est « confier le destin de l'œuvre au public ». DUFOUR-MAÎTRE (Myriam), *Les Précieuses, naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 358.

pour chaque pièce. En outre, il sera intéressant de voir la façon dont elles mettent ces discours *péritextuels* au service de la valorisation féminine.

La démarche de la lecture croisée permettra la confluence de divers mécanismes de valorisation de la femme. Nous saisirons les nuances, les ressemblances, ainsi que les divergences dans le but d'approfondir la comparaison. Cette méthode est intéressante dans le cadre de notre étude, puisqu'elle permet de percevoir la façon dont deux autrices contemporaines traitent, à leur manière, du genre féminin. Pour réaliser cette lecture croisée, il nous a semblé judicieux, afin de garder une certaine linéarité et compréhension dans les analyses, d'amener les éléments de comparaison dans la partie destinée aux œuvres de Marie-Anne Barbier, qui suit donc celle vouée à Catherine Bernard.

Ce mémoire se déroulera en deux parties. Dans un premier temps, nous établirons un état de la question en vue de justifier la pertinence de notre problématique. Nous poursuivrons avec une introduction. Nous y présenterons, tout d'abord, Marie-Anne Barbier et Catherine Bernard, ainsi que leurs tragédies. Ensuite, nous nous arrêterons sur le genre tragique et les stratégies littéraires employées par les autrices pour y faire carrière. Enfin, nous nous intéresserons à la « Querelle des femmes », à ses origines, à son apogée aux XVII^e et XVIII^e siècles, ainsi qu'à la place de la femme dans cette époque charnière. De cette manière, les bases théoriques et historiques de l'analyse seront posées.

Dans un second temps, nous analyserons les divers mécanismes de valorisation féminine. Afin de suivre un ordre chronologique, nous analyserons d'abord les œuvres de Catherine Bernard et ensuite celles de Marie-Anne Barbier. Nous y présenterons les pièces, étudierons les épîtres et préfaces, avant d'en venir aux tragédies en elles-mêmes. Signalons que dans la dernière analyse, celle de *Cornélie, mère des Gracques*, il nous a semblé judicieux de tirer quelques conclusions générales sur l'étude des discours *péritextuels*.

Nous terminerons cette étude par notre conclusion générale qui reprendra les réponses profilées au fil des analyses. À l'issue du mémoire, nous espérons démontrer comment deux autrices de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle ont utilisé le texte

tragique comme une arme louangeuse des femmes, de leurs valeurs, de leurs capacités et de leur magnanimité.

II. État de l'art

Nous pouvons constater que la majorité des auteurs de théâtre des XVII^e et XVIII^e siècles que l'histoire littéraire a retenue sont des dramaturges masculins : Corneille, Racine, ou encore Molière, pour ne citer que les plus connus. Toutefois, depuis quelques années, les femmes auteurs figurent, avec une certaine régularité, dans les études consacrées à la littérature française de ces siècles. Parmi celles-ci nous retrouvons Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier. Cette réapparition, relativement ponctuelle, des femmes sur les devants de la scène est due à deux mouvements distincts : le regain d'intérêt pour la tragédie « post-classique⁸ » et la redécouverte des autrices sous l'Ancien Régime.

Tout d'abord, la redécouverte de la tragédie entraîne, par conséquent, la réminiscence des œuvres de femmes. Le premier ouvrage fondateur témoignant de cela est celui de l'éminent spécialiste et professeur de littérature dramatique française des XVII^e et XVIII^e siècles à l'Université Johns Hopkins de Baltimore, Henry Carrington Lancaster, *Sunset. A History of Parisian Drama in the Last Years of Louis XIV, 1701-1715*⁹. Ce dernier, accompagné d'autres spécialistes, mécontent des simplifications historiques littéraires qui privilégient exclusivement les grandes figures du classicisme, investit la période trop souvent négligée allant de 1720 à 1860, à la recherche de nouvelles tendances. Dès lors, ce phénomène donne naissance à des thèses¹⁰ généralisantes, ainsi qu'à des inventaires où apparaissent les noms de Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier, aux côtés de ceux de Crébillon père ou encore Campistron.

⁸ Cette qualification est utilisée par Alicia Montoya (*Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, Paris, Honoré Champion, 2007) de préférence à « post-racinienne » ou « tardive ». Cela nous semble plus judicieux de recourir à cette appellation, puisque, d'une part, parler de tragédie *post-racinienne* surestime, selon nous, l'apport seul de Racine à la tragédie, et d'autre part, utiliser le terme *tardive*, étant donné sa vague étendue, signifierait couvrir une période allant jusqu'au XIX^e siècle.

⁹ LANCASTER CARRINGTON (Henry), *Sunset. A History of Parisian Drama in the Last Years of Louis XIV, 1701-1715*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1945.

¹⁰ DOSMOND (Simone), *La Tragédie à sujet romain : historique et typologie (1552-1778)*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers, 1981 et PERCHELLET (Jean-Pierre), *L'Héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, thèse de doctorat, Université de Paris III, 1997.

Ensuite, le second phénomène, davantage contemporain, porte aux femmes dramaturges une attention critique particulière. Celui-ci est principalement encouragé par des chercheurs transatlantiques. En 1988, deux articles, dont l'influence sera décisive, marquent un tournant dans l'étude des femmes auteurs : « Writing off stage : Womens Authors and Eighteenth-Century Theater¹¹ » d'English Showalter Junior et « Merlpomène Meets Women Playwrights in the Age of Louis XIV¹² » de Perry Gethner. Dans le premier, paru dans un numéro spécial de *Yale French Studies* consacré aux femmes dramaturges, le professeur américain s'intéresse à quatre figures : Marie-Anne Barbier (1664-1745?), Marie-Anne du Boccage (1710-1802), Madeleine-Angélique de Gomez (1684-1770) et Françoise de Graffigny (1695-1758). Dans le second, Perry Gethner étudie un certain nombre de tragédies de femmes du XVII^e siècle qui, jusque-là, étaient reléguées au statut d'œuvres secondaires. En outre, en 1993, il publie un petit recueil¹³ de six pièces dont le « but [...] est de mettre à la disposition des lecteurs modernes quelques-unes des meilleures pièces composées par des femmes françaises des dix-septième et dix-huitième siècles. L'existence même d'autrices dramaturges est presque partout ignorée¹⁴ » ; parmi celles-ci figurent *Laodamie reine d'Epire* de Catherine Bernard et *Arrie et Pétus* de Marie-Anne Barbier.

Dès la publication de ces deux articles, un mouvement de réhabilitation des femmes dramaturges voit le jour et ne cesse de croître jusqu'à aujourd'hui. Il n'est donc guère étonnant que, dans ce double contexte de redécouverte de la tragédie « post-classique », Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier soient étudiées sous un nouvel angle. Leurs œuvres permettent d'ailleurs d'étayer l'hypothèse selon laquelle « bien que le nombre de femmes dramaturges sous l'Ancien Régime fut petit, il y avait quelques noms illustres et [...] une tradition semble avoir commencé avec une certaine vigueur et avoir ensuite disparu¹⁵ ».

¹¹ SHOWALTER (English Junior), « Writing off stage : Womens Authors and Eighteenth-Century Theater », dans *Yale French Studies*, n° 75, 1988, pp. 95-111, [en ligne].

URL : https://www.jstor.org/stable/2930309?seq=2#metadata_info_tab_contents

¹² GETHNER (Perry), « Merlpomène Meets Women Playwrights in the Age of Louis XIV », dans *Neophilologus*, n° 72, 1988, pp. 17-33.

¹³ GETHNER (Perry), *Femmes dramaturges en France (1650-1750) : pièces choisies*, Paris - Seattle - Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1993.

¹⁴ *Idem*, p. 9.

¹⁵ SHOWALTER (English Junior), *op. cit.*, p. 96.

Par conséquent, les précédents travaux qui ont réintroduit leur nom dans le discours académique ont donné lieu à diverses études littéraires, sous différentes formes : thèses, articles, conférences, inventaires d'œuvres, rééditions de textes oubliés, ou encore critiques orientées vers l'analyse des pièces. Par exemple, nous pouvons citer une anthologie, *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*¹⁶, qui, dans sa perspective de réhabilitation des femmes dramaturges, cite neuf pièces tragiques et comiques parmi lesquelles figurent *Laodamie, reine d'Epire* et *Brutus* de Catherine Bernard, ainsi qu'*Arrie et Pétus* de Marie-Anne Barbier. Notons que, si quelques recherches ont été menées sur les deux dramaturges, ces dernières ne font que rarement l'objet d'une étude exclusive.

Concernant Marie-Anne Barbier, il est regrettable de constater que peu d'œuvres, de bibliographies, ou de recherches portent sur ce véritable « auteur fantôme », selon les dires de Charlotte Simonin¹⁷. Toutefois, en 2004, une étape importante de sa réhabilitation est franchie avec la thèse de doctorat d'Irène Panighetti intitulée *Marie-Anne Barbier : una scrittrice di inizio Settecento*¹⁸. Ce travail, entièrement consacré à la dramaturge, étudie, pour la première fois, la vie et l'œuvre de l'autrice. Trois ans plus tard, en 2007, Alicia Montoya publie, à son tour, une thèse sur Marie-Anne Barbier¹⁹. Dans celle-ci, la chercheuse tente de pallier les lacunes biographiques qui pèsent sur la vie de l'autrice en arpentant les fonds d'archives souvent incomplets. En plus d'étudier le parcours professionnel de la dramaturge, elle s'intéresse également à son œuvre théâtrale et en donne une interprétation. Elle met en lumière le professionnalisme et l'exceptionnelle réflexivité de l'autrice « quant à sa propre place à l'intérieur d'une tradition qui était en train de se constituer²⁰ » – qui n'est autre que la tragédie « post-classique ». Elle propose alors une analyse des quatre tragédies (*Arrie et Pétus*,

¹⁶ EVAÏN (Aurore), GETHNER (Perry) et GOLDWYN (Henriette), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime. XVII^e-XVIII^e siècle*, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2011.

¹⁷ SIMONIN (Charlotte), *Marie-Anne Barbier (1670 ? – 1745 ?), auteur fantôme, et ses avatars*, Conférence datant du 13 mai 2000, Saint-Cloud, cité dans MONTROYA (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 19.

¹⁸ PANIGHETTI (Irène), *Marie-Anne Barbier : una scrittrice di inizio Settecento*, thèse de doctorat, Université de Milan, 2004.

¹⁹ MONTROYA C. (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

²⁰ *Idem*, p. 16.

Cornélie, mère des Gracques, Tomyris, La mort de César), passant d'un cadre théorique à l'autre, et ne perdant pas de vue la notion d'intertextualité.

En outre, Alicia Montoya est l'auteurice de plusieurs articles d'analyses, dont un nous semble particulièrement intéressant pour notre recherche : « La femme forte et ses avatars dans les tragédies de Marie-Anne Barbier²¹ ». Elle est aussi à l'origine d'une édition critique datant de 2005 de *Cornélie, mère des Gracques*²² au côté de Volker Schröder, professeur à l'Université de Princeton.

Quant à Catherine Bernard, son cas est légèrement différent de celui de sa consœur, puisqu'elle persiste dans la postérité avec davantage de régularité grâce à son écriture romanesque. En effet, ses romans ont continué d'être édités tout au long du siècle des Lumières dans différentes collections, comme le *Recueil de romans historiques* de Lengelet-Dufresnoy de 1746-1747 ou les *Bibliothèques de campagne*²³. Dès lors, diverses études se concentrent sur ces romans. Parmi celles-ci, nous pouvons noter les pages « aussi pénétrantes que favorables²⁴ » d'Henri Coulet consacrées aux écrits de Catherine Bernard dans son *Roman jusqu'à la Révolution*²⁵, mais également l'ouvrage de Monika Kulesza, *L'amour de la morale, la morale de l'amour. Les romans de Catherine Bernard*²⁶. Dans l'optique de redonner aux auteurices du XVII^e siècle la place qu'elles méritent, la chercheuse étudie la proximité entre les écrits de Catherine Bernard et ceux des moralistes.

Toutefois, il faut attendre la fin des années soixante pour voir émerger les premières tentatives de mise en valeur de l'œuvre tragique et de la personnalité de

²¹ MONTROYA C. (Alicia), « La femme forte et ses avatars dans les tragédies de Marie-Anne Barbier », dans *Les Femmes au Grand Siècle. Le Baroque : Musique et littérature. Musique et liturgie*, Tübingen, Gunter Narr, 2003, pp. 163-173.

²² BARBIER (Marie-Anne), *Cornélie, mère des Gracques*, Édition présentée par MONTROYA C. Alicia, Texte établi et annoté par SCHRÖDER Volker, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2005.

²³ PIVA (Franco), « Introduction » dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 1 : Romans et nouvelles, Textes établis, présentés et annotés par PIVA Franco, Fasano, Schena, Paris, Didier Érudition, 1993, p. 10.

²⁴ *Idem*, p. 11.

²⁵ COULET (Henry), *Le Roman jusqu'à la Révolution*, t. 1, Paris, Armand Colin, 1967, pp. 292-295.

²⁶ KULESZA (Monika), *L'amour de la morale, la morale de l'amour. Les romans de Catherine Bernard*, Warszawa, Uniwersytet Warszawski Wydział Neofilologii, 2010.

l'autrice. Alain Niderest, dans *Fontenelle à la recherche de lui-même*²⁷, analyse longuement l'œuvre poétique, tragique et romanesque de Marie-Anne Barbier, en cédant toutefois un peu trop à la tentation de considérer la production littéraire de la dramaturge comme l'œuvre de Fontenelle lui-même. Ensuite, en 1993, Franco Priva nous fournit une riche édition critique, en deux tomes, de l'œuvre de Catherine Bernard²⁸. Précédées d'une recherche sur l'identité de l'autrice et d'une partie sur « le théâtre tragique en France après Racine²⁹ », les analyses réalisées pour chacune de ses tragédies, en guise d'introduction, sont une ressource inestimable pour notre étude.

Dès lors, les différentes sources portant sur les tragédiennes, leur vie et leur inscription dans la société nous permettront de présenter brièvement leurs œuvres tragiques, ainsi que leur singulière personnalité. De plus, l'ouvrage de Myriam Maître, *Les Précieuses, naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*³⁰ est d'autant plus important que les statuts d'autrice de Marie-Anne Barbier et Catherine Bernard ont été peu analysés. Sa consultation nous permettra de situer les deux dramaturges, ainsi que le corpus tragique dans les publications de l'époque.

Dans ce mémoire, la seconde question qui nous occupe est la dimension féministe³¹ défendue par Marie-Anne Barbier et Catherine Bernard. Cette thématique a été survolée par différents chercheurs. Pour Marie-Anne Barbier, nous avons, tout d'abord, l'article cité précédemment d'Alicia Montoya³², dans lequel elle s'appuie sur les travaux de Ian MacLean dans *Women Triumphant. Feminism in French Literature*

²⁷ NIDEREST (Alain), *Fontenelle à la recherche de lui-même* (1657-1702), Paris, Nizet, 1972, surtout pp. 400-411, pp. 425-434, pp. 445-451, pp. 508-518.

²⁸ BERNARD (Catherine), *Œuvres*, Textes établis, présentés et annotés par PIVA Franco, Fassano, Schena, Paris, Didier Érudition Nizet, 2 vol, 1993-1999.

²⁹ PIVA (Franco), « Le théâtre tragique en France après Racine », dans BERNARD (Catherine), PIVA (Franco), « À la recherche de Catherine Bernard », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 2 : Théâtre et poésie, *op. cit.*, p. 11.

³⁰ DUFOUR-MAÎTRE (Myriam), *Les Précieuses, naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999.

³¹ Il est important de préciser le sens que nous donnons au terme *féministe*. Il ne faut pas croire qu'il désigne ce que nous pouvons aujourd'hui entendre par « féminisme ». Nos autrices sont féministes dans le sens où, au sein de leurs pièces théâtrales, elles témoignent un désir de valorisation du genre féminin.

³² MONTOYA C. (Alicia), « La femme forte et ses avatars dans les tragédies de Marie-Anne Barbier », dans *Les Femmes au Grand Siècle. Le Baroque : Musique et littérature. Musique et liturgie*, Tübingen, Gunter Narr, 2003, pp. 163-173.

1610-1652³³, afin de montrer la « gloire » de différentes héroïnes présentes dans les pièces. Ensuite, en ce qui concerne Catherine Bernard, trois publications d’auteurs anglais ont retenu notre attention : « The displacement of disorder : gynæcocracy and friendship in Catherine Bernard’s *Laodamie* (1689)³⁴ » de Conroy Derval, « A women’s tragedy : Catherine Bernard’s *Brutus*³⁵ » et « Appropriation and gender : the case of Catherine Bernard et Bernard de Fontenelle³⁶ » de Nina Ekstein. Elles s’intéressent particulièrement à l’aspect féminin des tragédies pouvant apparaître sous différentes formes : gynécocratie, domination féminine, amitié féminine... Notre objectif est de nous placer dans la continuité de ces articles : bien que notre analyse vise à être plus détaillée, nous nous baserons sur divers éléments présentés par les chercheurs afin d’illustrer l’inscription de nos autrices à une histoire féminine.

Notons également que nos deux autrices ont récemment fait l’objet d’un cycle de conférences organisé par la BNF, entre janvier et avril 2021, intitulé « Autrices oubliées de l’histoire de France ». La séance inaugurale, présentée par Edwige Keller Rhabé, maîtresse de conférences à l’Université Lumière Lyon 2, est consacrée à la première femme dramaturge à avoir donné deux tragédies à la Comédie-Française : Catherine Bernard³⁷. La seconde, intitulée « Œuvrer à sa gloire et à celle de son sexe : La carrière littéraire de Marie-Anne Barbier³⁸ » et animée par Justine Mangeant, doctorante à l’École Normale Supérieure de Lyon, a pour ambition de mettre en lumière l’illustre succès littéraire de la dramaturge, poétesse, librettiste, romancière et journaliste qu’est Marie-Anne Barbier.

³³ MACLEAN (Ian), *Women Triumphant. Feminism in French Literature 1610-1652*, Oxford, Clarendon Press, 1977.

³⁴ CONROY (Derval), « The displacement of disorder : gynæcocracy and friendship in Catherine Bernard’s *Laodamie* (1689) », dans *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 67, 2007, pp. 443-464.

³⁵ EKSTEIN (Nina), « A women’s tragedy : Catherine Bernard’s *Brutus* », dans *Rivista di Letterature Moderne e Comparata*, 1995, pp. 127-139.

³⁶ EKSTEIN (Nina), « Appropriation and gender : The case of Catherine Bernard and Bernard de Fontenelle », dans *Eighteenth-Century Studies*, n° 30, 1996, pp. 59-80.

³⁷ KELLER-RAHBÉ (Edwige), « Catherine Bernard, une “rivale très dangereuse” pour les “beaux esprits de son temps” », pour la conférence *Autrice oubliées de l’histoire littéraire*, 27 janvier 2021.

URL : <https://www.bnf.fr/fr/agenda/catherine-bernard-une-rivale-tres-dangereuse-pour-les-beaux-esprits-de-son-temps>

³⁸ MANGEANT (Justine), « Œuvrer à sa gloire et à celle de son sexe : la carrière littéraire de Marie-Anne Barbier », pour la conférence *Autrice oubliées de l’histoire littéraire*, 10 février 2021.

URL : <https://www.bnf.fr/fr/agenda/oeuvrer-sa-gloire-et-celle-de-son-sexe-la-carriere-litteraire-de-marie-anne-barbier>

En conclusion, nous pouvons affirmer que, ces dernières années, les tragédiennes des XVII^e et XVIII^e siècles ont suscité l'attention de différents chercheurs éclectiques, malgré un nombre encore restreint d'études. Néanmoins, grâce au phénomène de réhabilitation des femmes dramaturges, impulsé notamment par le SIEFAR – société internationale pour l'étude des femmes de l'Ancien Régime –, les recherches sur le sujet sont en nette progression. Toutefois, nous l'avons vu, la dimension féminine de leurs œuvres demeure, quant à elle, trop peu étudiée. Pour cela, il nous semble intéressant d'approfondir cette thématique.

INTRODUCTION

I. Introduction

Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier sont deux figures littéraires délaissées. Dans un premier temps, il s'agira donc de retracer leur vie, parfois imparfaitement connue, ainsi que leurs œuvres tragiques. Dans un second temps, nous nous proposerons d'examiner le genre théâtral dans lequel elles ont choisi de s'illustrer et les stratégies mises en œuvre pour y parvenir. Enfin, nous tenterons de retracer l'histoire de la « Querelle des femmes » et ferons un bref état de la place des femmes dans la société de la fin du XVII^e et début du XVIII^e siècle.

II. Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier

II.1. « Mademoiselle Bernard de Rouen » (1663-1712)

La tradition la plus courante veut que Catherine Bernard soit née en 1663 et décédée en 1712. Elle grandit à Rouen auprès de son père Abraham Bernard et de sa mère Jehanne Dierquens. La famille Bernard est « une riche famille de négociants rouennais, attachés au protestantisme, un protestantisme à Rouen très intellectuel et très cultivé au XVII^e siècle³⁹ », comme l'atteste le pasteur Denis Vatinel. Cette parenté sociale et culturelle expliquerait donc la formation intellectuelle et littéraire de Catherine Bernard. Toutefois, les informations à ce sujet font défaut.

Rouen est, à cette époque, un foyer littéraire fécond et brillant ; il voit successivement naître les frères Corneille et Fontenelle. Dès lors, une légende tenace veut que Catherine Bernard soit elle-même la cousine de Bernard de Fontenelle, ainsi que la nièce de Corneille. Or, selon diverses études menées par Alain Niderest, Guillaume Dubuc et Franco Piva, aucune archive rouennaise ne permet d'affirmer cette fantaisie⁴⁰.

³⁹ VATINEL (Denis) dans PRIVA (Franco), PIVA (Franco), « À la recherche de Catherine Bernard », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 1 : Romans et nouvelles, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁰ PIVA (Franco), « À la recherche de Catherine Bernard », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 1 : Romans et nouvelles, *op. cit.*, p. 23.

Toutefois, cette supposée parenté organise la subordination littéraire de l'autrice jusqu'au XX^e siècle : Fontenelle aurait été la main de pléthore de ses tragédies et le talent dramatique de Catherine Bernard ne serait qu'un héritage familial.

Catherine Bernard rentre en littérature en 1680, alors âgée de dix-sept ans. Elle publie un petit roman historique, *Frédéric de Sicile*, élaboré sur le modèle des romans précieux, qu'elle a sans doute lus et sur lesquels elle a fondé sa formation littéraire. En outre, sa première œuvre révèle une appropriation des codes du genre, mais aussi une fine connaissance du goût des lecteurs d'antan. Le roman paraît, sans nom d'auteur, conjointement à Paris et à Rouen. Aussitôt, l'ouvrage est promu comme une nouveauté littéraire dans des périodiques à la mode : *Le Journal des Savants* et le *Mercure Galant* ; conséquence d'un privilège obtenu par le « sieur Pradon ».

En 1682, la situation des protestants se dégrade à Rouen. Catherine Bernard renonce, désormais, à sa foi, comme en témoigne le *Mercure Galant* d'octobre 1685 :

Je ne doute pas que, vous appreniez avec beaucoup de plaisir, que Mademoiselle Bernard de Rouen, pour qui les galants Ouvrages qui ont paru d'elle vous ont donné tant d'estime, a fait abjuration depuis huit jours⁴¹.

En nouvelle convertie⁴² Catherine Bernard quitte sa ville natale pour la capitale – à une date incertaine –, où elle mènera l'essentiel de sa carrière. À Paris, l'autrice fréquente les milieux mondains, les salons et se lie d'amitié avec Madame de Maintenon (future épouse du roi Louis XIV) et Madame de Pontchartrain (femme du futur chancelier de France). La majorité civile acquise, Catherine Bernard peut vivre de sa plume et ne tarde pas à publier sa première tragédie, *Laodamie, reine d'Epire*, le 11 février 1689⁴³. L'autrice

⁴¹ Le *Mercure Galant*, octobre 1685, p. 274.

⁴² Cette conversion entraîne deux conséquences. La première est qu'elle rend Catherine Bernard plus chère aux yeux de ses protecteurs. La seconde conséquence, moins glorifiante, est que le contact avec sa famille est totalement rompu et qu'elle est déshéritée, par sa tante maternelle, notamment. PIVA (Franco), « À la recherche de Catherine Bernard », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 1 : Romans et nouvelles, *op. cit.*, p. 30.

⁴³ KELLER-RAHBÉ (Edwige), « Catherine Bernard, une “rivale très dangereuse” pour les “beaux esprits de son temps” », pour la conférence *Autrice oubliées de l'histoire littéraire*, 2021.
URL : <https://www.bnf.fr/fr/agenda/catherine-bernard-une-rivale-tres-dangereuse-pour-les-beaux-esprits-de-son-temps>

délaisse le genre romanesque pour une tragédie en cinq actes et en vers qui constitue une des meilleures performances des dernières années du XVII^e siècle. Son accès au théâtre se déroule dans des conditions totalement inédites et remarquables, puisqu'elle est la première femme dramaturge à être jouée à la Comédie-Française de son vivant. Catherine Bernard s'empare dès lors d'un sujet considéré hors de portée des femmes : l'exercice du pouvoir par une femme.

À la fin de l'année suivante, Catherine Bernard présente une seconde tragédie : *Brutus*. Mettant en scène le droit du peuple de s'affranchir de la tyrannie, la pièce est jouée pour la première fois le 18 décembre 1690 dans la nouvelle salle du quartier Saint-Germain. La tragédie est à l'affiche pendant plus de deux mois : *Brutus* connaît un succès plus grand encore que celui de *Laodamie*⁴⁴. Catherine Bernard redonne du souffle au domaine de la tragédie, mélancolique depuis le retrait de Racine⁴⁵. Dès lors, le *Mercurie Galant* se fait l'écho du double succès de Catherine Bernard et applaudit la double performance dramatique suggérant l'adhésion du public parisien :

Les Dames sont aujourd'hui capables de tout, et si la délicatesse de leur esprit leur fait produire sans peine des Ouvrages tendres et galants, Mademoiselle Bernard vient de faire voir qu'elles savent pousser avec force les sentiments héroïques, et soutenir noblement le caractère Romain. C'est elle qui a fait la tragédie de *Brutus*, dont les représentations attirent de si grandes Assemblées. Il y a deux ans qu'elle fit jouer une autre Pièce appelée *Laodamie*, qui coûta des larmes à tous les cœurs tendres⁴⁶.

Toutes les voix ne sont cependant pas si louangeuses, et les critiques ne manquent pas, comme la préface de l'édition de 1691 de *Brutus* le laisse entendre : « On a fait des critiques sur *Brutus* ; je ne demande que la liberté de me défendre ; après quoi, si l'on n'est pas content de mes raisons, je passe condamnation⁴⁷ ». Nous savons toutefois que les critiques sont le signe le plus manifeste de la réussite d'une pièce.

⁴⁴ PIVA (Franco), « À la recherche de Catherine Bernard », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 1 : Romans et nouvelles, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Le *Mercurie Galant*, décembre 1690, pp. 287-288.

⁴⁷ BERNARD (Catherine), *Préface de Brutus*, *op. cit.*, 1690.

Néanmoins, après ces deux succès tragiques, Catherine Bernard s'éloigne du théâtre pour la douceur de la poésie⁴⁸. Ce changement littéraire donne un nouveau souffle à son activité. Des prix poétiques de l'Académie des Jeux Floraux qu'elle obtient plusieurs fois, aux contes de fées, en passant par la nouvelle et son admission à l'Académie des Ricovrati à Padoue, Catherine Bernard explore les richesses des genres littéraires, avant de mettre définitivement un terme à sa carrière littéraire, peu de temps avant sa mort.

En septembre 1712, Catherine Bernard s'éteint pauvre et seule : ses amis les plus chers l'ont délaissée, et son décès passe inaperçu. C'est oubliée de la scène littéraire, dans l'ombre de ses protectrices, Madame de Pontchartrain et Madame de Maintenon, que Catherine Bernard rend son dernier souffle.

II.2. Marie-Anne Barbier (1664-1715?)

À l'instar de Catherine Bernard, les données biographiques sur Marie-Anne Barbier font défaut. Marie-Anne Barbier, Nannon⁴⁹ pour les intimes, est une femme de lettres et dramaturge née le 20 ou 21 janvier 1664 et décédée « vers l'année 1745, dans un âge très avancé⁵⁰ ». Elle grandit à Orléans, auprès d'un père maître artillier⁵¹, élevé au

⁴⁸ Ce changement de genre littéraire aurait été motivé par l'honorable pension que lui offrait Madame de Pontchartrain en échange du sacrifice de sa carrière dramatique. Si toutefois, c'est cela qui l'écarte du monde théâtral, cela ne s'est pas fait sans quelques hésitations de sa part. En effet, en 1693, dans les *Feuilles d'Assemblées* de la Comédie-Française, nous pouvons lire « Samedy 4.me juillet 1693 la Compagnie s'est assemblée pour entreprendre la lecture de la Tragédie de Scylla de Mademoiselle Bernard ». Note qui indique que la carrière théâtrale de Catherine Bernard s'est prolongée au-delà de 1691. Piva (Franco), « À la recherche de Catherine Bernard », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 1 : Romans et nouvelles, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁹ Il est intéressant de noter ce surnom, car c'est Catherine Bernard, elle-même qui l'emploie dans un bouquet intitulé « Ne pleurons plus de Sapho le trépas », écrit en l'honneur de Marie-Anne Barbier. Les bouquets sont définis par le Littré et le Robert comme de « petites pièces galantes » prenant souvent la forme d'un madrigal ou d'une pièce en vers libres. Ces bouquets sont, selon Franco Piva, des œuvres de jeunesse de Catherine Bernard. BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 1 : Romans et nouvelles, *op. cit.*, p. 505.

⁵⁰ TITON DU TILLET (Evrard), cité dans MONTOYA C. (Alicia), « Introduction », dans BARBIER (Marie-Anne), *Cornélie, mère des Gracques*, Édition présentée par MONTOYA C. Alicia, Texte établi et annoté par SCHRÖDER Volker, *op. cit.*, p. 17.

⁵¹ Dans le *Dictionnaire universel* de Furetière, le mot « artillier » à deux significations au XVII^e siècle. Il désigne d'une part l'« ouvrier qui travaille à l'Artillerie, comme Fondeur, Canonier, etc. » et d'une autre part, « [celui] qui manie le canon ». (Furetière, 1690), dans MONTOYA C. (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, *op. cit.*, p. 40, note 31.

rang de Commissaire d'Artillerie au Havre, Jacques Barbier, et d'une mère issue d'une noble famille, Marie Sinson. Marie-Anne est l'aînée d'une famille de huit enfants⁵².

L'un des traits les plus saillants de la famille est son exceptionnel niveau d'alphabétisation, même parmi les femmes, alors qu'à cette époque, le taux dans le Loiret ne dépasse pas les vingt pourcents⁵³. Toutefois, les années de formation de la jeune Barbier restent enveloppées d'obscurité ; seul persiste un témoignage de Couret de Villeneuve datant de 1791 :

Ses parents [...] lui donnèrent une excellente éducation. Née avec un esprit facile, une imagination brillante, elle fit des progrès rapides dans l'étude des belles-lettres, et finit par s'attacher à la poésie. Ses essais furent de très jolis vers qu'elle fit dans sa jeunesse, et qui lui méritèrent de justes applaudissements. [...] Encouragée par ses premiers succès, Mademoiselle Barbier se rendit à Paris pour y fixer sa résidence, et y perfectionner ses talents⁵⁴.

Dès lors, Couret suggère que son éducation s'est déroulée à Orléans, toutefois nous ignorons la véracité de ces faits. En effet, il semblerait qu'après la naissance du dernier enfant en 1672, la famille ait quitté la terre natale pour la capitale ou le Havre⁵⁵.

Néanmoins, vers 1700, Marie-Anne Barbier est belle et bien installée à Paris où Edme Boursault, le célèbre dramaturge, devient son mentor littéraire. En 1701, paraît son premier texte dans le *Mercure galant*, une courte « Épitaphe de Mlle de Scudéry ». Marie-Anne Barbier est donc âgée de trente-sept⁵⁶ ans lorsqu'elle fait irruption en

⁵² MONTROYA C. (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, *op. cit.*, p. 42.

⁵³ Entre 1686 et 1690, seulement vingt pourcents des époux sont capables de signer leur acte de mariage. LEBRUN (François), *Histoire des pays de la Loire. Orléanais, Touraine, Anjou, Maine*, Toulouse, Priva, 1972, p. 304, cité dans MONTROYA C. (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁴ COURET DE VILLENEUVE, « Vie de Mademoiselle Barbier », *Tribut de la société nationale des neuf sœurs*, 14 août 1791, p. 75, cité dans MONTROYA C. (Alicia), « Introduction », dans BARBIER (Marie-Anne), *Cornélie, mère des Gracques*, Édition présentée par MONTROYA C. Alicia, Texte établi et annoté par SCHRÖDER Volker, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁵ MONTROYA C. (Alicia), « Introduction », dans BARBIER (Marie-Anne), *Cornélie, mère des Gracques*, Édition présentée par MONTROYA C. Alicia, Texte établi et annoté par SCHRÖDER Volker, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁶ Il nous semble pertinent d'avancer que l'entrée tardive de Marie-Anne Barbier en littérature suggère qu'elle n'ait pas eu une formation régulière. Elle se serait alors formée de manière autodidacte. MONTROYA C. (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, *op. cit.*, p. 74.

littérature. Cette première œuvre est suivie de très près par une tragédie, *Arrie et Pétus*, présentée le 7 janvier 1702 aux Comédiens-Français.

Cette pièce attire l'attention de ses contemporains, comme en atteste la préface de l'œuvre :

À l'égard du reste on l'a [*Arrie et Pétus*] trouvé assez bon, et peut-être meilleur que je n'aurais dû le souhaiter, puisque certaines gens en ont pris occasion de dire qu'une femme n'était pas capable de si bien réussir. En vérité, je ne me serais jamais imaginé que ce qui a plu dans mon ouvrage, eût dû me nuire, ni qu'on refusât aux personnes de notre sexe le mérite de produire de bonnes choses. [...] Cependant j'avoue que je n'ai pas été insensible à cette injustice, et que je n'ai pu voir sans peu de dépit qu'on ait voulu me ravir le fruit le plus précieux de mon travail. À la vérité, je ne doute point que le peu de capacité que les hommes accordent aux femmes n'ait donné lieu au bruit que quelques-uns ont affecté de répandre⁵⁷.

Dès les premières représentations, Barbier se voit accusée de n'être que le prête-nom du véritable auteur (masculin) de la pièce ; cet homme ne serait autre qu' « un ami qu'[elle] consulta⁵⁸ » pour sa tragédie : l'abbé Simon-Joseph Pellegrin. Cette fausse attribution est très vite résolue par l'abbé lui-même, car en mai 1704, il rédige une lettre dans laquelle il réfute délibérément la parenté de la pièce ; lettre aussitôt publiée par Marie-Anne Barbier⁵⁹. Le ton est donné, l'autrice compte bien s'illustrer dans le prestigieux milieu de la tragédie. Dès lors, sa combativité idéologique, ainsi que son ambition mondaine caractériseront la première partie de sa carrière, sillonnant les années 1701 à 1712. Cette période comprend l'essence même de son œuvre, ses quatre tragédies : *Arrie et Pétus* (1702), *Cornélie, mère des Gracques* (1703), *Tomyris* (1706) et *La Mort de César* (1709). Celles-ci témoignent d'une même inspiration poétique, d'une même homogénéité thématique : « toutes quatre portent sur scène des *mulieres fortes* de l'Antiquité qui prennent fièrement la parole et jouent un rôle actif dans la politique des hommes⁶⁰ ».

⁵⁷ BARBIER (Marie-Anne), *Préface d'Arrie et Pétus*, *op. cit.*, 1702.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ MONTROYA C. (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, *op. cit.*, pp. 64-65.

⁶⁰ MONTROYA C. (Alicia), « La femme forte et ses avatars dans les tragédies de Marie-Anne Barbier », *op. cit.*, p. 14.

L'année 1712 inaugure un renouveau professionnel de l'autrice, mais également son abandon de l'illustre genre de la tragédie. Marie-Anne Barbier se met alors à la rédaction de nouvelles galantes, d'opéras, d'une comédie et crée son propre périodique, *Les Saisons littéraires*⁶¹. Émanation de son souci d'expression personnelle, il rappelle les intentions polémiques des préfaces de ses deux premières tragédies.

La fin de la carrière de Marie-Anne Barbier, soudaine et mystérieuse, demeure une zone d'ombre : tout comme elle a surgi sur les devants de la scène avec une œuvre aboutie, *Arrie et Pétus*, l'autrice rentre inopinément en coulisses. Malgré sa disparition de la scène littéraire, Marie-Anne Barbier continue à évoluer dans le milieu du théâtre. En 1740, *Cornélie, mère des Gracques* est représentée à Orléans, en présence de la tragédienne où « elle reçut de ses concitoyens des marques du plus vif enthousiasme⁶² ». Les dernières traces que nous avons de Marie-Anne Barbier suggèrent qu'elle décède « vers l'année 1745, dans un âge très avancé⁶³ », en dramaturge reconnue et mère⁶⁴ de ses tragédies.

III. La tragédie, l'illustre milieu masculin

III.1. Stratégies littéraires d'autrices

Une question persiste toutefois : pourquoi ces femmes ont-elles choisi de s'aventurer dans le domaine dominé par les hommes, de l'écriture théâtrale, sous le règne finissant de Louis XIV ?

Rappelons, d'abord, la typologie des carrières de littérateur qu'établit Alain Viala dans son ouvrage *Naissance de l'écrivain*⁶⁵, en vue de comprendre et d'expliquer le choix

⁶¹ MONTOYA C. (Alicia), « Introduction », dans BARBIER (Marie-Anne), *Cornélie, mère des Gracques*, Édition présentée par MONTOYA C. Alicia, Texte établi et annoté par SCHRÖDER Volker, *op. cit.*, p. 15.

⁶² *Idem*, p. 17.

⁶³ TITON DU TILLET (Evrard) cité dans « Introduction », dans BARBIER (Marie-Anne), *Cornélie, mère des Gracques*, Édition présentée par MONTOYA C. Alicia, Texte établi et annoté par SCHRÖDER Volker, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁴ Peu de temps avant son décès, Marie-Anne Barbier avait fait paraître une quatrième édition, que nous pourrions qualifier de testamentaire, de *Cornélie, mère des Gracques*, dans laquelle elle affirmait la maternité de ses tragédies.

⁶⁵ VIALA (Alain), *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

de la tragédie. Dans son étude, Viala distingue diverses trajectoires suivies par les gens de lettres à l'âge classique, dont trois seulement relèvent des auteurs à vocation littéraire. Premièrement, nous avons la classe des *amateurs éclairés*, qui estiment leur activité comme un noble passe-temps, éloigné de tout but pécuniaire. Ces auteurs évoluent dans le champ ouvert par les salons, et à un moindre degré, par les académies. Ensuite, nous avons le *cursus honorum*, « la stratégie de la réussite », selon lequel les personnes de lettres font carrière par le biais des institutions. La réussite et le succès de ces derniers sont tributaires de leur appartenance aux académies, du mécénat, des relations, mais aussi du clientélisme. Enfin, nous avons la *stratégie du succès* dont il est question lorsque les auteurs, à l'instar de Racine, réussissent à transformer leur succès littéraire en un succès institutionnel et mondain⁶⁶. Par le soutien des institutions et du mécénat, ils passent directement du succès auprès du public, à la consécration.

De nombreux chercheurs, dont Myriam Maître dans son ouvrage *Les Précieuses, Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*⁶⁷, ont tenté d'appliquer le schéma d'Alain Viala aux autrices de l'âge classique. Toutefois, ces dernières sont contraintes dans leur choix stratégique par leur manque de formation, mais également par leur nature qui leur interdit, notamment, l'accès aux académies. En outre, le rôle d'amateur éclairé est ouvert uniquement à celles qui appartiennent à la grande noblesse ; la stratégie de la réussite « ne peut tenter que celles à qui leur statut social inférieur ou leur misère matérielle interdit de songer à une ruelle et que leur bagage intellectuel place à égalité avec les dotes. On conçoit qu'une telle conjonction soit rarissime jusque dans les années de la fin du règne [de Louis XIV]⁶⁸ » ; reste donc la stratégie du succès, qui engendre également une difficulté, puisqu'elle implique de consentir à rendre public son nom, choix épineux pour une femme à cette époque. Leur place au sein du champ littéraire reste donc précaire.

À ces trois catégories, Myriam Maître introduit une quatrième : la *stratégie de la modestie*, un « *topos* érigé en norme⁶⁹ ». L'attitude modeste est un élément clef de la

⁶⁶ VIALA (Alain), *op. cit.*, pp. 178-237.

⁶⁷ DUFOUR-MAÎTRE (Myriam), *op. cit.*, pp. 325-326, p. 358, pp. 375-376.

⁶⁸ *Idem*, p. 326.

⁶⁹ *Idem*, p. 392.

captatio benevolentiae du public. Valeur féminine par excellence, les autrices vont y avoir recours avec une certaine fréquence et constance, si bien qu'elle « devient une véritable stratégie d'inscription dans le champ littéraire⁷⁰ ».

Marie-Anne Barbier et Catherine Bernard se livrent toutes deux à une littérature professionnelle et vitale. Femmes publiques appartenant à la petite et moyenne bourgeoisie, elles ont successivement recours, au fil de leur carrière, à la stratégie du succès et à la stratégie de la réussite. Cette dernière démarche fait surface après leur abandon de la tragédie et dans leur cheminement vers les voies du professionnalisme. Toutefois, la stratégie qui nous intéresse dans le cadre de cette étude est celle du succès, suivie durant leur période de publications tragiques, qui s'étale de 1689 à 1691 pour Catherine Bernard, et de 1701 à 1709, pour Marie-Anne Barbier. En effet, en ayant recours à ce procédé, elles font, d'une part, appel à un public noble duquel elles espèrent voir émerger leurs futurs mécènes⁷¹. D'autre part, elles rompent avec leur « capital social », en terme « bourdieusien », puisqu'elles n'invoquent pas leurs réseaux familiaux pour créer les contacts nécessaires à l'inscription dans le monde des belles lettres⁷². Qui plus est, les tragédiennes complètent leur démarche par diverses stratégies discursives : outre le *topos* de la modestie, elles usent du *topos* de la généalogie – que nous étudierons ultérieurement – qui permet aux autrices d'acquérir une certaine autorité par leur inscription dans un réseau virtuel ou bien une lignée de femmes de lettres.

III.1.1. Stratégie du succès

La stratégie du succès, telle qu'elle prend forme dans les carrières des deux autrices, se traduit par le choix du théâtre, et plus particulièrement de la tragédie : genre qui exige le plus grand professionnalisme et une solide formation classique⁷³. Toutefois, choisir cette démarche, c'est confier le destin de l'œuvre, ainsi que sa réputation aux

⁷⁰ DUFUR-MAÎTRE (Myriam), *op. cit.*, p. 395.

⁷¹ MONTOYA C. (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, *op. cit.*, 2005, p. 56.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Rappelons ici que les informations quant à la formation de nos autrices manquent. Toutefois, elles semblent être autodidactes et se forment grâce à leurs mentors. Notons également que Catherine Bernard fréquente de nombreux salons pouvant également participer à son instruction.

main du public. Dès lors, questionnons-nous sur le choix de ce genre à la croisée des XVII^e et XVIII^e siècles⁷⁴.

Sous le règne de Louis XIV, le théâtre est la forme littéraire la plus éclatante. Toutefois, nous assistons à d'importantes mutations. Premièrement, les grandes rivalités qui existaient entre la troupe du Marais et la troupe de Molière s'estompent, puisque le roi décide de créer la celle des Comédiens du Roi, fusion des deux groupes. Ensuite, en 1687, ces derniers sont contraints de quitter leur salle rue Guénégaud, où ils étaient installés depuis 1673, pour cause : la présence des acteurs ne pourrait que nuire à la vertu des futurs étudiants du Collège des Quatre-Nations qui allait bientôt ouvrir ses portes en face de l'ancien théâtre⁷⁵. En outre, la fin du XVII^e siècle est marquée par le décès des plus grands : Molière, Corneille et Racine. Ils laissent le public dans une grande nostalgie⁷⁶, comme en atteste cet extrait d'une lettre qu'Edme Boursault avait envoyée à « Madame la Marquise de B*** sur l'indigence du Théâtre » : « Racine disoit des choses, au lieu que ceux qui tâchent à l'imiter, se contentent de dire des paroles ; et si quelques Pièces ont réussi, il y a eu plus de constellation [*sic*] que de mérite⁷⁷ ». Selon Franco Piva, il y a deux conséquences à cette situation : la première se traduit par un indéniable vieillissement du répertoire et la seconde est caractérisée par un vide créatif⁷⁸.

Dès lors, cela témoigne d'un climat moins favorable pour le théâtre, qui ne perd cependant pas son fidèle public. En outre, cela traduit également une évolution sociale et littéraire qui contribue à ouvrir les portes du genre aux tragédiennes depuis le retrait des illustres dramaturges, mais également à leur aplanir le chemin. En effet, la codification d'une théorie dramatique reconnue, ainsi que l'émergence de manuels français sur les règles et les principes esthétiques ont, sans aucun doute, rendu la composition de pièces plus accessibles aux femmes, qui ne bénéficiaient pas, contrairement aux hommes, d'une

⁷⁴ DUFOUR-MAÎTRE (Myriam), *op. cit.*, p. 358.

⁷⁵ PIVA (Franco), « Le théâtre tragique en France après Racine », dans BERNARD (Catherine), BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 2 : Théâtre et poésie, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ BOURSAULT (Edme), *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault. Accompagnées de Fables, de Remarques, de bons-Mots, et d'autres Particularitez aussi agréables qu'utiles. Avec Sept Lettres Amoureuses d'une Dame à un Cavalier*, cité dans PIVA (Franco) « Le théâtre tragique en France après Racine », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 2 : Théâtre et poésie, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁸ PIVA (Franco), « Le théâtre tragique en France après Racine », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 2 : Théâtre et poésie, *op. cit.*, p. 20.

pleine éducation⁷⁹. Qui plus est, la tragédie, genre qui « jouit de la plus haute considération⁸⁰ », leur permet de toucher un large public et de s'assurer une solide notoriété. Toutefois, le public connaît les règles du théâtre classique, ainsi que les œuvres des grands prédécesseurs et attend deux choses de toutes pièces nouvelles : qu'elles respectent les exigences de la tradition tout en offrant quelque chose de relativement nouveau. De ce fait, Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier, jeunes filles sans enfant et voulant vivre de leur plume, doivent veiller avec soin au goût du public, puisque leur succès financier dépend de sa satisfaction théâtrale. C'est alors que le rôle du mentor littéraire rentre en jeu. Vecteur d'ascension et protecteur de son disciple, il le mène vers la réussite tout en vérifiant si les règles et les codes sont bien respectés.

En effet, l'inscription des tragédiennes dans le champ littéraire relève du choix de leurs mentors. Ces dernières prennent place dans le monde littéraire, puisque les hommes qui jouent auprès d'elles le rôle de mentor appartiennent à la classe des écrivains de métier qui, en l'absence de capital scolaire d'exception, dépendent des relations de clientélisme qu'ils peuvent nouer avec un ou plusieurs mécènes puissants⁸¹ ; même si cela apparaît de façon moins marquée chez Catherine Bernard avec Fontenelle, c'est particulièrement le cas pour les mentors de Marie-Anne Barbier qui sont le poète Martin de Baraton, le dramaturge Edme Boursault et l'abbé Simon-Joseph Pellegrin. Cette pratique n'est pas inconnue au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles ni limitée aux femmes. Nous savons qu'aux prémices du XVII^e siècle, le dramaturge Antoine Montchrestien a consulté le poète Malherbe ; vers le milieu du siècle, de jeunes dramaturges sont protégés par d'autres, célèbres. Par exemple, Pierre Corneille a aiguillonné Edme Boursault ou encore Jean Racine qui patronne Joseph de La Grange à qui Marie-Anne Barbier consacre un de ses essais critiques⁸². Cependant, aucun de ces écrivains n'a été blâmé pour avoir sollicité les conseils d'un maître estimé. Or, les femmes dramaturges sont souvent condamnées pour avoir eu un mentor. De plus, leurs détracteurs osent prétendre qu'elles n'ont été que le prête-nom d'auteurs masculins, bien que la véritable maternité leur soit révélée. Leur statut d'auteur est donc totalement ignoré ou réfuté. Elles ressentent dès lors le besoin de

⁷⁹ GETHNER (Perry), *Femmes dramaturges en France (1650-1750) : pièces choisies*, Paris - Seattle - Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1993, p. 13.

⁸⁰ *Idem*, p. 23.

⁸¹ MONTOYA C. (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, *op. cit.*, p. 58.

⁸² GETHNER (Perry), *op. cit.*, p. 11.

légitimer leurs œuvres, mais également d'asseoir leurs ambitions littéraires. C'est en cela que nous sommes, selon Myriam Maître, autorisés à parler de la « naissance des femmes de lettres » au XVII^e siècle⁸³.

III.1.2. Réseaux virtuels ou réels et inscriptions légitimantes

Si Fontenelle, Edme Boursault, l'abbé Pellegrin ou encore Martin Baraton ont pu réellement tenir, à une échelle plus ou moins grande, le rôle de guide littéraire, il y a d'autres noms, tout aussi prestigieux, auxquels les tragédiennes souhaitent s'associer durant leur carrière : ceux des femmes de lettres, des précieuses. La création d'une généalogie, féminine de surcroît, est une façon pour les autrices d'asseoir leur appartenance au champ littéraire, et d'autoriser la reconnaissance de leurs œuvres⁸⁴. La création d'un réseau littéraire légitimant se manifeste différemment chez Catherine Bernard que chez Marie-Anne Barbier. Alors que la lignée demeure purement littéraire pour la seconde, Catherine Bernard, en 1699, intègre la prestigieuse généalogie des femmes admises dans une Académie : l'Académie des Ricovrati de Padoue. Entrée de la dramaturge dans une institution certes, mais non des moindres. En effet, au XVII^e siècle, l'Académie des Ricovrati de Padoue est la première à avoir accueilli un petit nombre de femmes en son sein dont d'illustres Françaises : Anne Dacier, Madame de Villedieu, Madame Rousseau, Henriette de Coligny de La Suze, Anne de La Vigne, ainsi que la marquise de Rambouillet en 1679 ; en 1685, Madeleine de Scudéry ; Madame Deshoulières, en 1688 ; Madame Saliez, en 1689 ; Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, en 1697 ; la comtesse d'Aulnoy et Mademoiselle Deshoulières, en 1697 ; finalement en 1699, Catherine Bernard, la comtesse de Murat, et quelques autres.

En France, l'appartenance de ces femmes à l'Académie a des répercussions sur la valorisation de cette génération de dames de lettres. Dès lors, Marie-Anne Barbier comprend l'importance pour son discours et son œuvre de s'intégrer dans un réseau : afin de s'assurer un accueil favorable, l'autrice évoque le souvenir de ces dernières, dont celui

⁸³ DUFOR-MAÎTRE (Myriam), *op. cit.*, p. 310.

⁸⁴ *Idem*, p. 311.

de Madeleine de Scudéry dans une courte « Épitaphe de Mademoiselle de Scudéry » publiée en 1701 dans le *Mercure galant* :

Scudéry n'est plus, je m'abuse,
Elle est, elle sera toujours.
La mort, qui de nos ans borne le triste cours,
N'a point de droit sur une Muse⁸⁵.

Dans celle-ci, Marie-Anne Barbier qualifie Madeleine de Scudéry de « muse », l'une des neuf filles de Zeus. Par cette comparaison poétique à la déesse inspiratrice, l'autrice démontre le rôle tutélaire de cette dernière, mais l'inscrit également dans une communauté féminine. En outre, en faisant référence à Scudéry, la tragédienne inclut également toute une « nébuleuse de précieuses », pour reprendre les termes de Myriam Maître⁸⁶. Dès lors, il n'est pas surprenant que ce soit Catherine Bernard, liée au cercle de Scudéry, qui rédige un bouquet poétique « Ne pleurons plus de Sapho le trépas » dans lequel elle évoque le souvenir de Madeleine de Scudéry tout en s'adressant à Marie-Anne Barbier, « Nannon », devenue muse à son tour, et en invoquant une autre précieuse, la Comtesse de la Suze. Désormais, Catherine Bernard crée un réseau littéraire virtuel autour de sa consœur. De plus, ce lien virtuel se confond avec celui érigé par l'autrice elle-même dans la préface de la tragédie *Arrie et Pétus*. Véritable manifeste de revendications féministes⁸⁷, la préface expose avec fierté cette généalogie d'autrices françaises dans la réponse aux critiques qui l'accusaient de ne point être l'auteur de la pièce :

À la vérité je ne doute point que le peu de capacité que les hommes accordent aux femmes n'ait donné lieu au bruit que quelques-uns ont affecté de répandre. Cependant, sans chercher des exemples dans l'antiquité, notre siècle fournit assez de dames savantes pour détruire cette prévention, et je pourrais en citer une infinité pour autoriser ce que j'avance. Mais je me contente de parler ici des excellents ouvrages en prose et en vers de l'illustre Mademoiselle de Scudéry, des belles poésies de Madame la Comtesse de La Suze, de Madame Deshoulières, et de sa spirituelle fille qui marche si bien sur ses traces. [...] et s'il faut y ajouter quelque chose au sujet du poème dramatique, les tragédies de Mademoiselle Bernard sont trop récentes, pour être effacées de la mémoire des envieux de notre gloire.

⁸⁵ Le *Mercure galant*, juillet 1701, p. 69.

⁸⁶ DUFOUR-MAÎTRE (Myriam), *op. cit.*, p. 129.

⁸⁷ GETHNER (Perry), *op. cit.*, p. 248.

Ils diront sans doute que nous ne faisons que prêter notre nom à tous les ouvrages qu'on nous attribue⁸⁸.

Tout en mettant en avant le problème de l'« autorité » de la femme auteur, Marie-Anne Barbier fait référence à toute la série de précieuses présentées au sein de l'Académie et à qui elle souhaite être identifiée. Toutefois, nous pouvons nous demander si l'ensemble des femmes qu'évoque l'autrice, et qui, à leur tour, citent son nom, telle Catherine Bernard, se sont vraiment connues ou s'il s'agit simplement d'un désir manifeste de se voir associées les unes aux autres. Comme l'a démontré Myriam Maître, s'inscrire dans un réseau littéraire est une pratique maintes fois utilisée par les autrices pour légitimer leur prise de parole :

Employer la métaphore de « naissance de l'écrivain » suggère que l'activité généalogique se trouve au cœur du processus de constitution du champ littéraire. [...] Il n'y a pas de naissance sans généalogie, comprise comme ce « jeu de références », cet « art social d'appareiller le sujet, pour qu'il marche ». Le champ littéraire [...] se légitime par son inscription dans une lignée scripturaire, dans un ordre de succession des écrivains⁸⁹.

En invoquant explicitement ses devancières, Marie-Anne Barbier construit sa propre « inscription légitimante » en littérature. L'une des plus immanentes originalités de son œuvre est la force avec laquelle elle érige cette généalogie strictement féminine qui anime ses tragédies par la mise en lumière des prouesses d'héroïnes historiques ou légendaires, « contrepartie fictive de sa propre association avec les 'héroïnes littéraires' de son époque⁹⁰ ». En tant qu'autrices naissantes implantées dans la quête de la consécration littéraire, les tragédiennes ont également recours à ce *topos* discursif de la généalogie qui passe par le choix de dédicataires⁹¹.

⁸⁸ BARBIER (Marie-Anne), *Préface d'Arrie et Pétus*, *op. cit.*, 1702.

⁸⁹ DUFOUR-MAÎTRE (Myriam), *op. cit.*, p. 311.

⁹⁰ MONTROYA C. (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, *op. cit.*, p. 85.

⁹¹ Si nous devons résumer, le rôle du mentor leur permet de s'ériger en littérature. Alors que les réseaux leur servent d'appui durant leur carrière.

IV. La « Querelle des femmes » et bref état de la place de la femme

Les querelles alimentent la littérature, tout en scandant son histoire. Soudainement, certaines questions deviennent prégnantes et engagent l'évolution des idées et des œuvres qu'elles contiennent. De la fin du Moyen Âge jusqu'au milieu du XX^e siècle, l'Europe et particulièrement la France sont le théâtre d'une fronde qui interroge le rôle et la place de la femme dans la société. L'Ancien Régime n'échappe pas à cette gigantesque polémique, puisqu'aux XVII^e et XVIII^e siècles, la France connaît une période de franche misogynie. La société occidentale des XVII^e et XVIII^e siècles est chrétienne ce qui signifie qu'elle se fonde sur des croyances anciennes. Depuis l'Antiquité, la femme est considérée comme inférieure à l'homme, et ce, à tous les niveaux. Sous l'Ancien Régime, la femme est « juste une femme », c'est-à-dire qu'elle n'a d'autre fonction qu'être épouse et mère. Les jeunes filles passent donc de la domination de leur père à celle de leur mari. La femme n'est donc pas considérée en elle-même, ni pour elle-même, mais à travers une société patriarcale qui lui donne des devoirs et peu de droits⁹². En effet, la femme n'a pas accès à la politique et ne peut donc pas revendiquer ses droits. Leur formation, quant à elle, est également négligée et superficielle ; nombreuses sont les femmes analphabètes à cette époque. La littérature témoigne également de cela puisque, dans la poésie satyrique, dans les contes et autres genres littéraires, les hommes n'hésitent pas à tourner les femmes en ridicule.

En 1617, éclate ce qu'on nomme communément « la querelle des Alphabets », occasionnée par la parution d'un virulent pamphlet antiféministe de Jacques Olivier *Alphabet de l'imperfection et malice des femmes*. Dans cette fronde de plumes et de pinceaux, les tendances s'inversent. Alors que jusqu'à présent, les partisans antiféministes dominaient, les positions se renversent en faveur des féministes. En effet, hommes et femmes vont prendre leur plume afin de lutter pour l'égalité des sexes. L'un des discours fondateurs est *De l'Égalité des deux sexes* de François Poullain de la Barre

⁹² BERNOS (Marcel), « La Condition féminine dans l'ancienne France : Remarques de méthode », dans *Femmes Famille Filiations : Société et histoire*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, [en ligne].

URL : <https://books.openedition.org/pup/6951>

dans lequel il soutient que l'esprit n'a pas de sexe et dénonce les inégalités auxquelles font face les femmes. Le cœur de la querelle est donc l'accès des femmes au savoir⁹³. Bien qu'il soit accepté de les éduquer dans l'intention d'en faire d'honnêtes chrétiennes, il est impensable, pour la société des XVII^e et XVIII^e siècles, que leur éducation puisse leur donner le goût du savoir ou l'envie de produire des discours savants. Dès lors, l'Église tend à limiter leurs ambitions, et leur frondeur justifie leur impossibilité d'accès au savoir en puisant dans les sources de la tradition des Anciens, des Gaulois ou des Pères de l'Église. Considérée comme une sotte ou une stupide, la femme est comparée à une bête. Dans l'*Alphabet* de Jacques Olivier, sous l'entrée B, nous retrouvons « Bestiale barathrum. Abysme de betise⁹⁴ » ; telle la bête, la femme est dépourvue de raison, puisque dominée par la *sensualitas*. La *ratio* qui incarne Dieu n'est acquise que par l'homme. Dès lors, voilà la raison pour laquelle la femme « n'entre point au territoire des sciences » et n'obtient « aucune charge en la République, manquant par trop de jugement⁹⁵ ».

À l'aune de ces considérations et de l'avènement de Louis le Grand, une guerre sans merci est déclarée aux femmes auteurs. Toutefois, ces dernières manifestent avec ténacité et opiniâtreté leur désir d'évolution, d'égalité et d'émancipation féminine en avançant leurs idées. C'est donc dans ce contexte, celui de la « Querelle des femmes savantes⁹⁶ » dite également la « Querelle de l'instruction féminine⁹⁷ » que nos autrices se développent et érigent leur littérature en donnant une place de choix aux femmes et en s'associant les unes aux autres.

Toutefois, parler de « Querelle des femmes » est quelque chose de délicat, d'épineux, car il s'agit d'une catégorie rétrospective. En effet, la dénomination telle que nous l'indiquons ici n'a guère été employée au temps de Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier, contrairement à la querelle des Anciens et des Modernes, ainsi nommée par les acteurs mêmes. En effet, suite aux récentes études du SIEFAR et de l'autrice Éliane

⁹³ TIMMERMANS (Linda), *L'Accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 242.

⁹⁴ JACQUES (Olivier), *Alphabet de l'imperfection et malice des femmes*, 1617, p. 35, cité dans TIMMERMANS (Linda), *op. cit.*, p. 244.

⁹⁵ *Idem*, pp. 38-39, cité dans TIMMERMANS (Linda), *op. cit.*, p. 245.

⁹⁶ TIMMERMANS (Linda), *op. cit.*, p. 319.

⁹⁷ *Ibidem*.

Viennot⁹⁸, l'appellation présente dans l'historiographie depuis le XIX^e siècle, prend une ampleur considérable pour désigner des productions littéraires philogynes ou misogynes vivaces du XII^e siècle jusqu'au XIX^e siècle.

Malgré le fait que l'essence même de la fronde est remise en question, notamment par Marie-Frédérique Pellegrin dans son article « La 'Querelle des femmes' est-elle une querelle ? Philosophie et pseudolinéarité dans l'histoire du féminisme⁹⁹ », nous choisissons d'y intégrer nos deux autrices et d'utiliser sa dénomination qui est désormais traditionnelle. Les XVII^e et XVIII^e siècles étant considérés comme l'apogée de cette querelle, où la polémique s'est renouvelée, nous voyons de plus en plus de femmes s'exprimer, agir, et investir des lieux de pouvoir jalousement gardés par les hommes, comme celui du théâtre et de la tragédie.

Par définition, une querelle se caractérise par une lutte d'idées entre deux partis¹⁰⁰ : ici, les antiféministes et les féministes. En outre, pour qu'il y ait querelle, il faut susciter le débat. Dès lors, les œuvres des autrices ont elles-mêmes soulevé un débat : celui de la maternité de leur œuvre. Toutes deux ont alors répondu à leurs détracteurs dans la préface de leurs tragédies :

Voilà, si je me trompe, les principales difficultés qu'on m'a faites, et auxquelles j'ai cru devoir répondre. [...] Mais comment les hommes nous céderaient-ils une gloire qui n'est pas à nous, puisqu'ils nous disputent même celle qui nous appartient¹⁰¹ ?

Bien que ces dernières ne se soient jamais revendiquées comme actrices d'une quelconque « Querelle des femmes », les autrices prennent le théâtre comme lieu de débat tout en mettant en scène des mécanismes de valorisation féminine démontrant une réelle

⁹⁸ Éliane Viennot, historienne de la littérature est l'autrice de l'ouvrage *La Querelle des femmes, ou « N'en parlons plus »*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2019. Elle est également détentrice d'un site sur la querelle et une des initiatrices de la série de livres intitulés *Revisiter la « Querelle des femmes »*. *Discours sur l'égalité/inégalité des femmes et des hommes*.

⁹⁹ PELLEGRIN (Marie-Frédérique), « La 'Querelle des femmes' est-elle une querelle ? Philosophie et pseudolinéarité dans l'histoire du féminisme », dans *The Society for Seventeenth-Century French Studies*, n° 1, 2013, pp. 69-79.

¹⁰⁰ VIALA (Alain), « Un temps de querelles », dans *Littératures classiques*, n° 81, 2013, p. 20, [en ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2013-2-page-5.htm>

¹⁰¹ BARBIER (Marie-Anne), *Préface d'Arrie et Pétus*, op. cit., 1702.

volonté de donner de la voix, sinon des vers, à la gent féminine. C'est donc dans la lignée de la Société internationale pour l'étude des femmes de l'Ancien Régime que nous décidons d'intégrer nos deux autrices dans cette querelle et d'avoir recours à cette dénomination dans notre étude.

ANALYSE DES MÉCANISMES DE VALORISATION FÉMININE

I. Introduction

Dans cette partie, nous allons analyser les mécanismes de valorisation féminine dans les tragédies de Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier, au moyen d'une lecture croisée de notre corpus. Nous débiterons tout d'abord par *Laodamie, reine d'Épire* (1689) et *Brutus* (1690) de Catherine Bernard et poursuivrons par *Arrie et Pétus* (1702) et *Cornélie, mère des Gracques* (1703) de Marie-Anne Barbier. Nous présenterons les pièces et nous intéresserons aux épîtres dédicatoires et préfaces¹⁰² avant de nous plonger dans les textes tragiques.

II. CATHERINE BERNARD

1. *Laodamie, Reine d'Épire* ou la valorisation de l'amitié féminine

1.1. Présentation de l'œuvre

Laodamie, reine d'Épire est représentée pour la première fois le 11 février 1689 devant trois-cent-six spectateurs payants, un chiffre nullement négligeable pour la première d'une nouvelle pièce. Durant les cinq premiers jours, la pièce est jouée « au double¹⁰³ », puis passe « au simple », ce qui provoque une hausse des spectateurs. Très rapidement, la pièce est soutenue par une « petite pièce¹⁰⁴ ». Usage courant, Catherine Bernard, proteste contre celui-ci et essaye tout de même de le retarder. Efforts vains de la

¹⁰² L'étude des discours *péritextuels* nous permet de voir la façon dont les autrices tentent de s'illustrer dans le genre tragique, mais également la façon dont elles s'en servent pour glorifier les femmes.

¹⁰³ L'expression « au double » signifie que les billets étaient vendus au double par rapport au prix ordinaire. En réalité, seules les places les moins chères étaient doublées. PIVA (Franco), « Présentation de *Laodamie, reine d'Épire* », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 2 : Théâtre et poésie, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁴ Une petite pièce est une pièce en un acte qui suit la représentation d'une grande pièce. Au XVII^e siècle, elle ne vient soutenir les nouvelles pièces qu'après quelques représentations. À une exception près, *Arrie et Pétus* de Marie-Anne Barbier où les Comédiens-Français avaient décidé d'épauler l'œuvre dès ses premières représentations avec une petite pièce. LAGRAVE (Henri), *Le théâtre et le public à Paris de 1715, 1750*, Paris, Klincksieck, 1972, pp. 350-357.

part de notre tragédienne, puisque lors de la dixième représentation, la pièce est suivie des *Précieuses ridicules* de Molière¹⁰⁵. Au total, *Laodamie, reine d'Epire* compte vingt-six représentations, un véritable succès pour l'époque. Toutefois, après ce succès théâtral, ce n'est qu'une quarantaine d'années plus tard, en 1735 précisément, que la pièce, pas encore publiée de Catherine Bernard, paraît dans l'ouvrage de Pierre-Jean Ribou, *Théâtre François, ou Recueil des meilleurs Pièces de Théâtre*.

L'intrigue de *Laodamie, reine d'Epire* est vaguement fondée sur un passage tiré de l'historien romain peu connu, Justin. Dans son *Abrégé des histoires de Trogus Pompeius*, il raconte la destruction totale de la famille royale d'Epire¹⁰⁶. Malheureusement, la partie historique consacrée à Laodamie est courte et confuse. Nous pouvons lire ceci : « Comme il ne restait de la race royale qu'une jeune fille, Néréis, avec sa sœur Laudamie, Néréis épousa Gélon, fils du roi de Sicile. Quant à Laudamie, poursuivie par le peuple, elle fut tuée près de l'autel de Diane, où elle s'était réfugiée¹⁰⁷ ». Catherine Bernard sélectionne donc cette histoire afin de créer une à son gré qui accorde une place importante aux deux femmes et à leur relation amicale. La pièce met donc en scène Laodamie et sa sœur Nérée, deux sœurs unies par un puissant lien d'amitié, qui sera cependant mis à rude épreuve à cause de l'amour et du devoir politique.

1.2. Un discours sur l'amitié féminine

Du discours antique à la pensée moderne, la place accordée aux rapports entre femmes dans le domaine de l'amitié est du ressort du nul et non avenue. En effet, les célèbres moralistes, auteurs et philosophes qui se sont penchés sur la question de l'amitié ont dépouillé les femmes de cette expérience intime, qu'ils ont, quant à eux, tant valorisée. À ce sujet, les hommes du XVII^e siècle ne font pas exception à la règle.

¹⁰⁵ PIVA (Franco), « Présentation de *Laodamie, reine d'Epire* », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 2 : Théâtre et poésie, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 30.

¹⁰⁷ JUSTIN, *Abrégé des Histoires Philippiques de Trogue Pompée et Prologues de Trogue Pompée*, texte latin traduit, cité dans PIVA (Franco), « Présentation de *Laodamie, reine d'Epire* », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 2 : Théâtre et poésie, *op. cit.*, p. 30.

En 1929, Virginia Woolf, dans son essai intitulé *Un Lieu à soi* remarque l'ampleur du silence littéraire sur l'amitié féminine :

« Chloé aimait Olivia... » Ne sursautez pas. Ne rougissez pas. Admettons, dans l'entre-nous de notre propre société, que ce sont des choses qui, parfois, arrivent. Parfois des femmes aiment d'autres femmes.

« Chloé aimait Olivia », c'est ce que je lus. Et le changement qu'il y avait là me frappa comme immense. Chloé aimait Olivia pour la première fois peut-être dans la littérature.

[...]

Et j'essayai de me souvenir d'un cas, un seul, où dans le cours de mes lectures deux femmes auraient été représentées comme amies.

[...]

C'est étrange de penser que toutes les grandes figures de femmes dans la fiction sont, jusqu'à Jane Austen, non seulement vues par l'autre sexe, mais vues seulement dans leur relation à l'autre sexe. Et combien ce n'est qu'une petite part de la vie d'une femme ; et combien un homme n'y a que peu d'accès¹⁰⁸.

Constat désolant, il montre cependant la réalité des choses. L'autrice pointe du doigt le cœur du problème : les femmes sont principalement décrites sous le prisme masculin qui les dépouille de l'expérience amicale ; à défaut de vouloir les peindre sous les couleurs de l'amitié, les auteurs masculins ont préféré les représenter comme rivales. Dès lors, nous pouvons partir du constat que les rapports entre femmes sont, soit dénaturés, soit négligés. L'amitié féminine n'a jamais eu l'occasion d'être perçue ni comme une réalité sociale ni comme une relation digne d'intérêts sociaux, littéraires ou historiques, puisqu'au fil des années, voire des siècles, celle-ci a continué de faire partie des paramètres littéraires et philosophiques masculins. Devrions-nous alors comprendre que les femmes du XVII^e siècle n'ont jamais désiré écrire, ou n'ont jamais écrit sur leurs relations amicales ?

Madeleine de Scudéry et Madeleine de Souvré nous permettent de répondre par la négative. En effet, les romans de Scudéry, les *Maximes* de la marquise de Sablé, ainsi que leurs correspondances privées respectives ont permis de démontrer que les femmes sont capables d'amitié et qu'elles sont également désireuses de produire des discours sur cette

¹⁰⁸ WOOLF (Virginia), *Un Lieu à soi*, Nouvelle traduction de Marie Darrieussecq, Paris, Denoël, 2016, pp. 73-74.

intimité. Héritières de la société patriarcale qui ne les considère qu'en rapport à l'homme, les femmes sont désormais animées par l'envie de s'inscrire dans l'histoire et de faire entendre leur voix¹⁰⁹.

L'objectif sera donc de se pencher sur l'étude de l'amitié féminine dans la tragédie *Laodamie, reine d'Epire* (1689) de Catherine Bernard, au sein de laquelle Nérée et sa sœur, la reine éponyme, toutes deux éprises du vaillant Gélon, sont prêtes à renoncer à lui pour conserver leur amitié ; la relation amicale qui unit les deux sœurs est incommensurable, au-delà de toute raison. Dès lors, une analyse de cette amitié chez Catherine Bernard soulève un certain nombre de questions : comment l'amitié est-elle représentée ? Dans quelles mesures l'autrice se réapproprie-t-elle les discours androcentrés véhiculés ? En outre, l'innovation notable de la pièce est le lien exceptionnellement fort entre Nérée et Laodamie. Par conséquent, cette question se pose : deux sœurs peuvent-elles être considérées comme amies ?

Néanmoins, le terme d'amitié pose lui-même question : qu'est-ce que l'amitié au XVII^e siècle ? L'amitié est-elle régie par des règles ? Comment les amitiés entre femmes sont-elles définies au XVII^e siècle ? Comment les amitiés féminines sont-elles considérées ?

Dans un premier temps, nous jetterons un bref regard sur la conception de l'amitié, en traversant les visions de certains philosophes, dont hérite le XVII^e siècle. Ce survol historique, de Platon à Marin Cureau de La Chambre, est nécessaire pour comprendre la complexité du terme, mais également la vision patriarcale de l'amitié féminine¹¹⁰. Un discours féminin retiendra également notre attention, celui de la marquise de Sablé.

Dans un second temps, nous donnerons lieu à la célébration des rapports entre femmes chez Catherine Bernard où l'amour et l'amitié s'entrelacent. Nous nous intéresserons également aux mécanismes de valorisation employés par l'autrice, fondés sur une réappropriation des discours androcentrés. L'intérêt de cette analyse sera donc de

¹⁰⁹ Il s'agit d'une des caractéristiques de la « Querelle des femmes ».

¹¹⁰ Au cours de l'analyse, nous emploierons les termes *intimités féminines* et *amitiés féminines*. Toutefois, nous ne parlons ici que de relations amicales, non sexuelles.

se pencher sur un concept qui semble échapper aux femmes du XVII^e siècle dans un genre délaissé par les récentes études¹¹¹ sur les amitiés féminines.

1.3. Le concept d'amitié dans l'histoire ou l'impossibilité féminine

Selon Marianne Legault¹¹², dans la période qui sépare les anciens philosophes des néoclassiques du XVII^e siècle, l'amitié féminine s'est vue ignorée, voire exclue. « Tragiquement, le phénomène de l'amitié entre femmes se situe précisément dans [un] manque, dans [un] vide littéraire, dans [un] oubli ou effacement socio-historique¹¹³ ». En outre, la notion d'amitié, telle qu'elle est usitée au XVII^e siècle est héritière d'une longue réflexion : terme complexe aux multiples significations, il varie selon la période historique et la société. Entreprendre une étude sur la notion d'amitié n'est, par conséquent, pas une mince affaire. En effet, comme Nicolas Schapira l'avance dans son article « Les intermittences de l'amitié dans le *Dictionnaire universel* de Furetière »,

[Une enquête historique sur l'amitié] bute sur l'infinie diversité des emplois de la notion, qui semble pouvoir s'appliquer à une grande variété de relations sociales, et qui rend impossible toute tentative pour stabiliser la signification du lien amical. [...] Le terme d'amitié est donc neutralisé par sa polyvalence même¹¹⁴.

Dès lors, il nous incombe de faire un bref état des textes philosophiques et de morale classique qui ont marqué le discours sur l'amitié et forgé sa conception à la fin du XVII^e siècle.

1.3.1. Un bref parcours du concept d'amitié avant le XVII^e siècle

Le silence qui entoure la question des liens affectifs entre les femmes prend sa source dans la tradition antique. La *philia* grecque, amitié exclusivement masculine, est un idéal élevé au plus haut rang des relations et affections humaines. Développée dans les

¹¹¹ En effet, les études s'intéressant aux amitiés féminines ont principalement dépouillé les romans.

¹¹² LEGAULT (Marianne), *Narrations déviantes : Représentations littéraires de l'amitié féminine au XVII^e siècle en France*, Thèse de doctorat, Université de Columbia, 2004.

¹¹³ *Idem*, p. 11.

¹¹⁴ SCHAPIRA (Nicolas), « Les intermittences de l'amitié dans le *Dictionnaire universel* de Furetière », dans *Littératures classiques*, n° 47, 2003, p. 217.

harangues des philosophes tels Platon (428-347) et Aristote (384-322), cette notion, extrêmement liée au sentiment d'amour¹¹⁵, se caractérise par le désintéressement, la réciprocité et cette idée de ressemblance morale et sociale, si chère à la notion. Fondée par la vertu, la parfaite amitié ne peut unir que deux hommes chastes par l'entremise même de leur bonté ; ce principe excluant d'emblée la femme. Subséquemment, la notion d'*amicitia* d'Aristote vient lever le voile sur l'ambivalence régnant entre les notions d'amour et d'amitié, puisqu'il spécifie, désormais, la relation entre deux amis vertueux. L'abandon de soi, le partage, la réciprocité sont alors les valeurs essentielles de la parfaite amitié masculine, et ce qui la définit jusqu'à la Renaissance.

De Platon à Montaigne, la femme est exclue de cette relation intime tant valorisée et glorifiée par ces derniers. Le philosophe de la Renaissance se positionne sur l'amitié entre femmes. Relation inconcevable, il la définit en ces termes :

Joint qu'à dire vrai, la suffisance ordinaire des femmes n'est pas pour répondre à cette conférence et communication, nourrice de cette sainte couture ; ni leur âme ne semble assez ferme pour soutenir l'étreinte d'un nœud si pressé et si durable [...]. Mais ce sexe par nul exemple n'y est encore pu arriver, et par le consentement des écoles anciennes en est rejeté¹¹⁶.

Dans sa dernière phrase, Montaigne a recours à un argument d'autorité : la tradition des anciens philosophes. Tout comme dans l'Antiquité, la parfaite amitié de la Renaissance n'existerait que pour l'homme.

1.3.2. Le XVII^e siècle

Le XVII^e tout entier est héritier des réflexions sur l'amitié, de l'Antiquité jusque Montaigne. Dès lors, nous nous intéresserons à un moraliste : Marin Cureau de La Chambre. En plus de reprendre les éléments de ses prédécesseurs, il ajoute une composante majeure dans l'incapacité de l'amitié féminine : l'inaptitude physiologique.

¹¹⁵ En effet, la proximité des termes *philia* et *philiae* – qui signifie amour – crée une ambiguïté dans la conception de la notion.

¹¹⁶ MONTAIGNE, *De la vanité*, cité dans LEGAULT (Marianne), *op. cit.*, pp. 45-46.

Ensuite, nous nous pencherons sur une prise de parole féminine : Madeleine de Souvré, marquise de Sablée.

Marin Cureau de La Chambre : femme, objet du vice

L'amitié a jusqu'à présent été indissociable de la vertu. Au XVII^e siècle, de nombreux moralistes se sont alors questionnés sur les vertus humaines et les inclinations¹¹⁷. Parmi eux se trouve Marin Cureau de La Chambre, médecin, philosophe et conseiller de Louis XIV. Dans son traité intitulé *L'Art de connoistre les hommes*¹¹⁸ (1659), le médecin insiste sur la faiblesse humaine, résultat des diverses inclinations. Pour l'homme du XVII^e siècle, ces dernières sont des défauts auxquels il faut remédier ; toutefois, seul l'être masculin possède la gloire morale de supprimer ses sentiments. Cette supériorité, La Chambre l'explique par la prééminence physiologique de l'homme sur la femme. L'homme, par nature, est chaud et sec. Dès lors, il est actif et peut engendrer la négation de ses inclinations, ce qui le rend éminemment supérieur. La femme, quant à elle, est froide et humide, ce qui la rend passive. Dominée par cette humidité, cœur de sa morale, cette dernière ne peut mettre fin à ses inclinations, ce qui la rend, par conséquent, dangereuse pour l'être, mais également inférieure à l'homme. La fragilité morale de la femme s'explique donc par sa physiologie. Habitée par ses inclinations, elle ne peut être que vicieuse. En outre, derrière la beauté, ne se cache qu'un masque dissimulant la laideur et les défauts de cet « être vicieux » :

Il faut de ce haut point de gloire & de perfection où elle s'est placée, l'abaisser dans l'ordre des choses vicieuses, & montrer que tous ces attraits & cette grâce charmante dont elle s'est parée n'est autre chose qu'un masque trompeur qui cache un nombre infini de défauts¹¹⁹.

La vertu guidant l'amitié, la femme, vicieuse moralement, n'est donc pas apte à l'amitié ; inaptitude résultant de sa physiologie.

¹¹⁷ *Inclination* est un terme très populaire au siècle des Lumières pour désigner une disposition affective, voire amoureuse.

¹¹⁸ CUREAU DE LA CHAMBRE (Marin), *L'Art de connoistre les hommes*, Amsterdam, Jacques Lejeune, 1669, [en ligne].

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57607r.image>

¹¹⁹ *Idem*, p. 40.

Madeleine de Souvré, marquise de Sablé : les Maximes¹²⁰ de l'amitié

Précédemment, seuls les écrits masculins sur l'amitié ont été pris en compte. Dès lors, nous pourrions penser que les femmes n'avaient pas écrit sur cette intimité. Or, cela n'est pas le cas. En 1678, la marquise de Sablé rédige ses *Maximes* vouées à l'amitié. Discutées dans les salons, ses maximes entrent en résonance avec les discours des anciens philosophes de l'Antiquité.

L'amitié est pour la femme de lettres une vertu fondée sur l'estime portée aux personnes aimées. Les qualités de l'âme appréciées chez les amis sont la pudeur, la générosité, la discrétion, ainsi que les bonnes qualités de l'esprit. La réciprocité, si chère à la notion, est un point d'orgue de sa conception, puisque « dans l'amitié l'on ne peut aimer, comme dans l'amour, sans être aimé¹²¹ ». Les services rendus à l'ami sont également présents dans ses préceptes. Cependant, ceux-ci ne doivent pas être la source de la relation : l'ami doit être aimé pour ce qu'il est et non pour le bien qu'il nous fait.

Toutefois, pour Madame de Sablé, l'amitié fondée sur les ressemblances ne mérite pas d'être appelée de la sorte : « la vraie amitié ne cherche que la raison et la vertu dans ses amis¹²² ». Par cette maxime, la marquise désarçonne l'une des valeurs de l'amitié masculine : celle de la ressemblance morale, où l'amitié n'est possible qu'entre deux êtres qui partagent une morale équivalente et qui exclut d'emblée la femme de cette relation. Pour elle, la relation amicale n'est pas liée à un genre ou une origine sociale, ce sont la vertu et la similitude des comportements qui fondent les liens sociaux et particulièrement l'amitié. En outre, le dialogue respectueux est la clef de cette intimité.

Ses nombreuses correspondances avec celles qu'elle nomme « amies » démontrent que la femme, quoi qu'on puisse en dire, est capable d'amitié. L'autrice connaît les valeurs de l'amitié qui ont pris leurs sources dans l'Antiquité gréco-romaine

¹²⁰ MADAME DE SABLE, *Maximes*, Paris, Jouaust Imprimeur, 1678, [en ligne].
URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205401c.texteImage#>

¹²¹ *Idem*, p. 58.

¹²² *Idem*, p. 59.

et qui ont ruisselé jusqu'aux Lumières, tout en démontrant que ces dernières ne s'appliquent pas qu'aux hommes.

1.4. La possibilité de l'amitié entre sœurs ?

Par ailleurs, une question subsiste : la relation entre deux sœurs – comme celle qui unit Laodamie à Nérée, leur lien intime surpassant toute chose – peut-elle être catégorisée comme « amitié » ? Le *Dictionnaire universel* de Furetière définit l'amitié en ces termes très généraux :

AMITIE. [...] Affection qu'on a pour quelqu'un, soit qu'elle soit seulement d'un costé, soit qu'elle soit réciproque¹²³.

Bien que cette définition réfute le principe essentiel de réciprocité véhiculé dans les différents discours, cette dernière traduit bien la complexité définitoire de la relation, mais également la nature multiforme du terme. Furetière, en revanche, admet les amitiés familiales, puisque la notion est tout entière définie par l'affection sans aucune spécificité¹²⁴. Catherine Bernard s'aligne manifestement sur cette dernière position, dans la mesure où elle définit distinctement la relation des héroïnes comme *amitié*. Les deux protagonistes ne définissent nullement leur relation en termes de liens de sang : les quinze occurrences du terme « amitié » démontrent cela.

Le thème des deux sœurs amoureuses d'un même homme n'est pas inconnu de la scène tragique. En effet, entre les années 1670 et 1680, le motif des sœurs rivales en amour avait notamment été traité par Thomas Corneille dans *Ariane* (1672), par l'abbé Gaspard Abeille dans *Argélie, reine de Thessalie* (1674), mais aussi par Louis Ferrier, sieur de la Martinière, dans *Anne de Bretagne, reine de France*¹²⁵. Toutefois, dans ces pièces, les sœurs finissent par se trahir en vertu de l'homme aimé. Catherine Bernard

¹²³ FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, cité dans SCHAPIRA (Nicolas), *op. cit.*, p. 218

¹²⁴ Voir SCHAPIRA (Nicolas), *op. cit.*, p. 219. L'entrée « connoistre » du *Dictionnaire Universel* reconnaît les amitiés au sein d'une famille.

¹²⁵ PIVA (Franco), « Présentation de *Laodamie, reine d'Epire* », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 2 : Théâtre et poésies, *op. cit.*, p. 33.

introduit une innovation notable dans sa pièce : le lien sororal d'amitié et de tendresse qui ne s'ébranle point, qu'importe la situation.

1.5. Une tragédie de l'amitié féminine

Parmi les diverses réflexions philosophiques que nous avons parcourues au sujet de l'amitié, il nous est, désormais, possible de dégager quelques valeurs fondamentales de cette relation intime. La réciprocité, la ressemblance, le désintéressement, l'amitié comme lien social, ainsi que le service sont autant de vertus véhiculées dans les discours et conférées à l'amitié entre hommes. Dès lors, celles-ci seront le fondement de notre analyse sur le lien amical dans l'œuvre de Catherine Bernard, *Laodamie, reine d'Epire*. Nous nous attacherons donc à démontrer comment l'autrice épuise ces caractéristiques et se les réapproprie en les renversant au profit de la gent féminine.

1.5.1. L'amitié comme thème central

D'emblée, l'acte I de la scène première nous immisce dans la « tendre amitié » (v. 73) qui unit Laodamie promise par son père, peu de temps avant sa mort, au prince Attale de Péonie et Nérée éprise de Gélon, prince de Sicile. Promptement, la seconde scène nous place au cœur du conflit, au moyen d'une réplique de la reine :

Tu sais quelle amitié m'unit avec Nérée ;
Mais, Dieux ! bientôt Gélon épouse cette sœur,
Et Gélon en secret est maître de mon cœur.
Par le dernier traité d'Alexandre mon père,
Le triste hymen d'Attale est pour moi nécessaire ; (vv. 90-94)

Laodamie est déchirée entre son amour pour Gélon, son devoir envers l'État et l'amitié qu'elle porte à sa sœur. Au sein de ce conflit amoureux, la relation amicale va se développer, se fortifier et s'épanouir. Pour pouvoir la définir comme telle, intéressons-nous plus particulièrement aux deux protagonistes.

Premièrement, Laodamie est le personnage le plus complexe de la pièce. Comme nous l'avons introduit avec l'extrait, elle est animée par un dilemme psychologique¹²⁶ qui menace son amitié avec sa sœur. Ce dernier grandit silencieusement, subtilement, avant d'exploser et d'être articulé dans la scène première de l'acte III, qui mérite d'être longuement citée :

Hélas, que ne laissais-je au moins agir son âme !
Si je n'eusse formé moi-même son lien,
Peut-être il m'eût aimé, ou n'aurait aimé rien.
Pour m'obéir peut-être il aima la princesse.
Qu'il me rende ce cœur dont je fus trop maîtresse !
Mais quoi ! veux-je en effet l'arracher à ma sœur,
Une sœur qui sur moi fonde tout son bonheur ?
D'enlever son amant j'aurais la barbarie ?
Je sais ce qu'il inspire, elle en perdra la vie ;
Elle *m'aime*¹²⁷, et mon cœur soupirant en secret,
De sa tendre amitié cent fois a vu l'effet :
Mes douleurs mille fois ont pénétré son âme,
Pour l'en récompenser je vais trahir sa flamme.
Hélas ! je me reproche en vain ma trahison,
J'ai goûté de l'espoir le dangereux poison.
Quand je vois pour mes feux que tout se rend facile,
Je sens que je me fais un reproche inutile,
Que je vais étouffer l'honneur et la pitié,
Que l'amour dans mon cœur surmonte l'amitié.
Mais non, Argire, non, faisons lui résistance,
Ramène ma raison en m'ôtant l'espérance. (vv. 586-606)

Toute l'ambiguïté du personnage de Laodamie peut être résumée par cette réplique. En effet, après la mort d'Attale, la reine songe à reconquérir Gélon, l' élu de son cœur. Toutefois, l'amour qu'elle porte à sa sœur l'empêche d'aller au bout de son ambition. Le ton de ses paroles passe du regret à l'horreur, en faisant un détour par l'autocritique, puisqu'elle envisage la « barbarie » (v. 593) : « arracher » (v. 591) à sa sœur son

¹²⁶ CONROY (Derval), « The displacement of disorder : gynæcocracy and friendship in Catherine Bernard's *Laodamie* (1689) », dans *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, n° 67, 2007, p. 10.

¹²⁷ Nous avons délibérément mis certains mots des citations en italique afin d'insister sur leur importance.

bien-aimé. Un bref instant, elle revient sur ses paroles, se rendant compte qu'elle se fait « un reproche inutile ». Hâtivement, son courage moral reprend le dessus : son immoralité dissipée, elle admet que son amitié surmonte l'amour dans son cœur et que le bonheur de sa sœur passe avant le sien.

Le courage moral dont fait preuve la reine démontre qu'elle est capable de répudier ses passions. Outre le fait d'identifier cet élément au don de soi et au désintéressement véhiculé dans les discours sur l'amitié, il permet également de réfuter la tradition misogyne selon laquelle les femmes sont incapables d'amitié, à cause de leur nature physique qui se veut, comme Marin Cureau de la Chambre l'avance, froide et humide ; Laodamie est une femme vertueuse qui ne manque pas de force morale pour contrôler ses passions. Le don de soi, ainsi que la priorité qu'accorde Laodamie à l'amitié ont, précédemment, été mis en avant par Phèdre, la confidente de Nérée. Cela nous indique, d'une part, la perception d'autrui sur leur intimité et d'autre part, le lien particulier qui unit la générosité et l'amitié chez la reine :

La reine est généreuse et vous aime, Madame :
Et quand elle verra le trouble de votre âme,
Eût-elle de l'amour, la gloire et la pitié
La forceront encore à suivre l'amitié. (vv. 477-480)

Dans les deux extraits, précédemment cités, nous retrouvons l'emploi du verbe « aimer » pour désigner leur attachement mutuel. À l'instar de la notion grecque *philia*, où la frontière entre amitié et amour est infime, Catherine Bernard révèle également cette proximité dans sa tragédie. En effet, l'amour est au cœur de leur amitié. Par ailleurs, la relative équivalence entre ces deux notions est présente dans le dictionnaire de Furetière, où, à la définition du verbe *aimer*, il explique que « le mot d'aimer s'applique également à l'amitié et à l'amour¹²⁸ ». Entre les deux notions, il semble n'y avoir qu'une différence d'intensité :

AMOUR. [...] On dit aussi, il aime d'amour, pour dire d'une amitié violente¹²⁹.

¹²⁸ FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, cité dans SCHAPIRA (Nicolas), *op. cit.*, p. 218.

¹²⁹ *Ibidem*.

Par conséquent, l'amour que se portent réciproquement les deux sœurs n'est pas du même ordre que celui que Nérée ou Laodamie porte à Gélon. Alors qu'*amour*¹³⁰ et *amitié* sont représentés comme antithétiques chez Laodamie, ils se développent simultanément chez la princesse :

[L'amour] serra ces doux nœuds commencés par vos soins.
Mais, Madame, mon cœur ne vous en doit pas moins ;
Et me tendre amitié pour vous se fortifie,
Plus cet amour répand de charmes sur ma vie. (vv. 71-74)

Cela nous permet de considérer, en second, le personnage de Nérée. Dès les prémices de la pièce, la notion de gratitude est observée dans l'affection qu'elle porte à sa sœur. En effet, la protagoniste doit ses fiançailles et son bonheur à la reine et lui en est reconnaissante :

Un des plus forts liens qui m'attachent à vous,
C'est ce même bonheur si tranquille et si doux.
Je tiens de vous, Madame, il m'en souvient sans cesse,
Le prince de Sicile et toute sa tendresse.
Gélon encor guerrier et sans attachement,
Est par votre heureux choix devenu mon amant.
Vos ordres de son cœur m'envoyèrent l'hommage ;
L'amour bientôt, l'amour acheva votre ouvrage,
Il serra ces doux nœuds commencés par vos soins.
Mais, Madame, mon cœur ne vous en doit pas moins ;
Et ma tendre amitié pour vous se fortifie,
Plus cet amour répand de charmes sur ma vie. (vv. 63-74)

Par le recours aux expressions suivantes : « Je tiens de vous », « votre heureux choix », « par vos soins », Catherine Bernard établit un lien avec la notion de bien et de service prodigué par l'ami, développé dans les *Maximes* de Madeleine de Souvré. Toutefois, l'ami doit être aimé pour ce qu'il est et non pour le bien qu'il nous fait. Or, les vers suivants « Et ma tendre amitié pour vous se fortifie, / Plus cet amour répand de

¹³⁰ Le terme *amour* est ici à comprendre comme la passion entre deux amants.

charmes sur ma vie » (vv. 73-74) vont à l'encontre de ce précepte ; parallèlement au bénéfice qu'elle lui rend, l'amour de Nérée pour sa sœur se multiplie.

En effet, de cet hyménée, favorisé par Laodamie, émane une relation inégalitaire résultant de leurs positions sociales et politiques : la réciprocité des émotions n'entraîne pas l'abolition des hiérarchies sociales, comme en atteste cette phrase de Nérée : « Madame, de mon sort vous êtes la maîtresse » (v. 842). Laodamie étant reine possède un pouvoir, également, sur sa sœur ; leur relation est donc tributaire du titre de noblesse de l'héroïne. De ce fait, en mettant en scène une amitié féminine entre deux individus de conditions sociales différentes, Catherine Bernard désarçonne la ressemblance sociale si chère aux discours philosophiques patriarcaux en se la réappropriant. Nonobstant, la conception de l'amitié érigée dans les *Maximes* de la marquise de Sablé est préservée. Pour Madeleine de Souvré, l'amitié n'est pas liée à une origine sociale, ce sont la vertu et la similitude de comportement qui fondent l'intimité.

Ensuite, l'obstacle intérieur¹³¹ de *Laodamie, reine d'Epire* se dévoile : éperdument et secrètement amoureuse de Gélon, prince de Sicile, depuis le début de la tragédie (« Et Gélon en secret est maître de mon cœur », v. 92), la reine a enfoui son désir en vertu de l'amitié qu'elle porte à sa sœur, mais également pour honorer la volonté de son défunt père qui l'avait promise à Attale, le prince de Péonie. Néanmoins, la mort de ce dernier dans une embuscade bouleverse l'équilibre intérieur de l'héroïne. Effectivement, Gélon devient le favori ; « à monter sur le trône un grand peuple l'invite » (v. 537). L'amour caché de la reine pour l'amant de la princesse revient alors sur le devant de la scène. Par conséquent, l'intime relation entre les deux sœurs est menacée par la révélation du secret, entraînant inévitablement la jalousie de Nérée. Les amies d'antan deviennent les rivales d'aujourd'hui (« la reine est ma rivale », v. 909). L'autrice ne désire pas idéaliser la relation sororale, mais bien la dépeindre dans toute sa complexité : amour, jalousie, querelle. Par ce conflit, par cet obstacle, Catherine Bernard démontre que jalousie et amitié ne s'excluent pas complètement. Présentées comme antithétiques dans pléthore de tragédies ou romans du XVII^e siècle, les deux notions se découvrent dans

¹³¹ Nous appelons obstacles intérieurs ceux qui émanent d'un sentiment, d'une tendance ou bien d'une passion inerte au personnage. L'objectif étant bien évidemment de lutter contre ce dernier. SCHERER (Jacques), *La dramaturgie classique en France*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2001, p. 63.

Laodamie. Tel l'obstacle de la tragédie, la jalousie peut être surmontée du moment où les personnages décident de lutter contre elle.

Qui plus est, c'est à partir de ce moment précis de la tragédie que le caractère foncièrement empathique de la princesse va atteindre son apogée. Profondément déçue par le comportement de son amie, de sa confidente à qui elle confesse ses moindres maux, Nérée, anéantie par cet aveu, décide de se retirer auprès des Dieux afin de permettre à Gélon d'accéder au trône¹³² :

Encor que vous causiez ma mortelle douleur,
Je suis accoutumée à vous ouvrir mon cœur,
Il veut vous faire part de ses peines secrètes ;
Je me plains même à vous des maux que vous me faites. (vv. 783-786)

Cette jalousie ne sera, toutefois, que de courte durée, subsumée dans un plus grand altruisme. Qualité centrale de l'amitié, l'altruisme est essentiellement ostensible dans le personnage de Nérée, qui, à l'aurore de la pièce, dévoile une capacité d'affection profonde et désintéressée ; cent fois elle a souhaité dans le fond de son cœur souffrir les maux de sa sœur et « qu'elle eût [son] bonheur » (v. 312). Ce don de soi atteint son zénith au dénouement tragique : la mort de la reine Laodamie, annoncée par le récit d'un personnage, comme le veut la bienséance. Inconsolable, la protagoniste « demeure immobile, et dans [un] mal extrême / À peine [elle se] sent et [se] connai[t] [elle]-même » (vv. 1419-1420) et pourrait mourir pour sa sœur : « Cessons, cessons de vivre, et vengeons une sœur » (v. 1346). L'heureuse rivalité et la jalousie dissipées laissent place à l'amitié et l'amour sororal qui perdurent au-delà de la mort.

Avant d'aller plus loin, il nous semble intéressant de nous pencher sur le secret¹³³ et de surcroît, sur la franchise, deux composantes essentielles dans *Laodamie*. « Sans secret, il n'est pas d'histoire¹³⁴ » pouvons-nous lire dans la présentation du colloque

¹³² Notons qu'en libérant Gélon de tout engagement, Nérée agit en faveur de sa sœur, en donnant également la priorité aux préoccupations de l'État.

¹³³ L'amour de Laodamie pour Gélon, l'amant de la princesse.

¹³⁴ *Le secret : enjeux poétique, rhétorique et moral (XVII^e- XVIII^e siècle)*, 2003.

URL : https://www.fabula.org/actualites/le-secret-un-enjeu-poetique-rhetorique-et-moral-xviiie-xviiiie-siecle_56585.php

international de Reims intitulé *Le secret : enjeux poétique, rhétorique et moral (XVII^e-XVIII^e siècle)*. Dès lors, nous pouvons nous poser la question : la tragédie *Laodamie, reine d'Épire* pourrait-elle exister sans ce secret ? La réponse est indéniablement « non » ; le cœur du conflit de la tragédie est ce secret, cet amour caché que Laodamie porte pour l'amant de sa sœur. Cependant, une autre question persiste : le secret est-il le signe d'une fausse amitié ? Par conséquent, ce sont la franchise et la sincérité, qualités intrinsèques à l'amitié, qui sont remises en question.

Pour pouvoir répondre à cette interrogation, faisons un bref détour par *Le Misanthrope* de Molière où la question de la pleine franchise est au cœur d'un débat houleux entre les deux protagonistes de la pièce, Philinte et Alceste. Pour Alceste, l'honnêteté prime sur tout, c'est elle qui régit l'amitié. *A contrario*, pour Philinte :

Il est bien des endroits où la pleine franchise
Deviendrait ridicule et serait peu permise ;
Et parfois [...],
Il est bon de cacher ce que l'on a dans le cœur¹³⁵ .

Tel Philinte, Laodamie dissimule ce qu'elle a dans son cœur. Certes, l'honnêteté est une maxime de l'amitié, mais le don de soi et l'affection le sont également. La reine délaisse la franchise au profit du bonheur de Nérée :

Il est vrai ; ni mes yeux ni ma bouche, jamais
De cet amour forcé ne découvrent les traits.
Je sais bien m'imposer les plus dures contraintes. (vv. 199-201)

Par ces trois phrases, Laodamie montre qu'elle ne désire nullement confesser son crime et préfère « s'imposer les plus dures contraintes ». Pour Franco Priva, « généreuse et sensible à l'égard de sa sœur, Laodamie l'est sans doute ; pourtant sa conduite n'est ni constante ni transparente¹³⁶ ». Ces propos, bien qu'hostiles, ne sont, cependant, pas totalement infondés. En effet, si nous transposons positivement ce passage, nous

¹³⁵ Molière, *Le Misanthrope*, Paris, Folio Classique, 2003, p. 50.

¹³⁶ PIVA (Franco), « Présentation de *Laodamie, reine d'Épire* », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 2 : Théâtre et poésie, *op. cit.*, p. 48.

comprenons que la reine est habitée par un sentiment de culpabilité qui guide ses actions et lui confère une attitude non transparente. Ce même sentiment se manifeste également dans le débat intérieur que le personnage s'impose à l'ouverture de la pièce, au sein duquel elle est tiraillée entre l'aveu de son amour et le mal que celui-ci pourrait occasionner¹³⁷. Toutefois, le voile d'honnêteté et de franchise que s'inflige la protagoniste est tributaire de son amour et de son amitié pour Nérée. Bien que cela puisse être le signe d'une « amitié trompeuse¹³⁸ » pour Franco Piva, il nous semble que cela soit le reflet d'un certain altruisme. « Une sœur qui sur moi fonde son bonheur ? / D'enlever son amant j'aurais la barbarie ? / Je sais ce qu'il inspire, elle en perdra la vie » (vv. 592-594) : Laodamie est consciente de la peine qu'elle pourrait causer et préfère souffrir que d'occasionner plus de maux à son amie.

De plus, un personnage masculin de la tragédie a retenu notre attention : Gélon. En effet, il est ce personnage conventionnel qui fait partie de la longue série des héros chevaleresques et modestes de la seconde moitié du XVII^e siècle¹³⁹. Pourtant, Catherine Bernard remanie cette convention afin de mettre en exergue la supériorité morale des femmes. Gélon n'est pas ce personnage masculin vertueux, ambitieux, chaud et sec, tel que le veut la tradition. Ce dernier ne ressent pas la moindre fidélité envers son pays natal, la Sicile ; il est dépourvu de toutes ambitions politiques, ne cherchant que l'amour de sa dame. Animé par ses passions¹⁴⁰, il est d'ailleurs comparé aux traditionnelles représentations féminines larmoyantes : Gélon a tendance à s'alarmer et à pleurer au moindre prétexte. Il n'a pas honte de qualifier sa conduite de « faiblesse » (v. 169, v. 1167) et de s'y complaire. C'est l'amour qui guide ses actions et dicte ses paroles : il est un homme dominé par l'amour, à l'opposé des vertueux personnages masculins des tragédies de Molière, Corneille ou Racine.

¹³⁷ Voir citation p. 39.

¹³⁸ PIVA (Franco), « Présentation de *Laodamie, reine d'Épire* », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 2 : Théâtre et poésie, *op. cit.*, p. 49.

¹³⁹ GETHNER (Perry), *op. cit.*, p.186.

¹⁴⁰ En mettant en avant un personnage masculin animé par ses passions, la tragédienne modifie la conception physiologique des sexes avancée par Marin Coureau de La Chambre. Il s'agit d'une autre démonstration de la réappropriation des discours androcentrés de Catherine Bernard.

Enfin, après avoir analysé la représentation de l'amitié dans *Laodamie, reine d'Epire*, il nous est désormais possible de répondre à la question suivante : dans quelles mesures Catherine Bernard se réapproprie-t-elle les discours androcentrés véhiculés ? Durant l'ensemble de la pièce, la tragédienne a démontré une grande connaissance des discours patriarcaux aussi bien antiques que contemporains. Dès lors, munie de ce savoir, Catherine Bernard se réapproprie les caractéristiques traditionnellement accordées aux hommes, ainsi qu'à leur relation intime pour les appliquer aux femmes. En effet, au cours de l'analyse, nous avons vu que les valeurs essentielles de l'amitié masculine sont appliquées aux relations féminines : la réciprocité de sentiments des deux protagonistes, le don de soi, la gratitude, ou encore le désintéressement. Nous constatons également que la relation intime de la reine et de la princesse entre en résonance avec les maximes de la marquise de Souvré ; notamment celle qui considère que l'amitié n'est pas liée à un genre ou à une origine sociale. En outre, l'autrice modifie la conception physiologique des moralistes faisant des femmes des êtres humides et froids, et des hommes des êtres chauds et secs. Laodamie et Nérée sont dépeintes telles des héroïnes fortes, vertueuses, réfléchies et capables de contrôler leurs passions. *A contrario*, les personnages masculins sont habités par leurs ardeurs et l'amour ; comme nous l'avons vu avec Gélon.

Catherine Bernard, par sa reconquête des discours androcentrés, démontre la possibilité de l'amitié féminine, connotée d'un désir d'égalité entre les genres ; les harangues développées sur cette relation intime sont valables aussi bien pour les femmes que pour les hommes.

1.6. Représenter l'amitié, un mécanisme de valorisation féminine ?

La tragédie de Catherine Bernard se caractérise par une stratégie discursive féminocentrique, c'est-à-dire, en faveur de la femme. Les deux protagonistes, Nérée et Laodamie, sont unies par un indéniable lien intime, de surcroît supérieur à l'amour hétérosexuel. L'autrice a recours à divers mécanismes de valorisation féminine, sous le prisme de l'amitié. En effet, les récits mythologiques, souvent régis par un système phallogocentrique, sont traditionnellement rédigés à l'aune de l'héroïsme masculin, faisant abstraction des valeurs féminines. Or, Catherine Bernard, bien qu'elle respecte les règles

de la tragédie, choisit un épisode vague avec des personnages peu connus de l'Antiquité dans l'optique d'inventer une intrigue à son gré¹⁴¹. L'autrice opère, dès lors, un détournement de point de vue : la focale est conférée aux femmes et à leurs relations.

La tendresse féminine mutuelle est le mécanisme de valorisation le plus notable de la tragédie, mais aussi la source de tout autre. Par le fait de mettre en scène une amitié féminine qui ne s'ébranle jamais, Catherine Bernard permet ce que Perry Gethner appelle une « réestimation de la nature de la femme¹⁴² » ou ce que Conroy Derval préfère nommer « une réévaluation des constructions de genre¹⁴³ ». Depuis bon nombre d'années, les femmes sont considérées comme froides, inaptées à l'amour, jalouses ; dévalorisées, il était nécessaire de les remettre sur le devant de la scène. Toutefois, ce besoin de réévaluation ou de revalorisation prend sa source dans la conception misogyne de la société patriarcale et hétérocentrée qui a longtemps estimé la femme en rapport à l'homme : les femmes sont jalouses parce qu'elles aiment un même homme, ces dernières sont des rivales, car il y a un homme entre les deux, elles ne sont capables que d'amour maternel et envers leur conjoint. Toutefois, une réévaluation n'est possible que s'il y a eu dévalorisation ; dévalorisation qui émane des hommes. Par conséquent, dans sa tragédie, Catherine Bernard répudie cette pensée selon laquelle la femme n'est pas apte à l'amitié et célèbre leur amour.

La valorisation de la femme passe également par la distribution des personnages féminins et masculins. L'autrice propose deux héroïnes empathiques, fortes, capables de contrôler leurs passions. Ce sont les modèles admirables d'une amitié qui surmonte toute épreuve. En outre, le personnage de Gélon permet également la réévaluation des genres. L'autrice, par le biais d'un travestissement moral, lui confère toute une série de caractéristiques qui sont traditionnellement associées aux femmes. Dans une société androcentrée animée par un ensemble d'idées reçues sur la gent féminine, se parer d'un personnage masculin non traditionnel assumant ses faiblesses permet de dénoncer les

¹⁴¹ Rappelons-nous que l'intrigue de *Laodamie, reine d'Epire* est vaguement fondée sur un passage tiré de l'historien romain peu connu, Justin.

¹⁴² GETHNER (Perry), *op. cit.*, p. 187.

¹⁴³ CONROY (Derval), *op. cit.*, p. 456.

tares et les stéréotypes communément partagés, mais aussi de démontrer la futilité de ces préjugés.

2. Un *Brutus* pas si masculin

2.1. Présentation de l'œuvre

Le succès remporté par *Laodamie* incite Catherine Bernard à continuer sur la voie tragique si heureusement entreprise. *Brutus*, soumis au jugement des Comédiens du Roi, le « Lundy 30.e Octobre 1690¹⁴⁴ », est représenté pour la première fois le 18 décembre de la même année « au double », devant trois-cent-vingt spectateurs payants, pour une recette de 944 livres¹⁴⁵. Au Nouvel An, la pièce est reprise « au simple » pour quatre représentations devant un public de spectateurs plus qu'honorable et soutenue par une « petite pièce ». Dès lors, *Brutus* est fréquemment joué jusqu'au 8 février, pour un total de vingt-cinq représentations ; un chiffre tout à fait admirable pour l'époque, qui place la tragédie de Catherine Bernard au troisième rang des pièces créées entre 1690 et 1700¹⁴⁶.

À la différence de ce qu'elle avait fait avec *Laodamie*, Catherine Bernard décide de soumettre au jugement des lecteurs sa seconde tragédie. Le privilège lui est accordé le 18 janvier 1691, mais n'est enregistré que neuf jours plus tard, soit le 27 janvier, alors que la pièce bat son plein sur les scènes de la capitale. Cet écart temporel pourrait laisser supposer un choix polémique de l'autrice à l'égard des Comédiens-Français, dont elle n'aurait guère apprécié la décision de mettre *Brutus* si promptement « au simple » et/ou de le soutenir par une « petite pièce »¹⁴⁷. Toutefois, *Brutus* paraît dans les librairies vers la moitié du mois suivant.

Pour *Brutus*, Catherine Bernard va puiser son sujet chez un auteur bien plus connu et qui avait déjà fourni la matière à pléthore de pièces : l'historien romain Tite-Live.

¹⁴⁴ ARCHIVES DE LA COMÉDIE FRANÇAISE, « Feuilles d'Assemblée pour l'année 1693 », dans PIVA (Franco), « Présentation de *Brutus* », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 2 : Théâtre et poésie, *op. cit.*, p. 166.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ PIVA (Franco), « Présentation de *Brutus* », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 2 : Théâtre et poésie, *op. cit.*, p. 167.

¹⁴⁷ *Idem*, pp. 167-168.

Toutefois, la tragédienne s’empare d’un épisode délaissé des autres dramaturges : celui de Brutus condamnant à mort ses deux fils, Titus et Tibérinus, accusés d’avoir participé au complot visant à renverser la jeune république et à réinstaurer la monarchie après la chute du dernier roi, Tarquin le Superbe¹⁴⁸. Afin de susciter davantage l’attention des spectateurs et de rendre ses héros plus attrayants, la tragédienne greffe une intrigue sentimentale dont Tite-Live n’avait que brièvement laissé supposer l’existence. Dès lors, les deux frères, liés dans la conjuration, se retrouvent également rivaux en amour. Titus, promis à Valérie, sœur du consul Valérius, est amoureux et est aimé d’Aquilie, promise à Tibérinus et fille d’Aquilus, instigateur de la conspiration. En outre, Titus, fils favori de Brutus, saisi de remords, avoue sa trahison à son père. Comble de malheur, le Sénat, à qui revenait la sentence, laisse à Brutus seul la lourde tâche de décider du sort de ses enfants. Dès lors, amour filial et devoir envers la patrie se bousculent dans la tête du vieux consul. Finalement, le devoir l’emporte : sa progéniture est exécutée aux côtés des autres conjurés. Aquilie, qui a vainement tenté de disculper son bien-aimé, se suicide. Valérie, quant à elle, envisage à son tour de se donner la mort, sans succès.

En faisant paraître en 1690 cette tragédie, Catherine Bernard est consciente d’avoir donné au théâtre une nouvelle image de Brutus. Toutefois, elle s’inspire quelque peu d’une de ses prédécesseuses romanesques. En effet, la *Clélie, histoire romaine* de Madeleine de Scudéry a contribué au succès de l’histoire de Brutus. Si la romancière ne s’est guère intéressée aux malheureux frères « que l’amour a rendus criminels¹⁴⁹ », elle s’est singulièrement appliquée à adoucir le caractère du consul romain en s’intéressant aux exigences qu’encourent sa charge et son tendre rôle de père¹⁵⁰. Cela n’empêche cependant pas Catherine Bernard de proposer une lecture de la chronique tite-livienne d’une façon tout aussi personnelle que celle qu’elle avait donnée de l’épisode de Justin, dans *Laodamie, Reine d’Epire*.

¹⁴⁸ TITE-LIVE, *Histoire romaine*, Texte établi par Jean Bayet et traduit par Gaston Baillet, Paris, Les Belles Lettres, 1967, t. II, pp. 1-9. Il se peut que Catherine Bernard ait pu lire cet épisode dans la traduction qu’en avait donnée Pierre du Ryer, en 1653, dans son ouvrage intitulé *Les Décades de Tite Live avec les Suppléments de J. Freinshemius selon le mesme Auteur*, dans PIVA (Franco), « Présentation de *Brutus* », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 2 : Théâtre et poésie, *op. cit.*, p. 147.

¹⁴⁹ MAZOUER (Charles), « La tradition de l’héroïsme. Le *Brutus* de Catherine Bernard et Fontenelle », dans *Études Normandes*, n° 3, 1983, p. 53.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

Dans son œuvre, la tragédienne démontre une grande maîtrise des composantes masculines les plus classiques de la tragédie du XVII^e siècle, puisqu'elle met en scène un père et ses fils, l'honneur, la gloire, mais également la vertu romaine. De ce fait, tel Charles Mazouer l'avance, le *Brutus* de Catherine Bernard s'intègre dans la grande tradition de l'héroïsme au théâtre¹⁵¹. Donneau de Visé disait justement :

Les Dames sont aujourd'hui capables de tout et si la délicatesse de leur esprit leur fait produire sans peine des ouvrages tendres et galants, Mademoiselle Bernard vient de faire voir qu'elles peuvent pousser avec force les sentiments héroïques, et soutenir noblement le caractère romain. C'est elle qui a fait la tragédie de *Brutus* dont les représentations attirent de si grandes assemblées. Il y a deux ans qu'elle fit jouer une autre pièce appelée *Laodamie*, qui coûta des larmes à tous les cœurs tendres¹⁵².

2.1.1. L'épître dédicatoire

L'épître dédicatoire est un discours élaboré destiné au dédicataire et fréquemment employé jusqu'au XVIII^e siècle. Sous l'Ancien Régime, cet énoncé autonome permet généralement à l'écrivain de recevoir un revenu¹⁵³. En outre, pour les femmes auteurs de cette même époque, la protection de Grands reste nécessaire, ce que l'épître permet d'acquérir¹⁵⁴.

L'épître dédicatoire de *Brutus*, assez courte, puisqu'elle ne fait qu'une dizaine de lignes, est dédiée à Madame la Duchesse, qui n'est autre que Louise-Françoise de Bourbon (1673-1743). Cette dernière est la fille de Louis XIV et Madame de Montespan. Également connue sous le nom de Mademoiselle de Nantes, elle devient la duchesse de Bourbon après son mariage en 1685 avec le petit fils du Grand-Condé, Louis III, duc de Bourbon-Condé. Le ton de la dédicace est à la distance et à la bienséance. Nous pourrions légitimement nous demander pourquoi Catherine Bernard dédie sa pièce à cette jeune princesse¹⁵⁵ dont le nom ne figure plus jamais dans sa vie. Louis de Rouvroy de

¹⁵¹ MAZOUER (Charles), *op. cit.*, p. 49.

¹⁵² Le *Mercure galant*, décembre 1690, cité dans GETHNER (Perry), *op. cit.*, p. 185.

¹⁵³ GENETTE (Gérard), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 121-122.

¹⁵⁴ DUFOUR-MAÎTRE (Myriam), *op. cit.*, p. 352.

¹⁵⁵ Louise-Françoise de Bourbon n'a que dix-sept ans au moment de la parution de *Brutus*.

Saint-Simon¹⁵⁶, dans un portrait par ailleurs assez nuancé, la décrit comme « la sirène des poètes¹⁵⁷ ». En outre, Madame de Caylus, femme de lettres et mémorialiste, présente dans ses *Souvenirs*¹⁵⁸, Madame la Duchesse comme étant en train d'organiser un roman destiné aux femmes de la cour. Ce roman, qui n'est qu'une ébauche, témoigne toutefois d'une certaine passion pour les lettres. Dès lors, Catherine Bernard a dû voir en cette fille préférée de Louis XIV, d'une part, le nouvel appui dont elle avait besoin depuis la mort de Madame la Dauphine, à qui elle avait dédié ses premières œuvres¹⁵⁹, d'autre part, le moyen de préserver, mais aussi de resserrer les liens avec la cour. Toutefois, rien ne laisse supposer, dans la dédicace, que les deux femmes aient un jour été en contact ni que ce discours élogieux ait eu des suites ; les circonstances et la future protection de Madame de Pontchartrain, dont allait bénéficier l'autrice de *Brutus*, l'en ont sans doute empêchée.

2.1.2. La préface

Le texte de la tragédie est précédé d'une longue préface auctoriale dans laquelle Catherine Bernard répond soigneusement aux nombreuses critiques de sa pièce, malgré un discours plus qu'élogieux donné par Donneau de Visé dans le *Mercur Galant*¹⁶⁰. Tout d'abord, les détracteurs de *Brutus* s'en prennent principalement à l'interprétation personnelle des différents personnages. On reproche à l'autrice, par exemple, d'avoir « un peu trop adouci le caractère de Brutus¹⁶¹ ». L'autrice leur fait alors remarquer que, si Plutarque en parlait comme d'un « homme si barbare¹⁶² », Tite-Live l'avait « rassuré[e]¹⁶³ » sur les sentiments du consul et sur sa douleur profonde. En outre, elle insiste également sur le fait que, contrairement à ses confrères qui avaient décidé de

¹⁵⁶ Louis de Rouvroy de Saint-Simon est un mémorialiste, courtisan, pair de France et témoin capital de la fin du règne de Louis XIV et de la Régence.

¹⁵⁷ SAINT-SIMON, *Mémoires. Addition au Journal de Dangeau*, Édition établie par Yves Coirault, t. III, Paris, Gallimard, 1984, pp. 232-233, cité dans PIVA (Franco), « Présentation de *Brutus* », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 2 : Théâtre et poésie, *op. cit.*, p. 168.

¹⁵⁸ *Souvenirs de Madame de Caylus, suivis de quelques-unes de ses lettres*, Nouvelle édition, précédée d'une notice biographique et littéraire, par M. Auger, de l'Académie française et des notes de Voltaire, 1823, pp. 193-192, [en ligne].

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6101431p/f9.item.texteImage#>

¹⁵⁹ PIVA (Franco), « Présentation de *Brutus* », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 2 : Théâtre et poésie, *op. cit.*, p. 169.

¹⁶⁰ Voir p. 50.

¹⁶¹ BERNARD (Catherine), *Préface de Brutus*, *op. cit.*, 1690.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ibidem*.

montrer Brutus dans son ascension au Sénat, elle choisit de nous le présenter « dans un lieu, et dans un temps où il pouvait laisser agir les mouvements les plus secrets de son cœur¹⁶⁴ ». Par cette phrase, la tragédienne annonce subtilement la matière de son œuvre théâtrale : loin du sujet même de la conspiration, elle désire montrer que l'amour est présent dans chaque homme, même le plus dur et le plus puissant.

D'un ton assez ironique envers ses critiques, elle leur démontre ensuite une grande connaissance des règles du théâtre de son époque : « c'est, ce me semble, la pratique commune du théâtre que, pourvu que l'on conserve l'essentiel des actions, on est assez maître des motifs et des autres circonstances¹⁶⁵ ». En effet, Racine, entre autres, avait précisé dans la seconde préface de son *Andromaque* la liberté de l'auteur de disposer de l'histoire pourvu que l'essence même ne soit pas dénaturée¹⁶⁶.

Par ailleurs, Catherine Bernard ne se cantonne pas à sa défense. En donneuse de leçons, elle passe à l'attaque. Ainsi, au sujet du sacrifice de la progéniture du consul, elle fait remarquer que « l'action de Brutus n'est point une action de vertu, si l'on soupçonne qu'il y entre de la férocité naturelle ; il faut pour être héroïque qu'elle coûte infiniment¹⁶⁷ ». L'autrice assume donc réinterroger la vertu et la fermeté romaines à la lumière de l'intimité d'un père dont l'amour filial est éprouvé tout au long de la pièce. Elle se plaît également à donner à ses détracteurs une clef de lecture de la tragédie, puisque ni les uns ni les autres n'avaient regardé la pièce avec assez d'attention pour la comprendre. Certes, il s'agit d'une lecture arbitraire, qui témoigne, toutefois, de la lucidité et l'acharnement avec lesquels Catherine Bernard défend sa pièce.

Enfin, ce qui a également été critiqué, c'est la sensibilité avec laquelle Catherine Bernard a interprété l'épisode de Brutus ; une sensibilité typiquement féminine qui a attiré l'attention pour l'analyse de cette pièce. En effet, selon les chercheuses Susan Gubart et Susan Gilbert, la tragédie reflète la structure du patriarcat. Dès lors, comme l'avance Elizabeth Berg en 1982,

¹⁶⁴ BERNARD (Catherine), *Préface de Brutus*, *op. cit.*, 1690.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ PIVA (Franco), « Présentation de *Brutus* », dans BERNARD (Catherine), *Œuvres*, t. 2 : Théâtre et poésie, *op. cit.*, p. 170.

¹⁶⁷ BERNARD (Catherine), *Préface de Brutus*, *op. cit.*, 1690.

Les femmes écrivains doivent assumer un système de représentations phallogocentriques tout en tentant d'inscrire leur propre langage ou figure dans leur propre œuvre. [...] elles doivent à la fois reproduire le système masculin et tenter d'introduire (ou de créer) une autre figure dans leurs représentations¹⁶⁸.

2.2. *Brutus*, critique implicite du patriarcat et valorisation de la féminité

D'emblée, la première lecture de *Brutus* immisce son lecteur dans un monde éminemment masculin et patriarcal, avec une intrigue fondée sur Brutus et ses deux fils, Titus et Tibérinus. Les personnages féminins, centraux dans *Laodamie*, sont ici secondaires et définis tels des objets à désirer ou à posséder. Alors que dans sa première pièce, les femmes détiennent le pouvoir, dans *Brutus*, elles sont exclues de l'histoire, comme le souligne Henriette Goldwyn¹⁶⁹. Fidèle aux lois et aux contraintes classiques, Catherine Bernard choisit un épisode où les personnages masculins sont des modèles de vertu, de grands personnages de l'histoire animés par l'ambition et de nobles desseins. L'objectif de ces tragédies classiques est limpide : exalter la réussite et l'épanouissement du royaume ou de l'État dirigé par des hommes forts chez qui le pouvoir supplante l'amour¹⁷⁰.

De prime abord, donc, la figure féminine est moins évidente, mais elle est toutefois présente. Il nous semble légitime de rappeler que le choix du sujet de la pièce ne permet pas à la tragédienne d'exalter les femmes de la même façon qu'elle le fait dans sa première œuvre. Toutefois, une seconde lecture de la tragédie permet de percevoir la sensibilité féminine de l'écrivain. Bien que personnages périphériques, les femmes ont une implication centrale dans la tragédie, puisque c'est autour d'elles que toute l'action se déroule : Aquilie pervertit Titus dans la conspiration, tandis que Valérie dévoile la cabale.

¹⁶⁸ BERG (Elizabeth-Louise), « Classical Depiction : Figures of Women in French Classicism », Cornell U, 1982, pp. 177-178, cité dans EKSTEIN (Nina), « A Woman's Tragedy : Catherine Bernard's 'Brutus' », dans *Rivista di Letterature Moderne e Comparata*, n° 48, 1995, p. 127. Traduction personnelle de l'anglais.

¹⁶⁹ GOLDWYN (Henriette), « Catherine Bernard ou la voix dramatique éclatée », dans DUCHÊNE (Roger) et RONZEAUD (Pierre), *Ordre et contestation au temps des classiques*, t. 1, Paris, Seattle, Tübingen, Papers on French seventeenth century literature, 1992, p. 208.

¹⁷⁰ ROUHO (Jean), *La Tragédie classique. Histoire, théorie, anthologie (1550-1793)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 148.

Une critique implicite des valeurs masculines et patriarcales est également identifiable au sein de *Brutus*. Nous l'expliciterons ultérieurement.

Dans l'univers dramatique de *Brutus*, l'analyse mettra en exergue trois procédés parmi lesquels la valorisation de la femme, parfois de manière implicite, se manifeste : le double narratif, la critique du système patriarcal et enfin, la valorisation de la voix féminine et des valeurs qui lui sont généralement associées. Notre objectif sera de démontrer comment Catherine Bernard, en utilisant un système de représentation traditionnellement masculin, parvient à introduire une figure féminine. Toutefois, il est important de garder à l'esprit que dans *Brutus*, la valorisation des femmes se construit à l'aune de la dévalorisation des hommes, de leurs valeurs et du système phallogocentrique.

2.2.1. Le double narratif

Le premier procédé de valorisation de la femme qui nous intéresse est celui du double narratif¹⁷¹. Dans *Brutus*, les doubles abondent. Ce moyen non explicite permet d'introduire un courant sous-jacent de dissonances et de critiques du patriarcat au sein de la pièce. En effet, les doubles ne sont pas de simples duplications, mais bien des forces contraires.

La première similarité que nous percevons est celle des prénoms des personnages : Aquilius et Aquilie, Valérius et Valérie. Toutefois, la symétrie est bouleversée par une différence de génération : Aquilie porte la version féminine de son père, alors que Valérie est la version féminine du prénom de son frère. Un double plus conventionnel se produit également par la simple présence des deux frères : Titus et Tibérinus, le bon d'un côté, et le mauvais de l'autre.

Ensuite, au sein de la trame, nous avons également une double figure tragique, tantôt jouée par Brutus, tantôt par Titus, la pièce ne donnant la priorité ni à l'un ni à l'autre. L'absence d'une hiérarchie tragique qui devrait normalement organiser notre

¹⁷¹ L'idée du double est développée par Nina Ekstein dans son article « A women's tragedy : Catherine Bernard's *Brutus* », dans *Rivista di Letterature Moderne e Comparata*, 1995. Nous lui empruntons alors cette idée tout en l'affinant.

lecture de la pièce peut être interprétée comme une remise en cause de la structure même du patriarcat¹⁷². Patriarcat qui lui-même est double dans la pièce. En effet, nous sommes sous un consulat, mais la monarchie (structure patriarcale par excellence) tend à être réinstaurée par la conspiration. Bien que la pièce favorise nettement le consulat en présentant l'ancien monarque Tarquin en exil sous un jour négatif, il existe un courant subjacent de positions opposées. Les jeunes de Rome sont favorables au retour de Tarquin, « l'inflexible rudesse [des consuls] / A choqué les esprits d'une libre jeunesse / Et tous avec les rois veulent voir de retour / Les plaisirs, la licence et l'éclat d'une cour » (vv. 337-340). Du moment où les jeunes soutiennent Tarquin, comment pouvons-nous déterminer l'ordre ancien et l'ordre nouveau ? La hiérarchisation des deux devient impossible. Il y a donc, dans *Brutus*, une tendance à établir de la différence au cœur de la similitude¹⁷³.

En d'autres termes, nous constatons, dans la pièce, une émergence récurrente de doubles destructeurs et principalement dans ce qui touche au patriarcat. En effet, la monarchie tente de détruire le consulat en place ; Tibérinus est prêt à tout pour obtenir ce que Titus possède, aussi bien sur le plan politique que sentimental. Le monde masculin établi tend donc à être détruit par les doubles ; il est autodestructeur. Là où il devrait y avoir de l'identité, il y a de l'inconstance.

Ensuite, les personnages féminins sont particulièrement complexes. De prime abord, les deux protagonistes semblent reproduire la structure oppositionnelle que nous retrouvons dans la pièce : Valérie est éconduite, Aquilie est aimée ; la première est laissée en vie à la fin de la pièce, alors que la seconde se donne la mort « soit d'un poison secret, ou soit de sa douleur » (v. 1560). L'opposition qui existe entre les deux femmes s'étend aux relations qu'elles entretiennent avec leur confidente. Alors que Valérie cherche le réconfort auprès de Plautine, Aquilie repousse Albine. Jean-Louis Barrault déclare : « En tragédie, le personnage est à son confident ce que l'homme est à son double¹⁷⁴ ». Les confidentes, reflets d'Aquilie et Valérie, permettent, tout en évitant les monologues, d'en apprendre plus sur les sentiments profonds et les intentions des deux femmes. En excluant

¹⁷² EKSTEIN (Nina), *op. cit.*, p. 130.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ BARRAULT (Jean-Louis), cité dans SCHERER (Jacques), *op. cit.*, p. 43.

Albine de tous les événements, c'est comme si Aquilie voulait elle-même se mettre à distance de la conspiration, persuadée de participer à une affaire qui pourrait compromettre son idylle avec Titus. En outre, les deux femmes n'apparaissent jamais ensemble et ne se rencontrent jamais dans la pièce. Dès lors, leur incapacité à occuper le même espace scénique et leur amour pour le même homme suggèrent l'identité plutôt que la différence¹⁷⁵. Il nous semble également important de mentionner que les personnages féminins, en comparaison aux masculins, sont constants et fidèles à leurs principes. Elles ne cherchent point à se nuire ou à se compromettre. À l'inverse des frères Titus et Tibérinus, aucune des deux ne peut être qualifiée de bonne ou de mauvaise.

Le recours au double est donc un moyen implicite utilisé par la tragédienne pour introduire une dynamique de destruction du patriarcat dans la pièce. En effet, les doubles y participent tous de près ou de loin : Aquilie et Valérie contribuent au décès de Titus, et comme avancé précédemment, les doubles de ce système androcentré sont autodestructeurs. Cette dynamique participe par conséquent à une remise en cause, mais également à une critique du système patriarcal.

2.2.2. Remise en cause et critique du système patriarcal

Le second procédé que nous avons observé consiste à établir un système patriarcal puissant, pour ensuite le remettre en cause, et finalement le critiquer.

L'univers dramatique de *Brutus* est dominé par le patriarcat. Les deux institutions représentées sont la famille et la politique, toutes deux régies par les hommes. Le domaine familial est une extension du politique : Brutus, au sein de la pièce, décide des mariages de ses fils avec la même autorité et rigidité qu'il gouverne Rome. En effet, selon Jacques Scherer, les pouvoirs paternel et royal sont, d'après les idées du XVII^e siècle, absolus et indiscutés¹⁷⁶. Dès lors, l'affection paternelle du père compte peu face aux devoirs et ambitions politiques. L'enfant doit alors prendre place dans les projets de l'État, au risque

¹⁷⁵ EKSTEIN (Nina), *op. cit.*, p. 131.

¹⁷⁶ SCHERER (Jacques), *op. cit.*, p. 30.

d'être sévèrement puni¹⁷⁷. Un exemple limpide de la façon dont les enfants sont victimes de leur père réside dans cette phrase prononcée par Aquilius pour découvrir les sentiments de sa fille, le choix de son verbe étant alors assez révélateur : « je veux pénétrer au fond de votre cœur » (v. 440).

Le langage avec lequel les hommes s'expriment est empreint de valeurs patriarcales traditionnelles. Brutus, Valérius, Octavius et plus tard Titus parlent sans relâche de « patrie », d'« honneur », de « devoir » et d'une constellation de valeurs similaires. À titre d'exemple, le substantif « Rome » est mentionné soixante-trois fois, « vertu », vingt-neuf fois, et « loi », vingt-deux.

Brutus et Titus deux personnages déchirés par un conflit interne

Précédemment, nous avançons que la figure tragique de la pièce n'était guère distinguable, car elle ne donnait la priorité ni à Titus ni à Brutus. En effet, le héros tragique est, par définition, le personnage qui se retrouve au centre de la situation dramatique¹⁷⁸. Or, dans *Brutus*, le personnage éponyme et son fils subissent le sort du destin. En outre, ils sont déchirés par un conflit interne. Brutus est divisé entre son amour pour ses fils et son devoir envers la mère patrie. Titus, quant à lui, oscille entre son amour pour la patrie, son père et sa passion pour Aquilie. Dès lors, il est intéressant de voir la façon dont Catherine Bernard considère ces deux protagonistes et la manière dont elle les représente dans son œuvre.

Tout d'abord, penchons-nous sur Brutus. Au commencement, Catherine Bernard présente le consul comme un homme froid, dur, animé par son ambition et la prospérité de Rome (« L'amour de la patrie est tout ce qui vous guide », v. 190). Il est, tel que le décrit Charles Mazouer, « un père autoritaire et sec, qui méprise l'amour chez les jeunes gens et arrange le mariage de ses fils en fonction des calculs politiques¹⁷⁹ ». Les vers suivants témoignent parfaitement de ce que nous venons d'énoncer : « Qu'étant à votre sœur [Valérie], le nom de son époux / L'associe aux vertus qu'on voit briller en vous »

¹⁷⁷ Rappelons que Tibérinus et Titus seront condamnés à mort pour avoir essayé de conspirer contre le pouvoir de leur père.

¹⁷⁸ SCHERER (Jacques), *op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁹ MAZOUER (Charles), *op. cit.*, p. 55.

(vv. 167-168) ; autrement dit que la gloire du nom de Titus puisse s'unir à celle de la vertueuse famille.

Surmonte la faiblesse où ton cœur s'abandonne ;
Plus j'estime Titus, et moins je lui pardonne.
Je hâterais l'hymen dans l'espoir d'étouffer
Des feux dont un Romain doit toujours triompher.
Tu connais mes desseins, suis-les sans résistance.
Je veux, Tibérinus, la même obéissance. (vv. 213-218)
[...]
Brutus est sans égard pour d'aveugles amours. (v. 224)

Cet extrait n'est donc qu'un exemple parmi tant d'autres de la sévérité et de l'insensibilité dont fait preuve Brutus tout au long de l'acte I. En le représentant comme tel, Catherine Bernard érige une représentation du consul implacable et qui semble immuable, représentation qui, rappelons-le, est typique du père tragique, choisissant les hyménées non en fonction de l'amour, mais bien de la puissance ou de la richesse et se voulant dominant et autoritaire envers sa progéniture.

Toutefois, lorsque nous abandonnons Brutus à l'acte I et que nous le retrouvons aux actes III et IV¹⁸⁰, nous sommes face à un tout autre personnage. Nous ne sommes plus en compagnie d'un consul, mais bien d'un père pathétique et héroïque. À vrai dire, quand on lui amène Tibérinus, qu'il croit être le seul de ses fils à avoir trempé dans la cabale, c'est le farouche défenseur de l'État républicain qui se présente ; devant ce fils lâche invoquant les droits de la nature, il reste inflexible :

Je n'écouterai pas sa voix trop indulgente,
Et Rome dans mon cœur sera la plus puissante. (vv. 1093-1094)

Nous nous apercevons que Brutus partage inégalement entre ses deux fils son estime et son affection. Pour Tibérinus, la nature ne parle que dans un « murmure » (v. 1106) promptement « étouffé » (v. 1106) par la conduite du jeune homme. En revanche, les

¹⁸⁰ Les deux derniers actes de la pièce sont destinés à la révélation du complot par Valérie, le doute de Brutus quant à ses deux fils, leur implication dans la conjuration et la mort de ses deux fils.

vertus de Titus font que son père voit en lui l'héritier le plus capable d'effacer la honte de ce frère indigne et perfide :

Notre gloire à tous deux par son crime est ternie.
Faut-il qu'un même sang vous ait donné la vie ?
Qu'un fils, qui se prépare un glorieux destin,
N'ait pour frère qu'un traître, un ami de Tarquin ? (vv. 1113-1116)

Nous nous imaginons dès lors l'ébranlement de Brutus quand ce fils si estimé vient également lui annoncer sa trahison : « Ma raison, un instant, Seigneur, s'est égarée ; / [...] Mais je suis criminel » (vv. 1221, 1225). C'est alors à ce moment précis que le consul rigide laisse tomber sa carapace et permet à l'amour paternel de combler son cœur :

Oui, je me sens séduit, mon fils, par tes vertus :
Ma rigueur n'a rien contre toi qui la soutienne,
Ta noble fermeté sait ébranler la mienne. (vv. 1246-1248)

Brutus s'en remet donc au Sénat pour le sort de son fils. Or, ce même Sénat laisse seul « maître » (v. 1357) face à son destin, lui seul doit décider du sort de sa progéniture. Malgré l'amour qu'il porte à Titus, sentiment qui avait surpassé dans son cœur la patrie, « le père infortuné » (v. 1363) le condamne à mort. Catherine Bernard accentue le conflit interne de Brutus en faisant de lui, ironiquement, la source même de la loi qui envoie son fils au supplice : « si je détruis ces lois que j'ai faites moi-même » (1381). Brutus, figure de la patrie, détruit lui-même l'avenir de son propre patriarcat (« il [Titus] est à la mort condamné par moi-même », v. 1442). En insistant donc sur la mort des deux fils, la loi détruit les hommes destinés à perpétuer le système phallogentrique. Nous lisons donc la pièce comme une critique implicite de la conception traditionnelle de l'héroïsme masculin. En effet, en détruisant l'avenir du patriarcat, la pièce met ironiquement fin à ce système masculin. Les hommes vertueux de la pièce sont finalement détruits par le patriarcat.

Cela nous amène, désormais, à nous intéresser au personnage de Titus. Entré dans la conspiration par amour pour Aquilie, le fils prodigue regrette rapidement sa décision. Toutefois, l'horreur de voir le mariage entre son frère Tibérinus et l'élue de son cœur se

concrétiser ainsi que l'éventuelle mort d'Aquilie, complice de son père Aquilius dans la conjuration, avaient hâté son choix. Promptement pris de remords et d'un « vif repentir » (v. 1168), il implorera auprès de son père une juste condamnation pour sa conduite.

Les témoins de mon crime ont tous deux pris la fuite. (v. 1170)

[...]

Avec eux ma retraite aurait été facile,

Même au camp de Tarquin ils m'offraient un asile.

Et moi, saisi d'horreur, je reviens à vos yeux

Soulever contre moi les hommes et les Dieux.

Mon erreur se dissipe et me paraît affreuse.

Je viens vous demander la mort la plus honteuse. (vv. 1173-1178)

[...]

Je dois ma tête à Rome, et je viens l'apporter. (v. 1184)

Titus adopte la position du héros tragique. Prêt à mourir pour sa faute, il se présente devant son père afin de faire respecter la loi de la patrie. Toutefois, comme Nina Ekstein l'avance, son arène n'est pas le champ de bataille ; au contraire, son seul acte héroïque est de garder son sang-froid alors qu'il est mis à mort¹⁸¹.

Charles Mazouer avance que les héros masculins de Catherine Bernard sont différents de ceux des grands tragédiens, dont Corneille. Il justifie également la perte du héros en disant que l'héroïsme triomphant n'est plus à la mode à la fin du XVII^e siècle : « la tragédie n'exalte plus les héros ; elle les abat et les détruit¹⁸² ». L'héroïsme masculin conduit, par conséquent, à la destruction du héros. En outre, Brutus est détruit par ses sentiments intimes, et ne triomphe pas sur eux. L'héroïsme de Titus le conduit à sa perte. En effet, dans l'univers dramatique de Catherine Bernard, l'héroïsme masculin conduit à l'anéantissement du héros.

Certains critiques qui se sont intéressés aux œuvres de Catherine Bernard ont émis des réserves sur les deux protagonistes masculins. Plus précisément, ils trouvent Titus et Brutus inconstants. Toutefois, nous nous joignons à Nina Ekstein pour dire que

¹⁸¹ EKSTEIN (Nina), *op. cit.*, p. 133.

¹⁸² MAZOUER (Charles), *op. cit.*, p. 58.

l'incohérence et la fragmentation que les critiques notent dans les personnages de *Brutus* ne sont pas accidentelles et ne sont pas non plus le signe d'un manque d'habileté dramaturgique de la tragédienne¹⁸³. Il nous semble légitime de lire ces fortes variations de caractère comme un éclatement du modèle traditionnel de l'héroïsme tragique. En outre, l'amour triomphe également en tant que valeur, en étant pourtant diamétralement opposé à la loi, l'honneur et la patrie. En effet, Titus accepte de trahir son père et son pays par amour pour Aquilie, tandis que Brutus remet en cause la loi et sa propre autorité par amour pour son fils.

2.2.3. Valorisation de la voix féminine et des valeurs qui lui sont généralement associées

L'ultime procédé utilisé par Catherine Bernard afin d'introduire une présence féminine est celui de la valorisation de la femme, de la voix féminine et des valeurs qui lui sont associées.

Tout d'abord, les femmes de la pièce sont représentées tels des sujets désirants¹⁸⁴. Aquilie, principalement, est l'objet de désir des deux frères Titus et Tibérinus. Nous n'employons guère ici le terme « objet » de façon anodine. En effet, les hommes ne semblent pas, dans leurs paroles, considérer les protagonistes comme « sujets désirants », puisqu'ils en parlent en termes de « bien¹⁸⁵ ».

Les femmes de *Brutus*, contrairement aux héros masculins, ne connaissent pas de conflits internes, ne sont ni fragmentées ni inconstantes. En effet, les deux protagonistes sont, dès les prémices au dénouement de la pièce, pleinement engagées envers Titus ; une seule et unique chose guidant alors leurs actes : l'amour. « Toutes deux luttent contre ce qui essaye de leur enlever leur part d'amour dans l'existence¹⁸⁶ » :

Il me fuit, et peut-être il court vers Aquilie !

¹⁸³ EKSTEIN (Nina), *op. cit.*, p. 134.

¹⁸⁴ Le terme « désirant » est ici à comprendre dans le sens que lui donne la psychanalyse : « de l'ordre du désir ».

¹⁸⁵ Titus considère Aquilie comme « un bien si précieux » (v. 231).

¹⁸⁶ GOLDWYN (Henriette), *op. cit.*, p. 209.

Je soupçonne qu'il l'aime, (vv. 266-267)

[...]

Il faut par mon hymen en arrêter le cours. (v. 292)

[...]

Mais découvrons s'il voit le père d'Aquilie.

Rompons tous leurs desseins ; il y va de ma vie. (vv. 301-302)

Ce passage révèle alors l'intention de Valérie : découvrir si une autre femme règne dans le cœur de son bien-aimé. Animée par sa passion, elle missionne son esclave Vindicius, « sensible à tous [ses] intérêts et propre à servir ses projets » (vv. 307-308), à paraître chez Aquilius qui auparavant fut son maître¹⁸⁷.

Aquilie, quant à elle, se révolte contre l'hyménée qui bientôt la liera à Tibérinus. Son seul recours : engager Titus dans la conspiration de son père. Elle songe dès lors aux paroles de ce dernier :

[Titus] nous livrant cette nuit la porte qu'il commande,

Il rompra pour jamais l'hymen qu'il appréhende ;

Demain, maîtres dans Rome, il nous sera permis

De disposer de tout au gré de nos amis.

En secret, dès ce jour, je l'accepte pour gendre.

De vous, de votre amant votre sort va dépendre. (vv. 473-478)

[...]

S'il vous aime, Aquilie, il faudra l'y forcer.

Engagez votre amant à servir votre père. (vv. 480-481)

Nous constatons donc que les deux protagonistes sont étrangères aux valeurs de patrie, de gloire et d'honneur. Cela se ressent principalement chez Aquilie qui l'explique à son amant : « Et que me fait à moi leur [celui des Tarquins] retour, leur absence » (v. 817). Autrement dit, bien que consciente de la place qu'occupe Rome dans le cœur de Titus, elle ne peut se résoudre à délaisser son bien-aimé.

¹⁸⁷ Il est important de noter qu'au moment où Valérie envoie son esclave elle ne sait point qu'une cabale est en train de s'organiser et que Titus, par amour, y participera.

Désormais, les actes et les paroles des deux amantes ne se concentrent que sur les sentiments amoureux, excluant, par conséquent, les valeurs masculines et remettant en cause leur pertinence. Les femmes tendent à dépouiller activement les hommes de leur vertu, en faisant triompher l'amour, du moins temporairement, chez les héros Titus et Brutus. Titus trahit son pays et son père par passion pour Aquilie, tandis que par amour paternel, le consul songe à renier les lois patriotiques. Nonobstant, de nombreux chercheurs, dont Henriette Goldwyn, interprètent le dénouement de la pièce comme une victoire finale du patriarcat et de ses valeurs : « c'est finalement la loi de Brutus – représentant de l'État – qui gagne contre l'amour sincère d'Aquilie... Titus revient au père, à Rome, à la loi¹⁸⁸ ». Néanmoins, à l'instar de Nina Ekstein¹⁸⁹, nous n'envisageons pas les choses de la même manière. En effet, il est irréfutable que l'achèvement de la pièce se solde par le décès des deux hommes, suite à la révélation de la cabale. Or, la simple mort de Titus, malgré son repentir, est un signe qu'il ne peut simplement revenir à ses anciennes valeurs. L'amour ayant sur lui pris le dessus, il ne peut redevenir l'homme vertueux destiné à un grand avenir patriotique tel qu'il l'était au début de la pièce. En outre, il est également incontestable que Brutus choisit Rome à la place de son fils. Cependant, il ne peut redevenir l'illustre consul ; à la fin, il est un père déchiré, divisé, détruit et désormais sans enfant. La tragédie converge donc vers un échec phallogentrique¹⁹⁰ et non une victoire. Toutefois, nous n'avancions pas non plus qu'il s'agit d'une victoire des valeurs féminines. Cependant, touchés par l'amour, les hommes ne peuvent devenir à nouveau vertueux. Cela marque l'influence la plus profonde des femmes dans *Brutus*, ce que nous nommons la « féminisation¹⁹¹ » du héros masculin. La marque du féminin est ancrée en eux, et ils ne peuvent s'en affranchir. Cette féminisation permet d'attribuer aux hommes des caractéristiques considérées comme féminines. Cela démontre alors que les hommes aussi peuvent donner la priorité aux sentiments

Ensuite, dans des situations qui les excluent, Aquilie et Valérie insistent sur leur propre centralité, sur leur propre rôle et apportent leur point de vue typiquement féminin. Dans les deux derniers actes, Valérie s'obstine à s'imposer dans les discussions du père

¹⁸⁸ GOLDWYN (Henriette), *Femmes auteurs*, p. 208, cité dans EKSTEIN (Nina), *op. cit.*, p. 138.

¹⁸⁹ EKSTEIN (Nina), *op. cit.*, p. 134.

¹⁹⁰ Voir point 2.2.2. Remise en cause et critique du système patriarcal. Brutus participe à l'échec de son propre patriarcat.

¹⁹¹ Terme emprunté à Nina Ekstein.

et du fils aîné. Alors que les palabres sont patriotiques, la femme tente d'attendrir le consul grâce à l'amour paternel.

Seigneur, soyez touché d'une vertu si pure,
Elle doit vous aider à suivre la nature.
Vos deux fils vont périr : employez-vous pour eux.
Titus mérite seul qu'on parle pour tous deux.
Ne croyez pas blesser votre vertu sévère :
On peut être consul sans cesser d'être père,
On peut être romain et protéger Titus. (vv. 1237-1243)

La parole féminine ici énoncée touche de plein fouet le cœur patriotique du consul qui admet alors une issue potentielle à sa situation tragique. Valérie impose, en effet, une logique féminine qui privilégie les sentiments et relativise le droit, la politique et le pays. Dès lors, Brutus prononcera cette phrase : « À Rome, en te perdant quand je marque ma foi / Peut-être je deviens plus criminel que toi » (vv. 1484-1485). Brutus reconnaît qu'il existe alors un autre point de vue sur sa décision. En admettant cette possibilité de lui-même, le consul, a été dans une certaine mesure, féminisé. Touché par la grâce féminine, il envisage une autre issue, non héroïque.

De plus, Valérie et Aquilie dépouillent Titus de sa responsabilité et de tout autre facteur de motivation autre que l'amour. D'une part, Valérie revendique la responsabilité du crime de Titus : « Par moi ce que j'adore est tout prêt d'expirer. / Je prépare le fer qui doit trancher sa vie, / [...] / Malheureuse, voilà comment je sais aimer » (vv. 1272-1276). D'autre part, son homologue apparaît devant son amant en insistant pour révéler à Brutus sa charge dans la déviance de Titus : « Je vais chercher Brutus, / L'instruire des combats que vous avez rendus, / [...] / Assurer que mes pleurs vous ont fait violence, / Qu'il fallut mon amour, mes plaintes, mon courroux, / Pour forcer le devoir d'un héros tel que vous » (vv. 1303-1308). Dès lors, elles insistent sur le rôle qu'elles ont joué dans la condamnation de leur bien-aimé, et en assument l'unique responsabilité, si bien que la douleur de la mort de Titus les poussera à vouloir subir le même sort.

Enfin, le rôle des femmes dans la pièce, bien qu'elles soient des personnages secondaires, est crucial. Initiatrices des obstacles intérieurs et extérieurs, elles agissent avec finesse pour introduire leur féminité. Œuvre à priori dominée par les hommes et leurs valeurs, Catherine Bernard y opère, dans une large mesure, un bouleversement subtil des formes et structures traditionnelles de la représentation dramatique masculine : échec de l'héroïsme masculin, domination de l'amour, critique du système patriarcal, féminisation du héros masculin. Sans l'ombre d'un doute, au dénouement, une sensibilité féminine s'est introduite dans la pièce.

3. Conclusion pour Catherine Bernard

Premièrement, dans *Laodamie, Reine d'Epire*, Catherine Bernard crée un monde dominé par les femmes où l'amitié s'épanouit pleinement. La tragédie atteste de la tendresse que les femmes se portent mutuellement tout en démontrant que jalousie et amitié ne sont pas incompatibles, du moment que la première est surmontée. En dessinant une intrigue qui souligne l'importance des liens entre femmes, l'autrice leur rend un hommage universel. La marginalité de la tragédie réside dans l'alternative qu'elle propose aux normes textuelles et sociales traditionnelles, puisque l'expérience affective des héroïnes n'est pas limitée aux partenaires masculins. Par cette réappropriation, l'autrice entend dénoncer l'hypocrisie des discours véhiculés depuis l'Antiquité. Éclatant témoignage d'amitié féminine, la pièce met en lumière le grotesque des idées reçues par toute une série de (re)valorisations féminines : tendresse féminine, amour féminin, travestissement moral de l'homme, supériorité morale de la femme, femmes vertueuses, homme dominé par ses passions. Bien que ce soit avant tout les liens du sang qui unissent les deux héroïnes, il nous est désormais possible d'attester que leur relation peut être définie comme amicale. Le don de soi, la réciprocité, la ressemblance morale sont autant de maximes de l'amitié identifiables dans leurs rapports. La gent féminine a longtemps été dépouillée de la relation amicale. En révélant l'intimité féminine dans *Laodamie, reine d'Epire*, nous avons proposé un mécanisme¹⁹² de valorisation. La démonstration de l'intimité féminine est l'élément qui permet d'assurer cette fonction essentielle de mise

¹⁹² « Mécanisme : ensemble d'éléments, de structures dont l'organisation assure une fonction », *CNRTL*, [en ligne].

URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/mecanisme>.

en valeur des femmes. L'autrice incarne désormais une femme forte, engagée, qui dépeint les prémices de l'amitié féminine, qui atteindra son apogée au XVIII^e siècle.

Deuxièmement, dans *Brutus*, Catherine Bernard choisit un épisode de l'histoire où les hommes et leurs valeurs patriarcales règnent ; un monde où les femmes semblent exclues. À priori, loin du féminisme flamboyant de *Laodamie, Reine d'Epire*, *Brutus* ne délaisse cependant pas les femmes. En traçant une intrigue qui bouleverse le système phallogentrique et qui valorise l'amour, la tragédienne permet l'épanouissement des protagonistes féminins. La singularité de l'œuvre réside dans l'interprétation qu'elle propose des personnages¹⁹³ et dans la place qu'elle accorde aux sentiments. La tragédienne se réapproprie donc cet épisode de l'histoire romaine afin de valoriser le rôle des femmes dans l'intrigue politique. Illustre démonstration d'amour aussi bien paternel que conjugal, la pièce met en lumière toute une série de valorisations féminines : féminisation du héros masculin, représentation de femmes déterminées et audacieuses, domination de l'amour chez les personnages masculins. En outre, en critiquant et en représentant sur scène l'échec du système patriarcal, nous sommes en droit de soupçonner chez notre tragédienne une aversion contre la société des XVII^e et XVIII^e siècles qui n'accorde que peu de place aux femmes. Catherine Bernard, en faisant d'Aquilie et Valérie des instigatrices de l'échec phallogentrique donne à la gent féminine une place au sein de la société. Moins explicite que pour sa première tragédie, la mise en valeur des femmes de *Brutus* ne doit, cependant, pas être négligée. En effet, le choix d'un épisode historique, relaté notamment par Tite-Live, lui laisse peu de possibilités. Toutefois, Catherine Bernard parvient à déceler les failles de la structure pouvant se briser et permet à une sensibilité féminine caractérisée par l'amour, la constance et la fidélité de devenir perceptible.

En conclusion, Catherine Bernard mène une lutte littéraire pour la digne représentation des femmes et entend donner une voix, sinon des vers, à son « sexe ».

¹⁹³ Dans sa préface, Catherine Bernard souligne qu'on lui a reproché d'avoir trop adouci le caractère de Brutus et, paradoxalement, trop endurci celui de Tibérinus.

III. MARIE-ANNE BARBIER

Après nous être intéressée aux œuvres de Catherine Bernard, qui démontrent un désir certain de valorisation féminine, nous allons, à présent, nous pencher sur sa consœur : Marie-Anne Barbier. Deux œuvres ont retenu notre attention : *Arrie et Pétus* (1702) et *Cornélie, mère des Gracques* (1703). Notre objectif est de présenter une lecture croisée. Le choix de ces tragédies nous offre indéniablement des points de convergence féministe que nous tâcherons de mettre en exergue dans cette partie.

1. *Arrie et Pétus*, représentation emblématique de deux femmes fortes

1.1. Présentation de l'œuvre

Arrie et Pétus est la première tragédie de Marie-Anne Barbier, créée à la Comédie-Française le 3 juin 1702. Pour ses premières représentations, la troupe du Roi prend le parti risqué de jouer la pièce pendant l'été, période notoirement creuse durant laquelle ne sont d'ordinaire pas présentées les nouvelles tragédies¹⁹⁴. Afin de pallier les potentielles pertes et d'attirer un plus large public, les comédiens décident d'ajouter une comédie en un acte à la fin de la séance d'*Arrie et Pétus*. La raison de cette exception à leur pratique, qui consiste à ne jamais donner de nouveautés durant la période estivale, demeure encore inconnue. Toutefois, une hypothèse peut être avancée : la décision de présenter *Arrie et Pétus* hors de la saison régulière aurait été motivée par le statut précaire de Marie-Anne Barbier en tant que femme auteur peu connue à cette époque¹⁹⁵. Indéniablement, cela nous rappelle Catherine Bernard qui, malgré ses protestations, avait vu ses deux tragédies soutenues par une « petite pièce ».

Comme nous pouvions nous y attendre, *Arrie et Pétus* n'attire pas plus de spectateurs que les autres pièces jouées habituellement à cette même période. Toutefois, au cours de la première année, *Arrie et Pétus* est interprétée vingt et une fois sur la scène du théâtre rue des Fossés Saint-Germain, ainsi qu'une fois à Fontainebleau. En outre,

¹⁹⁴ La saison théâtrale régulière se déroule entre novembre et Pâques. LAGRAVE (Henri), *Le théâtre et le public à Paris de 1715, 1750*, Paris, Klincksieck, 1972, pp. 261-265.

¹⁹⁵ MONTOYA C. (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, op. cit., p. 90.

Arrie et Pétus demeure au répertoire des représentations durant neuf longues années. Des chiffres plus qu'honorables qui permettent de qualifier la tragédie de « pièce à succès », puisqu'elle occupe la quatrième place dans le classement des œuvres théâtrales créées dans les décennies post-raciniennes et prévoltairiennes (1696-1715)¹⁹⁶.

La tragédienne emprunte, pour sa première œuvre théâtrale, un sujet connu et souvent traité par ses prédécesseurs : une conspiration. De ce fait, l'ouvrage s'inscrit dans un courant qui, inspiré du *Britannicus* de Racine, prend pour protagonistes des personnages historiques attachés aux divers règnes des empereurs romains¹⁹⁷. Dès lors, la donnée historique de l'œuvre prend racine dans la Rome antique. Trois sources, que nomme explicitement l'autrice dans sa préface, sont alors mobilisées : les *Épigrammes* de Martial, les *Vies des douze Césars* de Suétone, et enfin, les *Annales* de Tacite. Deux autres ouvrages lui ont également été bénéfiques : les *Lettres* de Pline le Jeune et l'*Histoire romaine* de Dion Cassius¹⁹⁸. Dans la préface, nous constatons que Marie-Anne Barbier est assez réticente quant à la façon de citer ses sources, à une exception près : Martial, pour lequel elle présente une notice précise : « Voyez Martial livre I. Ep. 14¹⁹⁹ ».

L'histoire antique la plus exhaustive de l'épisode dramatisé par Marie-Anne Barbier est celle de l'*Histoire romaine* de Dion Cassius²⁰⁰. Le récit narre la façon dont l'empereur Claudius se fait manipuler par sa femme aux mœurs débauchées, Messaline, et un de ses affranchis, Narcisse. Promptement, ce règne corrompu fait sa première victime : le gouverneur d'Espagne, Silanus, pour avoir refusé les avances de Messaline. Les Romains perdent, petit à petit, confiance en leur monarque, et une conspiration est mise sur pied par le légat de Dalmatie, Scribonien, secondé par le sénateur Vinicien, et selon Pline, par Cécine Pætus, le mari d'Arrie. Conduit à Rome, Pétus est condamné à mort par Claudius. Hésitant à se donner la mort avant l'inévitable sanction, sa femme

¹⁹⁶ MONTROYA C. (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, op. cit., p. 90.

¹⁹⁷ *Idem*, p. 285.

¹⁹⁸ GETHNER (Perry), op. cit., pp. 249-252.

¹⁹⁹ BARBIER (Marie-Anne), *Préface d'Arrie et Pétus*, op. cit., 1702.

²⁰⁰ GETHNER (Perry), op. cit., pp. 249-250.

prend finalement son poignard et lui montre l'exemple en prononçant cette phrase : « Non dolet, Paete²⁰¹ »²⁰².

Dans *Arrie et Pétus*, Marie-Anne Barbier procède à une transformation des sources prenant, selon Genette, la forme d'une transposition du récit de base²⁰³. Effectivement, chez l'autrice, l'empereur Claudius, marié à Agrippine, est éperdument amoureux d'Arrie, fille du défunt Silanus. Éprise de Pétus, Arrie, quant à elle, se révolte à la fois contre ce mariage, mais également contre le régime dictatorial du monarque. Arrie et Pétus mettent alors tout en œuvre pour faire tomber l'empereur, mais la conspiration est promptement démasquée. L'héroïne va alors se retrouver devant un lourd dilemme : épouser Claudius pour sauver Pétus, ou bien refuser et le condamner. L'ambitieuse et sévère Agrippine, soucieuse d'écarter quiconque la freinerait dans son ascension politique, suggère l'exil à son heureuse rivale, ainsi qu'à son amant. Retraite qu'ils acceptent, le temps de s'unir. Finalement revenus sur les terres de Rome, les époux ne trouvent pas d'autre échappatoire à leur dramatique situation que le suicide : Arrie s'empare alors du poignard de son amant et se plante le coup fatal. Pétus, convaincu par sa femme, suit son exemple.

Les transformations apportées par Marie-Anne Barbier sont principalement d'ordre historique dans le but de valoriser les personnages féminins et de leur accorder une primauté. En d'autres termes, l'objectif encouru par Marie-Anne Barbier est de présenter, sous forme dramatique, un idéal d'héroïsme féminin. Dès lors, le changement le plus radical est probablement la suppression du personnage de Messaline, remplacé par Agrippine qui ne sera, en réalité, l'épouse de Claudius que sept ans après les événements relatés²⁰⁴. Messaline, principalement connue pour ses débauches publiques, n'aurait effectivement pas eu sa place dans une tragédie qui exalte des femmes héroïques²⁰⁵. De plus, la tragédienne fait d'Arrie l'instigatrice du complot visant à venger son père, contrairement aux sources qui la présentent comme une simple spectatrice et sans lien de

²⁰¹ PLINE LE JEUNE, *Lettres*, cité dans GETHNER (Perry), *op. cit.*, p. 250. Le phrase se traduit par : « Cela ne fait pas mal, Pétus ».

²⁰² MONTROYA C. (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, *op. cit.*, pp. 286-287.

²⁰³ GENETTE (Gérard), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 291-293.

²⁰⁴ GETHNER (Perry), *op. cit.*, p. 252.

²⁰⁵ *Ibidem*.

parenté avec le gouverneur d'Espagne. Tout comme sa consœur, Catherine Bernard, qui avait dévoilé une nouvelle image de Brutus au théâtre, Marie-Anne Barbier présente, sur la scène, une audacieuse représentation d'Arrie, plus jeune, plus forte et animée par la vengeance. Un ensemble de caractéristiques qui font d'elle l'héroïne classique selon Jacques Scherer²⁰⁶, mais également, selon Noémi Hepp dans son article « La notion d'Héroïne²⁰⁷ ».

1.1.1. L'épître dédicatoire

L'épître dédicatoire d'*Arrie et Pétus* requiert une analyse plus profonde que celle que nous avons fournie pour *Brutus*. En effet, dans ce cas, le discours élogieux est mis au service d'une stratégie d'inscription légitimante²⁰⁸. En outre, divers *topoi* méritent d'être mis en lumière.

La dédicace d'*Arrie et Pétus*, présentée sous la forme d'un poème, est adressée à Marie-Anne Mancini, nièce de Mazarin et duchesse de Bouillon. Le choix de cette dernière comme dédicataire de sa première tragédie n'a rien d'étonnant. En effet, célèbre amie de Jean de La Fontaine, Madame la Duchesse de Bouillon est réputée pour être la protectrice de divers auteurs dramatiques, parmi lesquels nous pouvons compter Jacques Pradon, ami et proche collaborateur de Catherine Bernard, mais aussi Jean-Galbert de Campistron, considéré par ses contemporains comme le successeur de Racine²⁰⁹. En outre, les dramaturges Madame Deshoulières et Anne de La Roche-Guilhen font partir du cercle restreint de la dédicataire²¹⁰. Marie-Anne Barbier voit donc en l'amatrice de théâtre et tenancière d'un salon la parfaite mécène pour soutenir sa première œuvre théâtrale,

²⁰⁶ SCHERER (Jacques), *op. cit.*, p. 21.

²⁰⁷ HEPP (Noémi), « La notion d'Héroïne », dans *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, Tübingen-Paris, Gunter Narr-Jean-Michel Place, coll. « Études Littéraires Française », n° 25, 1984, pp. 11-24.

²⁰⁸ Une stratégie d'inscription légitimante est une stratégie mise en place afin d'asseoir son appartenance au genre, mais aussi légitimer l'œuvre.

²⁰⁹ MONTROYA C. (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, *op. cit.*, pp. 102-103.

²¹⁰ *Idem*, p. 109.

asseoir son appartenance au genre littéraire et intégrer un réseau littéraire des femmes de lettres²¹¹.

Dans son texte, Marie-Anne Barbier emploie toute une série d'épithètes permettant de louer la dédicataire : « cet esprit si brillant », « ce cœur si généreux », « cette âme qui s'élève au-dessus d'elle-même ». Toutefois, derrière ces formules conventionnelles se cache l'objectif de la dédicace : glorifier la tragédienne elle-même, qui, comme elle nous l'annonce dès les prémices du discours, est parvenue à intégrer le cercle de cette « illustre héroïne » :

Quel destin est le mien ? Sous quels heureux auspices
Ma Muse sur la scène étale ses prémices !
Une illustre héroïne à qui j'ose l'offrir,
Écoute ses accents, et s'y laisse attendre :
De ses timides vœux elle accepte l'hommage,
Et pour comble d'honneurs lui donne son suffrage.
Ah ! c'en est trop, PRINCESSE. Après tant de bonté,
Je ne mets plus de borne à ma témérité :
Oui, j'ose sans frayeur défier la censure.
Qu'elle arme tous ses traits ! Votre Nom me rassure,
Vous avez sur les cœurs un empire absolu :
Je ne saurais déplaire, après vous avoir plu²¹².

Nous constatons également que, tout en assimilant son propre éloge à celui de la duchesse de Bouillon, Marie-Anne Barbier a recours à un *topos* bien précis de la dédicace : celui du puissant dédicataire qui protégerait l'auteur de la censure et de la calomnie (« Oui, j'ose sans frayeur défier la censure. / Qu'elle arme tous ses traits ! Votre Nom me rassure », vv. 9-10)²¹³. Notons que ce *topos* est également employé par Catherine Bernard. Toutefois, nous ne l'avons pas stipulé lors de l'étude de l'épître de *Brutus*, puisqu'elle y a recours non pas dans ses tragédies, mais bien dans ses œuvres romanesques. Dès lors, l'usage de ce *topos* doit être interprété comme une nécessité de

²¹¹ Il nous semble légitime de rappeler ici que, contrairement à Catherine Bernard qui figure parmi les femmes acceptées à l'Académie des Ricovrati de Padoue, Marie-Anne Barbier ne fait partie d'aucun réseau littéraire féminin.

²¹² BARBIER (Marie-Anne), *À son altesse Madame la duchesse de Bouillon*, vv. 1-12.

²¹³ MONTOYA C (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, *op. cit.*, p. 104.

protection, d'autant plus pressante pour ces femmes de lettres qui n'ont pas accès aux académies ou autres institutions leur permettant de soutenir leur carrière littéraire. Marie-Anne Barbier semble donc avoir recours au dédicataire comme instance de protection afin de s'inscrire dans le genre, majoritairement dominé par les hommes, de la tragédie.

Enfin, la stratégie d'inscription la plus notable employée par la tragédienne est celle de la modestie, « un *topos* érigé en norme²¹⁴ ». Cadre structurant de l'éloge, il vient clore l'épître :

Je trouve à chaque pas prodige sur prodige,
PRINCESSE : et ne pouvant en soutenir l'aspect,
Je me tais par prudence autant que par respect²¹⁵.

1.1.2. La préface

La préface d'*Arrie et Pétus* est rédigée par Marie-Anne Barbier en juillet 1702, date à laquelle elle obtient le privilège de publication. Dans celle-ci, l'autrice débute tout d'abord en justifiant son choix de sujet. Soufflée par Edme Boursault, l'histoire d'Arrie et Pétus est apparue à la tragédienne comme une évidence. Elle se sent « portée d'inclination à mettre cette incomparable Romaine et si glorieuse à notre sexe dans le plus beau jour qu'il [lui] serait possible²¹⁶ ». Toutefois, le fait que l'autrice mentionne l'implication de son mentor littéraire dans le choix du thème tragique n'est pas anodin. Comme le stipule la préface, l'œuvre a été critiquée à cause de la nature féminine de la tragédienne. Annoncer que le choix du sujet a été motivé par un homme peut être perçu comme une façon de contrer la critique. Si Edme Boursault lui-même avait mis en scène Arrie, les détracteurs n'auraient sûrement pas été si virulents.

Ensuite, après avoir cité ses sources, elle enchaîne avec sa réponse aux diverses objections faites à sa pièce, critiques portant principalement sur les modifications

²¹⁴ DUFOR-MAÎTRE (Myriam), *op. cit.*, p. 392.

²¹⁵ BARBIER (Marie-Anne), *À son altesse Madame la duchesse de Bouillon*, *op. cit.*, vv. 30-32.

²¹⁶ BARBIER (Marie-Anne), *Préface d'Arrie et Pétus*, *op. cit.*, 1702.

historiques qu'elle a apportées. Détail intéressant, il lui a été reproché de présenter au public l'empereur Claudius avec « trop d'esprit²¹⁷ », alors que l'histoire le représentait tel un « imbécile²¹⁸ ». Elle rétorque donc que, si elle avait choisi de le présenter de la sorte, ce n'est pas seulement pour « corriger les mœurs de ses héros²¹⁹ », mais surtout parce que si elle avait « fait parler Claudius en stupide, tout ce qu'il aurait dit de mauvais serait retombé²²⁰ » sur elle. Cela témoigne d'une attitude curieuse des spectateurs de son temps qui avaient une fâcheuse tendance à assimiler un personnage dramatique et son auteur²²¹. À l'égard du reste, la pièce a eu un certain succès, qui, de surcroît, a dépassé ses attentes :

Il y a eu peu de sujets dans l'histoire romaine plus connus que celui d'Arrie et Pétus, que j'ai accommodé au théâtre avec plus de succès que je n'en espérais²²².

Toutefois, elle ne s'attend pas à ce que la plus grosse critique qu'on lui fasse porte sur son « sexe » et à ce qu'on remette en doute la maternité d'*Arrie et Pétus*.

En vérité, je ne me serais jamais imaginé que ce qui a plu dans mon ouvrage, eût dû me nuire, ni qu'on refusât aux personnes de notre sexe le mérite de produire de bonnes choses. [...] Cependant j'avoue que je n'ai pas été insensible à cette injustice, et que je n'ai pu voir sans peu de dépit qu'on ait voulu me ravir le fruit le plus précieux de mon travail. À la vérité, je ne doute point que le peu de capacité que les hommes accordent aux femmes n'ait donné lieu au bruit que quelques-uns ont affecté de répandre²²³.

Dès lors, la fin de la préface prend l'aspect d'un véritable manifeste féministe, dans lequel elle mobilise le *topos* du réseau, à vocation plus ou moins généalogique, dans la réponse qu'elle offre à ses détracteurs qui l'avaient accusée de ne point être l'autrice de la pièce. Ce qui est mis en cause, ce sont donc les capacités intellectuelles de femmes. En citant toute une série de ses contemporaines (Mademoiselle de Scudéry, Madame la Comtesse de Suze, Madame Deshoulières, et enfin Catherine Bernard), l'autrice entend démontrer

²¹⁷ BARBIER (Marie-Anne), *Préface d'Arrie et Pétus*, op. cit., 1702.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ MONTROYA C. (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, op. cit., p. 100.

²²² BARBIER (Marie-Anne), *Préface d'Arrie et Pétus*, op. cit., 1702.

²²³ *Ibidem*.

la capacité des femmes à occuper la scène théâtrale et littéraire, mais également à rendre un éternel hommage à toutes celles qui participent à la « gloire de notre sexe ».

Selon Elisabeth Zawisza dans son ouvrage intitulé *L'âge d'or du périphrase*²²⁴, les femmes auteurs du XVIII^e siècle écrivent des préfaces pour répondre à leurs détracteurs, mais également pour signaler leurs préoccupations d'autrices et de femmes. Les préfaces peuvent donc être un véritable lieu d'affirmation de soi pour le genre féminin²²⁵. Dès lors, Marie-Anne Barbier conçoit sa préface comme un espace où elle peut librement assumer l'intention féministe de son œuvre. La vocation féministe d'*Arrie et Pétus* se lit principalement dans l'usage récurrent des groupes de mots « notre sexe²²⁶ », « notre gloire²²⁷ » lorsqu'elle parle des exploits d'Arrie ou encore des écrits de ses consœurs. En utilisant le déterminant possessif, la tragédienne s'inscrit elle-même dans ce groupe de femmes et s'attache à leur donner une voix. L'implication explicite de Marie-Anne Barbier à une histoire féminine est la différence la plus notable que nous pouvons retrouver entre les deux autrices. D'un côté, Marie-Anne Barbier assume pleinement ses intentions féministes, alors que Catherine Bernard ne les mentionne nullement. Toutefois, le sujet de ses œuvres et la façon dont elle met en scène ses héroïnes ne sont pas moins féminins pour la cause. Marie-Anne Barbier articule une voix pour les femmes, tandis que Catherine Bernard leur rend un hommage théâtral.

Pour conclure cette analyse du périphrase, nous pouvons avancer que Marie-Anne Barbier exploite son épître et sa préface comme un espace de « double justification générique, celle du 'genre' dans les deux acceptations du terme²²⁸ ». Par son choix de dédicataire et de femmes de lettres qu'elle cite dans sa préface, l'autrice crée son réseau virtuel de femmes auteurs et construit sa propre inscription légitimante afin d'asseoir son appartenance au champ littéraire.

²²⁴ ZAWISZA (Elisabeth), *L'Âge d'or du périphrase. Titres et préfaces dans les romans du XVIII^e siècle*, Paris, Hermann, 2013.

²²⁵ *Idem*, pp. 149-151.

²²⁶ BARBIER (Marie-Anne), *préface*, 1702.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ MONICAT (Bénédicte), « Problématique de la préface dans les récits de voyage au féminin du 19^e siècle », cité dans ZAWISZA (Elisabeth), *op.cit.*, p. 151.

1.2. *Arrie et Pétus* : représentation emblématique de deux femmes fortes

L'analyse du discours préfaciel nous a permis de distinguer l'objectif de la pièce : servir la cause de la « gloire²²⁹ » féminine. À cette fin, Marie-Anne Barbier emprunte l'autorité fournie de tout temps par les listes de « dames savantes » : les *exempla* féminins. Le terme *exemplum* désigne originellement une opération rhétorique qui vise à persuader un auditoire en se servant d'une anecdote historique. Il s'agit donc d'un argument pouvant prendre la forme d'un récit. Rapidement, ces discours vont être rassemblés dans des collections et dans des recueils²³⁰. Dans les *exempla* féminins figurent donc les récits de nombreuses femmes historiques ou légendaires afin de saluer leur grandeur d'âme et leur vertu exemplaires²³¹. La magnanimité et la conduite vertueuse des « femmes fortes », « femmes illustres », ou « femmes généreuses », selon les auteurs, ont été, durant la « Querelle des femmes », un des « *topoi* épидictiques les plus souvent utilisés par les défenseurs des femmes²³² ». Dès lors, le recours à ce *topos* est censé provoquer des sentiments de *maraviglia* et d'*admiratio* chez le lecteur, par la réunion des qualités suivantes chez l'héroïne : force morale, malgré la faiblesse de son corps, constance dans l'adversité, fidélité conjugale, douceur. En somme, toute une série de caractéristiques opposées à celles qui sont généralement attribuées aux femmes, et notamment à la façon dont elles sont représentées dans les œuvres théâtrales de l'époque.

Tout au long du XVII^e siècle, hommes et femmes de lettres se sont alors inspirés de cette tradition de l'*exempla* ; parmi ceux-ci, nous avons *Les Femmes illustres*²³³ de Madeleine et Georges de Scudéry ou *Les Dames illustres*²³⁴ de Jacqueline Guillaume. En

²²⁹ BARBIER (Marie-Anne), *Préface d'Arrie et Pétus*, op. cit., 1702.

²³⁰ FOEHR-JANSSENS (Yasmina), « Exemplum », dans *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, pp. 263-264.

²³¹ MONTOYA C. (Alicia), « La femme forte et ses avatars dans la tragédie de Marie-Anne Barbier », dans WETSEL (David), CANOVAS (Frederic), *Les femmes au Grand Siècle ; Le Baroque : musique et littérature, musique et liturgie : actes du 33^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, tome II, Tübingen, Gunter Narr, 2003, p. 163.

²³² *Ibidem*.

²³³ SCUDÉRY (Madeleine), *Les Femmes illustres, ou Les harangues héroïques de Mr de Scudéry : avec les véritables portraits de ces héroïnes, tirez des médailles antiques*, Paris, Antoine de Sommerville et Augustin Courbe, 1642, [en ligne].

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109257n.image>

²³⁴ GUILLAUME (Jacquette), *Les Dames illustres ou par bonnes & fortes raisons, il se prouve que le sexe féminin surpasse en toutes sortes de genres le sexe masculin*, Paris, Thomas Jolly, 1665, [en ligne].

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k117931j/t9.item#>

outre, il est également intéressant de noter qu'une partie de la production romanesque de l'époque prend pour protagonistes des femmes emblématiques de l'Antiquité, telle la *Clélie* de Scudéry. À la fin du règne de Louis XIV, celle qui reprend le plus fermement cette pratique féminine n'est autre que notre dramaturge Marie-Anne Barbier, dont l'œuvre est comparable à un recueil d'emblèmes.

Dans sa tragédie, Marie-Anne Barbier évoque donc ce que nomme Gisèle Mathieu-Castellani la « poétique de la liste²³⁵ », non seulement par son choix de dédicataire, de femmes mobilisées dans sa préface, mais surtout par son choix d'héroïnes tragiques²³⁶. La dramaturge, dans *Arrie et Pétus*, donne la parole à Arrie et Agrippine, deux femmes que tout semble opposer, mais que le pouvoir va rapprocher. Nous nous intéresserons à la façon dont l'autrice leur rend hommage dans la tragédie. Symboles de vertu, les deux protagonistes possèdent un ensemble de qualités que nous tenterons de mettre en avant. En outre, Marie-Anne Barbier opère quelques modifications par rapport à l'histoire afin d'honorer davantage les femmes. Il sera alors pertinent de les mettre en exergue et de s'y intéresser en profondeur. En effet, le mariage et le suicide d'Arrie, qui font sa renommée, seront présentés sous un nouvel angle, libéré du prisme masculin.

1.2.1. Arrie : un modèle de douceur, d'amour et de courage

Comme stipulé précédemment, Arrie est une figure historique et légendaire rendue célèbre pour son suicide hautement théâtral, faisant d'elle le symbole de la fidélité conjugale. Elle va alors apparaître avec une certaine récurrence dans des traités sur le mariage, ainsi que dans des apologues féminines²³⁷. En effet, au XVII^e siècle, elle figure dans un ouvrage pseudo-féministe rédigé par le jésuite Pierre Le Moyne, *La Galerie des femmes fortes*²³⁸. Cet ouvrage tient une place essentielle dans la réception du personnage d'Arrie, notamment par le nombre de pages qu'il lui attribue : une vingtaine lui sont

²³⁵ MATHIEU-CASTELLANI (Gisèle), « Poétique de la liste : les figures de l'excellence féminine, de Corneille Agrippa à Marie de Gournay », cité dans MONTROYA (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, *op. cit.*, p. 283.

²³⁶ Sans, toutefois, trop nous avancer dans l'analyse de la seconde œuvre, *Cornélie, mère des Gracques*, nous pouvons dire qu'elle aura également recours à cette poétique de la liste.

²³⁷ MONTROYA (Alicia), « La femme forte et ses avatars dans les tragédies de Marie-Anne Barbier », *op. cit.*, p. 295.

²³⁸ LE MOYNE (Pierre), *La Galerie des femmes fortes*, tome 2, Leyde, Jean Elsevier, 1660 [1647].

uniquement dédiées. Aux côtés de Clélie, Panthée ou encore Artémise, elle est dépeinte telle :

une copie moderne de la Vertu ancienne ; c'est une jeune Femme qui a les traits de la vieille République. Son habillement et sa parole sont bien de ce temps ; mais son courage et sa confiance, et sa fidélité sont de l'âge des Sabines²³⁹. [...] Une femme forte et constante, une femme grave et sérieuse²⁴⁰.

Au commencement de la tragédie, la vertueuse, sévère et superbe Arrie est présentée au lecteur, dans la lignée des paroles de Le Moyne, comme une jeune femme ambitieuse animée par un esprit de révolte contre Claudius, l'amour qu'il lui porte, ainsi que contre son pouvoir tyrannique responsable de la mort de son père Silanus. Indépendante et déterminée, elle règne en maître sur sa vie. En témoigne ce monologue qui mérite, dans le cadre de notre analyse, d'être longuement cité :

Mon *choix*²⁴¹ est déjà fait. Le plus triste esclavage
Est moins affreux pour moi qu'un hymen qui m'outrage.
Cruel, règne en tyran, appesantis mes fers :
Mais crains les justes dieux vengeurs de l'univers.
Avant la fin du jour j'attends de leur justice
Aux mânes de mon père un sanglant sacrifice.
Chère Ombre, qui m'entends du séjour ténébreux,
Soutiens par ton courroux ce dessein généreux :
Et, lorsque tant de bras s'arment pour ta vengeance,
Avec eux, s'il se peut, frappe d'intelligence.
Dans l'état où je suis, je n'ai plus d'autre espoir.
Ton sang, je m'en souviens, me traça mon *devoir*.
Contre ton assassin j'entends sa voix qui crie ;
Hâte-toi d'y répondre, infortunée Arrie.
Allons, cherchons Pétus, qu'il nous prête sa main ;
Et qu'il venge en consul tout l'Empire romain.
Allons lui découvrir un projet qu'il ignore.
J'ai su lui cacher, je le ferais encore ;

²³⁹ LE MOYNE (Pierre), *op. cit.*, p. 3.

²⁴⁰ *Idem*, p. 7.

²⁴¹ L'italique indique que nous soulignons les termes.

Mais dans ce triste jour je dois mieux le servir.
Il s'agit de son bien qu'on cherche à lui ravir ;
Et nous devons tous deux dissiper cet orage,
Ou périr s'il le faut, par un même naufrage. (vv. 289-308)

Cet extrait nous en apprend davantage sur les traits de l'héroïne. Tout d'abord, nous constatons un dévouement absolu à son père décédé. En effet, des prémices au dénouement de la pièce, le leitmotiv de la protagoniste sera la vengeance de Silanus injustement assassiné. Dès lors, ses maîtres-mots seront « Père, Rome, tendresse, honneur, haine, vengeance » (v. 327), mais également « devoir » (v. 298). En somme, des valeurs généralement attribuées aux hommes. Arrie se déclare avant tout romaine et semble tourner le dos à l'amour, en comparaison avec les héroïnes de Catherine Bernard qui donnent priorité à la passion sentimentale, amicale et pour qui toutes ces valeurs de devoir, de patrie, de gloire et d'honneur sont étrangères²⁴². Marie-Anne Barbier présente donc une protagoniste qui rejette les considérations écartant la gent féminine des affaires politiques jugées comme spécifiquement masculines. Arrie fait alors preuve d'un esprit libre, revendique son statut de dissidente et se distingue notamment par sa compétence à coordonner la conjuration dirigée par Vinicien et Scribonien.

Dans l'extrait cité précédemment, Arrie se résout à faire entrer Pétus dans la cabale : « Allons, cherchons Pétus, qu'il nous prête sa main ; / Et qu'il venge en consul tout l'Empire romain. J'ai su lui cacher, je le ferais encore » (vv. 301-303). Cette phrase a particulièrement retenu notre attention, car jusqu'à présent, Arrie manifestait un refus catégorique de faire rentrer son amant dans la conspiration, jusqu'à ce moment-clé où la situation devient désespérée. Pétus n'est donc pas maître de ses décisions, puisque c'est Arrie qui décide quand il peut rejoindre le complot. Il est subordonné à sa bien-aimée qui lui dicte ses actes. Dans ce système à priori phallogentrique, la femme active politiquement rend l'homme, représentant du pouvoir, passif dans son rôle et dépendant d'elle. Certes, Pétus est chevaleresque et vaillant, mais il lui manque la perspicacité et la personnalité d'un chef ; qualités qui ne font point défaut chez notre héroïne, dépouillant

²⁴² Voir p. 61.

son amant de ses responsabilités politiques. En effet, Pétus est consul, mais les charges qui incombent à son statut sont motivées par Arrie, l'initiative lui est dérobée.

La façon dont Marie-Anne Barbier représente les choses permet donc d'admettre une domination de la femme dans le domaine diplomatique. Toutefois, il nous semble important de mentionner que la dénégation de voir Pétus participer au complot traduit une sollicitude pour la vie de son bien-aimé, bien qu'elle ne craigne jamais pour elle-même²⁴³ : « L'approche de ma mort n'avait pu me troubler ; / Mais la vôtre [celle de Pétus] suffit pour me faire trembler ? » (vv. 921-922). Dès lors, la constance inébranlable en amour, la douceur, la fidélité sont des caractéristiques inhérentes à Arrie. Des qualités que nous pourrions qualifier de féminines et qui forgent davantage le caractère exemplaire de l'héroïne. Elle possède à la fois l'ambition, le devoir des hommes, l'amour et la douceur féminine.

Lorsque, dans l'historiographie et dans les *exempla*, le nom d'Arrie est mentionné, c'est comme synonyme de l'exemplarité conjugale, et le père Le Moyne ne fait pas exception à la règle. Toutefois, Marie-Anne Barbier procède à une modification de l'état civil de son héroïne. Contrairement à l'histoire qui connaît Arrie et Pétus comme couple marié, elle prend le parti de les faire amants aux trois premiers actes et époux aux deux derniers. Les présenter en tant que simples amoureux est un changement majeur allant à l'encontre des faits historiques²⁴⁴. En effet, si Arrie figure aux XVII^e et XVIII^e siècles parmi les femmes fortes, c'est grâce à son statut d'épouse, qui lui a permis de révéler sa force morale. Par conséquent, en voulant faire d'Arrie une demoiselle non mariée, nous sommes en droit de soupçonner, chez la tragédienne, non seulement une volonté de présenter l'acte héroïque d'Arrie comme un choix libre plutôt que motivé par le mariage, mais également une aversion pour cet engagement supposant une subordination de la femme. De plus, le célibat volontaire est une voie nouvelle pour l'exaltation des femmes fortes au XVII^e siècle. En effet, il désigne un état où les femmes sont honorées pour elles-mêmes²⁴⁵. Nous pouvons légitimement supposer que la tragédienne ait voulu choisir le thème du célibat volontaire afin de présenter une héroïne glorieuse par elle-même et

²⁴³ GETHNER (Perry), *op. cit.*, p. 246.

²⁴⁴ MONTROYA C. (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, *op. cit.*, p. 297.

²⁴⁵ DUFOUR-MAÎTRE (Myriam), *op. cit.*, p. 582.

non en vertu de son mari. Notons aussi l'usage métaphorique de « chaîne » (v. 936) pour référer à l'hyménée, connotant dès lors un sentiment d'emprisonnement. L'état matrimonial est donc remis en question dans *Arrie et Pétus* par la figure même d'Arrie, et par la trame tragique inventée par la dramaturge qui « accorde une place centrale au pouvoir de disposition des femmes que détiennent les hommes²⁴⁶ ».

Mon *devoir*²⁴⁷ parle en vain. Ma tendresse est plus forte.
Sur tous mes intérêts, le vôtre seul l'emporte.
Fuyons, puisqu'il le faut, abandonnons ces lieux.
Partons, mais choisissons un exil glorieux.
Scribonien approche : allons dans son armée
Partager son péril avec sa renommée.
Que mon père à la fois range sous ses drapeaux
Une fille, un consul, mes pleurs et vos faisceaux.
Cherchons dans ce grand jour la mort, ou la victoire :
Mais, faisant mon devoir, prenons soin de ma *gloire* ;
Et puisque désormais le sort m'attache à vous,
Montrons qu'en vous suivant, j'ai suivi mon époux.
Qu'aux pieds des saints autels une foi mutuelle
Nous unisse en partant d'une chaîne éternelle. (vv. 923-936)

Dès lors, le discours de consentement au mariage d'Arrie est parsemé d'allusions au « devoir », au « péril », à la « tendresse », à la « renommée », aux « pleurs » (ceux d'Arrie suite au deuil de son défunt père, ce qui motive son rôle oppositionnel), et finalement à sa propre gloire. Tout autant de notions et de valeurs morales invoquées en vue de justifier l'acte conjugal d'Arrie, tardif de surcroît, et qui, par leur prééminence politique, suggèrent que l'hyménée est plus qu'une simple union à l'être aimé. En effet, scellé au moment même où le complot menace d'être exposé, le mariage d'Arrie et Pétus joint le sort de l'épouse aux conjurés. Contrairement à Perry Gethner²⁴⁸, nous comprenons pourquoi, malgré l'aval jadis donné par son père mourant, Arrie attend ce moment

²⁴⁶ MONTOYA C. (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, *op. cit.*, p. 298.

²⁴⁷ L'italique indique que nous soulignons les termes.

²⁴⁸ Dans son œuvre, Perry Gethner fait une remarque au sujet du mariage : « Étant donné que le père mourant d'Arrie lui avait ordonné d'épouser Pétus et que leur amour est mutuel, on comprend mal pourquoi elle attend ce moment pour consentir au mariage », GETHNER (Perry), *op. cit.*, p. 291, note 17.

fatidique pour consentir au mariage²⁴⁹. L'hyménée est effectivement, pour la protagoniste, un acte politique, lui permettant d'aboutir à son devoir de vengeance. Conséquemment, cet évènement renforce le rôle directif que lui accorde Marie-Anne Barbier dans la tragédie. Par ailleurs, c'est originellement une déclaration de Pétus qui déclenche les discussions sur le mariage : « Je dois de l'autel vous montrer le chemin » (v. 917). Cependant, Arrie, dans son discours, propose une variante qui lui restitue l'initiative. L'emploi d'un vocabulaire allégorique, marqué par la personnification des termes « devoir » et « gloire²⁵⁰ », souligne la valeur exemplaire de cet acte et vient, à nouveau, renforcer l'aspect politique de l'alliance.

Ensuite, venons-en au dénouement de la pièce : le suicide hautement théâtral d'Arrie forgeant sa renommée. Dans l'imaginaire collectif, le suicide est généralement perçu comme un signe d'abandon ou encore de lâcheté. Or, dans le contexte de la tragédie, celui-ci tend à être vu comme une voie d'accès à l'héroïsme. Non pas que le suicide soit considéré comme un acte héroïque, mais il est la réalisation d'un comportement héroïque, qui, pour la femme, est définitoire de son statut²⁵¹. À l'instar de celui de Lucrèce, le suicide d'Arrie marque donc un désir d'affirmation de soi et de choix personnels. Action vertueuse dans le cas de la jeune romaine, il démontre sa constance inébranlable. Dans une société qui n'accepte que rarement l'assurance féminine, Arrie, symbole de la femme forte, se dresse contre quiconque dicterait son destin, en l'occurrence, Claudius, symbole du patriarcat. Afin de conserver « [sa] gloire et celle de Pétus » (v. 1558) elle préfère mourir selon son choix, et de « [son] destin être la seule arbitre » (v. 1561). Laisser au tyran disputer leur sort est pour elle une « honte » (v. 1563). En outre, en se donnant la mort, l'héroïne de Marie-Anne Barbier place le chef romain en spectateur, en homme passif, alors que traditionnellement, il est caractérisé par son rôle actif, d'autant plus qu'il est un empereur (« Quoi ! Malgré mon pouvoir vous disposez de vous ? » v. 1483). Elle

²⁴⁹ Notons également que plus longtemps Arrie était célibataire, plus longtemps elle était honorée pour elle-même.

²⁵⁰ Notons qu'au XVII^e siècle, la « gloire » est un élément central de la politique et lié à la réalisation de soi. BERTHO-LAVANIR (Catherine), « La Gloire, le mot et la chose », dans *Sociétés & Représentations*, 2008, n° 26, p. 18, [en ligne].

URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-2-page-13.htm>

²⁵¹ BOUSQUET (Philippe), « Le suicide féminin au XVII^e siècle : acte héroïque ? », dans *La femme au XVII^e siècle : acte du colloque de Vancouver, University of British Columbia, 5-7, octobre 2000*, Tübingen, Gunter Narr, 2002, pp. 199-200.

rejette donc l'amour que l'homme lui porte, et le pouvoir qu'il pourrait avoir sur elle. Par ailleurs, dans son acte mortel, elle entraîne son amant avec elle : « Bannis donc, cher époux, la frayeur de ton âme, / Et ne refuse pas l'exemple d'une femme. [...] Tiens Pétus, il ne fait point de mal » (vv. 1585-1586, 1588). Cette parole est assez significative de l'emprise qu'a Arrie sur Pétus. Outre de le rassurer par sa phrase « il ne fait point de mal », elle l'entraîne à suivre le même chemin qu'elle ; le rôle directif de l'héroïne est donc perceptible jusqu'au dernier moment de son existence. De plus, l'emploi de l'article indéfini et non du déterminant possessif « ta », suggère que Marie-Anne Barbier a l'intention de montrer que la gent féminine, dans son entièreté, peut être un modèle de stoïcisme et de courage, et non un être faible tel que la société des XVII^e et XVIII^e siècles a tendance à la considérer.

Nous pourrions alors penser que la fin de la tragédie se solde par un échec de son entreprise de vengeance. Toutefois, l'ultime phrase qu'elle prononce avant de rendre son dernier souffle annonce la future mort de Claudius, non pas par elle, mais par une autre femme forte : Agrippine, « à ce nom, tyran, je meurs contente²⁵² » (v. 1606). Tout en gardant le contrôle sur son destin, Arrie parviendra à assouvir son ambition vengeresse. Tout vient à point à qui sait attendre...

Par ailleurs, nous observons que les traits de caractères pouvant porter atteinte au portrait idéalisé d'Arrie que Marie-Anne Barbier tente de dépeindre sont rejetés sur les autres personnages. Par exemple, la faiblesse, sentiment incompatible à sa fermeté morale, est transférée sur Claudius, éperdument amoureux de la vertueuse protagoniste.

Soit faiblesse, ou raison, je sens bien que mon cœur
Lui [Arrie] garde pour ce crime un juge sans rigueur. (vv. 983-984)
[...]
Madame, au nom des dieux,
Laissez-moi dérober ma faiblesse à vos yeux. (vv. 1027-1028)

²⁵² Il s'agit ici d'une prédiction qui annonce la mort de Claude, empoisonné par Agrippine pour régner à sa place, aux côtés de son fils Néron.

Significativement, toutes les occurrences du mot « faiblesse » et de l'adjectif « faible » sont directement attribuées à l'empereur et prononcées par lui. Le « grand combat » (v. 1266) que livre Claudius, le véritable représentant de la faiblesse dans la pièce, malgré son statut d'empereur, est sentimental plutôt que politique ou militaire. Marie-Anne Barbier, par le travestissement moral de Claudius, s'oppose donc fermement à cette représentation de la femme faible, tributaire de la société des XVII^e et XVIII^e siècles :

Le contraste entre la représentation de la femme forte et celle du sexe féminin en général dans la littérature moraliste est clair, mais il convient de souligner à quel point il s'agit d'une polarité. La femme forte se voit attribuer la « constance », la « fidélité », la « résolution », là où les moralistes traditionnels accusent les femmes d'« inconstance », d'« instabilité », de « caprice » ; elle n'est pas indolente, mais énergique ; elle n'est pas « molle », mais « forte » ; elle n'est pas hypocrite et superstitieuse, mais vraiment pieuse ; elle agit avec une franchise héroïque, et ne s'abaisse pas à la tromperie comme le fait son sexe en général²⁵³.

Par ailleurs, nous constatons chez Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier un usage récurrent de la féminisation du personnage masculin. Claudius et Gélon, le valeureux chevalier de *Laodamie, reine d'Epire*, délaissent leurs ambitions politiques pour se laisser guider par l'amour. Ce procédé de féminisation n'est pas employé de façon anodine. En effet, la considération androcentrée qui fait de la femme un être faible a trop souvent été mise sur le devant de la scène. Dès lors, dépeindre des hommes animés par l'amour, qu'importe leur statut social, permet une réévaluation des genres.

Enfin, suite à l'analyse d'Arrie, nous pouvons dire que la protagoniste est un personnage extraordinaire possédant à la fois l'ambition, la sévérité d'un chef, mais également le courage, la générosité, l'audace, la fidélité, la persévérance, tout autant d'illustres attributs féminins²⁵⁴. Elle incarne l'héroïne-type tragique²⁵⁵, par sa volonté de libérer le peuple romain de la tyrannie, mais aussi la femme forte en sa qualité de décisionnaire et de femme indépendante et ambitieuse. L'ensemble de la tragédie se

²⁵³ MACLEAN (Ian), *Woman Triumphant. Feminism in French Literature 1610-1652*, Oxford, Clarendon Press, 1977, p. 86.

²⁵⁴ HEPP (Noemie), *op. cit.*, p. 14.

²⁵⁵ *Ibidem*.

présente comme une quête d'affirmation féminine qui se manifeste, notamment, au travers de la constance inébranlable de l'héroïne. Marie-Anne Barbier se réapproprie également le personnage d'Arrie, connue pour sa dévotion envers son mari, et manifeste le désir de la représenter en tant que femme célibataire, dans un premier temps, mais surtout en tant que femme libérée de toute domination masculine. La représentation d'Arrie dans *Arrie et Pétus* est donc aux antipodes des traditionnelles représentations de l'héroïne faisant d'elle l'épouse parfaite.

1.2.2. Agrippine : le double maléfique d'Arrie, une femme ambitieuse et impitoyable

La seconde protagoniste de Marie-Anne Barbier est Agrippine, femme célèbre pour son ambition, son caractère impitoyable et quelque peu cruel. Présentée dans son ascension au trône, Agrippine incarne « le double maléfique de la vertueuse Arrie²⁵⁶ ». Sur le point de monter sur le trône, elle est disposée à « usurper la puissance absolue », car « l'empereur a mis entre [ses mains] / Et le sort de l'empire et le sang des Romains » (vv. 824-826). Nous avons donc une femme au pouvoir, clairvoyante sur l'exceptionnelle situation qui est la sienne, lorsqu'elle déclare dans un discours adressé à Julie, sa confidente, que son autorité surpasse celle du monarque :

Que l'empereur éclate, et les dieux avec lui,
Rien ne peut m'ébranler. (vv. 1136-1137)
[...]
Claudius n'est pas si redoutable ;
Des efforts que tu crains, je le crois peu capable.
Je puis autant que lui. Tous deux d'un même sang,
Il n'a par-dessus moi que l'éclat de son rang ;
Et s'il osait enfin former quelque tempête,
Peut-être il la verrait éclater sur sa tête.
Je le ferais trembler au milieu de sa cour. (vv. 1157-1163)

L'empereur n'a donc que « l'éclat de son rang » pour l'élever au-dessus d'Agrippine qui se considère, sous tous les autres aspects, comme son égale²⁵⁷. Dans

²⁵⁶ MONTROYA C. (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, op. cit., p. 322.

²⁵⁷ *Idem*, p. 323.

Arrie et Pétus, la domination masculine s'estompe pour laisser place à des femmes qui se considèrent comme équivalentes à la gent masculine, et nous pourrions même dire supérieures, puisqu'Agrippine souhaite usurper la place de Claudius. En outre, la future mère de Néron se montre telle Arrie, persévérante, inébranlable et résolue à s'opposer à Claudius, si ce dernier venait entraver son désir d'ascension au trône. Elle n'hésite d'ailleurs pas à s'identifier au peuple, force imprévisible « ressentie comme une menace par le pouvoir masculin²⁵⁸ ». Face à l'orgueilleuse et féroce Agrippine, le monarque ne peut que reconnaître son pouvoir :

Narcisse, voyons-la [Arrie] pour la dernière fois :
Et si dans ses refus l'orgueilleuse s'obstine,
Abandonnons sa tête aux fureurs d'Agrippine. (vv. 991-994)

Selon Alicia Montoya, il s'agit d'un des schémas d'opposition les plus saillants de la tragédie, car la confrontation décisive au dénouement n'a pas lieu entre Arrie et Claudius, mais bien entre les deux femmes présentées comme des rivales²⁵⁹. Agrippine se place donc en dirigeante politique à la place de Claudius. C'est donc un monde inversé qui se crée dans *Arrie et Pétus*, un univers où les femmes détrônent les hommes, les dépouillent de toutes leurs responsabilités et les placent en personnages secondaires et passifs, empereurs ou consuls soient-ils. Le rôle que joue Agrippine est donc d'une importance considérable pour l'enjeu gynécocratique de la tragédie, elle est l'incarnation du pouvoir.

D'emblée, Marie-Anne Barbier semble présenter ses deux protagonistes comme deux femmes que tout oppose, Arrie étant un objet de désir masculin, Agrippine ne l'étant point, et comme rivales, puisque Claudius convoite Arrie. Or, leur rivalité ne prend pas racine, contrairement aux tragédies de Catherine Bernard, dans l'amour. Ce qui est en jeu, ici, ce sont leurs ambitions réciproques : venger son père pour Arrie, accéder au trône pour Agrippine. Par conséquent, la magnanime Arrie et la féroce Agrippine ont bien plus en commun qu'il ne semble. Réfractaires à la domination masculine, les protagonistes se distinguent par leur force morale, leur constance et leur ambition. Ancrées dans la vie de

²⁵⁸ MONTAYA C. (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, op. cit., p. 323.

²⁵⁹ *Idem*, p. 324.

Rome et sa politique, elles luttent pour imposer leurs choix. Finalement, dans l'adversité, les deux femmes ont un ennemi commun à qui elles souhaitent usurper le pouvoir : Claudius. Rappelons-nous une des dernières phrases prononcées par Arrie reconnaissant la force de son heureuse rivale qui viendra à bout de son entreprise de vengeance si fièrement menée (« Agrippine...à ce nom, tyran, je meurs contente », v. 1606). La fin d'*Arrie et Pétus* se solde donc par un échec cuisant de la domination masculine et par une illustre victoire de l'héroïsme féminin.

Dans la tragédie, la valorisation féminine passe, par conséquent, par la célébration de ces femmes fortes et vertueuses, symboles de force morale. Par ailleurs, le recours à des femmes célébrées jadis dans les *exempla* permet à Marie-Anne Barbier de s'appuyer sur une tradition déjà bien établie. L'histoire ayant antérieurement dépeint la magnanimité d'Agrippine et d'Arrie, il n'a suffi à la tragédienne que de les valoriser davantage. Leur intérêt pour la politique, leur sentiment d'égalité par rapport aux hommes sont également des éléments permettant de les valoriser. Cependant, la valorisation passe également par la caractérisation des personnages masculins, dénués de vertu et munis d'attributs dits féminins : d'un côté nous avons Pétus, le valeureux et passif chevalier dépourvu d'héroïsme et de l'autre l'empereur Claudius, dominé par ses passions et sa faiblesse. Réestimation des genres, ce procédé de féminisation de la gent masculine permet, comme nous l'avons vu pour Catherine Bernard, de dénoncer les tares et les stéréotypes communément partagés par la société androcentrée animée par un ensemble d'idées reçues sur la gent féminine²⁶⁰, mais aussi de démontrer qu'hommes et femmes peuvent ressentir les mêmes choses. Il nous semble légitime également d'avancer que le recours à d'emblématiques héroïnes, ainsi que le traitement du mariage sont deux thématiques qui s'inscrivent pleinement dans la querelle des femmes, qui sévit avec une vigueur redoublée dans les dernières décennies du règne de Louis XIV. Catherine Bernard, quant à elle, ne semble pas exploiter ces thèmes phares de la querelle dans ses deux tragédies. Elle parvient, toutefois, à valoriser les femmes en abordant de nouvelles perspectives (amitié féminine, critique du patriarcat), permettant un épanouissement féministe.

²⁶⁰ Voir pp. 47-48.

Enfin, il nous semble pertinent d'établir quelques liens entre les tragédies de Catherine Bernard déjà analysées et celle-ci. Tout d'abord, les deux protagonistes ont recours à la féminisation des personnages masculins. En effet, toutes deux ont tendance à attribuer un ensemble de caractéristiques dites « féminines » aux hommes des pièces ; tel est le cas avec Claudius et Gélon. Ensuite, Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier manifestent un désir d'émancipation du prisme masculin qui a trop longtemps écrasé la gent féminine. Elles désirent donc prouver que les femmes peuvent exister pour elles-mêmes, qu'elles n'ont pas besoin des hommes pour asseoir leur choix et qu'elles sont capables de tout, et même de l'amour amical, dans le cas de *Laodamie, reine d'Epire*. Leurs tragédies démontrent également un échec de l'héroïsme masculin : autodestructeur chez Bernard et remplacé par l'héroïsme féminin chez Barbier. Les autrices tendent donc à ériger une œuvre où les femmes sont indépendantes, fortes, fidèles, ambitieuses et affranchies de toutes considérations masculines qui les dénigrent.

2. *Cornélie, mère des Gracques*

2.1. Présentation de l'œuvre

Le 31 octobre 1702, soit trois mois après la vingtième représentation d'*Arrie et Pétus*, Marie-Anne Barbier présente aux Comédiens-Français sa seconde tragédie, *Cornélie, mère des Gracques*. Les comédiens montent sur scène pour la première le 5 janvier 1703, devant sept-cent-quarante-six spectateurs payants. La pièce est jouée sept fois entre le 7 et le 21 janvier, pour une dernière représentation le 27 de ce même mois à Versailles. *Cornélie, mère des Gracques* tout comme *Arrie et Pétus*, connaît un succès plus que respectable, puisque le nombre moyen de spectateurs par représentation classe la tragédie au milieu des trente-huit pièces jouées dans les deux décennies 1696-1715²⁶¹. Notons également qu'une représentation de la pièce est donnée en août 1740 à Orléans. Malheureusement, nous ne disposons pas de réactions quant aux premières représentations de *Cornélie*, la pénurie de la critique théâtrale sévissant, en France, à ce

²⁶¹ MONTOYA C. (Alicia), « Introduction », dans BARBIER (Marie-Anne), *Cornélie, mère des Gracques*, Édition présentée par MONTOYA C. Alicia, Texte établi et annoté par SHRÖDRER Volker, *op. cit.*, pp. 18-22.

même moment²⁶². La *Gazette de Rotterdam*, en Hollande, témoigne tout de même d'un accueil assez favorable de la pièce sur la scène littéraire :

On vend aussi chez Pierre Ribou Libraire sur la Quai des Augustins à l'image Saint-Louis, *Cornélie, mère des Gracques*, tragédie nouvelle par Mademoiselle Barbier, qui a composé depuis peu celle d'*Arrie et Pétus*. Ces deux pièces étant de la force de celles de Mrs Corneille et Racine, font tant d'honneur au beau sexe, qu'on ne manque pas de voir toutes les dames de la cour à leurs représentations²⁶³.

Constat intéressant de cet article : il reconnaît Marie-Anne Barbier comme une autrice tragique et distingue sa capacité à produire des œuvres comparables à celles des grands tragédiens, Corneille et Racine. En outre, il témoigne également d'un autre trait spécifique de la pièce : son accueil plus favorable à l'étranger qu'en France. En effet, *Cornélie, mère des Gracques* connaît de nombreuses représentations en Hollande, de Leyde à Amsterdam, entre 1733 et 1753. La pièce est également traduite en néerlandais et en allemand, si bien que l'adaptation germanophone de Luise Kulmus, femme de l'influent théoricien littéraire Johann Christoph Gottsched, *Cornalia, die Mutter der Gracchen*, figure parmi les œuvres « canoniques » du célèbre ouvrage *Deutsche Schaubühne* fournissant des modèles à suivre destinés aux jeunes écrivains, en vue d'ériger un théâtre national²⁶⁴. Pourrions-nous penser alors que les pièces féminines reçoivent un accueil plus favorable en Hollande, en Allemagne ou encore en Autriche, qu'en France où leur statut reste encore précaire ? Pour répondre à cette question, il nous faudrait réaliser une analyse de la réception des œuvres féminines dans ces divers pays, or, cela dépasse largement le cadre de notre travail. Il est néanmoins intéressant de stipuler que, en dehors de simples mentions dans des ouvrages d'histoire théâtrale de l'époque, la tragédie ne connaît pas une grande réception en France et peu de commentaires sont faits à son sujet. Il faudra attendre 1748 pour avoir une analyse davantage détaillée de la pièce avec l'ouvrage des frères Claude et François Parfaict, *Histoire du théâtre français*. Leur commentaire, non

²⁶² MONTROYA C. (Alicia), « Introduction », dans BARBIER (Marie-Anne), *Cornélie, mère des Gracques*, Édition présentée par MONTROYA C. Alicia, Texte établi et annoté par SHRÖDRER Volker, *op. cit.*, pp. 18-22.

²⁶³ *Gazette de Rotterdam / Journal historique*, 1^{er} février 1703, sans pagination, cité dans, MONTROYA (Alicia) « Introduction », dans BARBIER (Marie-Anne), *Cornélie, mère des Gracques*, MONTROYA (Alicia) et SCHRÖDER (Volker) (éd), *op. cit.*, p. 22.

²⁶⁴ *Ibidem*.

point dénué d'une certaine misogynie, manifeste une ambivalence, puisque l'éloge tourne rapidement à la critique :

On trouve dans sa pièce ce qui est nécessaire pour constituer une grande tragédie. Situations pathétiques, intéressantes, scènes de tendresse, de crainte, de jalousie, sentiments héroïques, oracles, conspiration, trahison en un mot tous les grands mouvements, et lieux communs de la scène y sont employés, de sorte qu'il y a de quoi contenter les savants, et les ignorants : mais aux yeux d'un connaisseur un peu difficile, le tout ensemble ne paraîtra qu'un assemblage mal conçu, mal dirigé, encore plus mal exprimé, et tel enfin qu'il ne le prendra jamais que pour l'ouvrage d'un écolier en fait de poésie dramatique²⁶⁵.

D'autres ouvrages de la seconde moitié du XVIII^e siècle avanceront ce même type d'ambiguïté et méfiance envers une œuvre écrite par le sexe féminin.

Marie-Anne Barbier est la première tragédienne à mettre sur scène la lutte des Gracques contre le Sénat romain. Dans la lignée d'*Arrie et Pétus* et du *Britannicus* de Racine, elle emprunte son sujet à l'histoire romaine. Pour réaliser sa pièce, elle s'inspire de l'œuvre de Plutarque, *Vies de Tibérius et de Caius Gracchus*²⁶⁶. Dans sa tragédie, transposition des sources et amplification du récit de base²⁶⁷, l'autrice reprend plusieurs éléments du philosophe romain. *Cornélie, mère des Gracques* met sur scène Cornélie, fille de Scipion l'Africain²⁶⁸ et veuve du consul Tibérius Gracchus, et son fils Caius Gracchus, tribun. Sensible aux affaires du peuple, Cornélie entraîne son fils à marcher sur les traces de son défunt frère, Tibérius. Ses ennemis, afin d'invalider les futures lois du tribun, font élire Opimius au consulat. Ce drame politique est également agrémenté d'un récit amoureux centré sur les amants Caius et Licinie, fille du consul, qui selon les sources n'a aucun lien de parenté avec le dirigeant romain. Une dangereuse rivalité s'installe alors entre Drusus, tribun du peuple et le protagoniste pour conquérir le cœur de la belle. Toutefois, les tensions ne font qu'augmenter entre Caius et le consulat, jusqu'à ce qu'éclate, au Capitole, une redoutable altercation entre les partisans du peuple et du

²⁶⁵ PARFAICT (Claude et François), *Histoire du théâtre français*, t. XIV, p. 295, cité dans « Introduction », dans BARBIER (Marie-Anne), *Cornélie, mère des Gracques*, Édition présentée par MONTROYA C. Alicia, Texte établi et annoté par SCHRÖDER Volker, *op. cit.*, p. 23.

²⁶⁶ BARBIER (Marie-Anne), *Préface de Cornélie, mère des Gracques*, *op. cit.*, 1703.

²⁶⁷ GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, *op. cit.*, pp. 291-293.

²⁶⁸ Scipion l'Africain est un général, homme d'État et vainqueur d'Annibal.

consulat. Construite autour d'un oracle tragique fait à Licinie, la pièce se solde donc par un décès, celui de Caius Gracchus.

*Le flambeau de l'hymen en vain brille à tes yeux,
Ton amant calmera la haine de ton père.
Mais tremble pour un sang à Rome précieux ;
Il sera répandu dans ces funestes lieux,
Par une main qui t'est bien chère.
C'est ce que t'annoncent les Dieux²⁶⁹. (vv. 69-74)*

Les transformations apportées par Marie-Anne Barbier touchent principalement le personnage de Cornélie, comme c'était déjà le cas pour Arrie, afin de la valoriser davantage. En outre, comme sa préface l'annonce, Licinie est de sa propre invention. Elle l'a faite fille d'Opimius afin de donner plus de jeu à la pièce²⁷⁰. Nous ne nous attarderons pas, ici, sur les héroïnes et leurs traits spécifiques, car ils feront l'objet d'une analyse plus détaillée ultérieurement. Toutefois, nous pouvons avancer que si, la première tragédie de Marie-Anne Barbier, *Arrie et Pétus*, peut se lire comme une exploration de son *moi* féminin, comme un premier pas dans la glorification de « son sexe », *Cornélie, mère des Gracques* permet à l'autrice de définir plus nettement sa voix en tant femme dramaturge, et de révéler ses enjeux féministes, puisque le sujet tient de son propre chef²⁷¹.

2.1.1. L'épître dédicatoire

Dans la continuité de l'entreprise d'une généalogie féminine, amorcée lors de sa première tragédie, Marie-Anne Barbier dédie *Cornélie, mère des Gracques* à Élisabeth-Charlotte de Bavière (1652-1722), Princesse Palatine, duchesse d'Orléans et seconde épouse du frère de Louis XIV. Telle la duchesse de Bouillon²⁷², la princesse Palatine est reconnue comme une grande amatrice de théâtre. Toutefois, son lien de parenté avec le roi l'empêche de fréquenter les cercles mondains de Paris, qui au XVIII^e siècle forgent les réputations des auteurs dramatiques. Toutefois, au moment où

²⁶⁹ Le passage est en italique afin de conserver la graphie du texte d'origine.

²⁷⁰ BARBIER (Marie-Anne), *Préface de Cornélie, mère des Gracques*, *op. cit.*, 1703.

²⁷¹ La sujet d'*Arrie et Pétus* avait été soufflé par feu Monsieur Boursault. BARBIER (Marie-Anne), *Préface d'Arrie et Pétus*, *op. cit.*, 1702.

²⁷² Marie-Anne Mancini, duchesse de Bouillon est la dédicataire d'*Arrie et Pétus*.

le roi cesse de soutenir les dramaturges, vers 1684 selon François Moureau²⁷³, c'est la princesse Palatine qui perpétue la tradition du mécénat royal. Dès lors, de nombreux auteurs lui ont voué leurs œuvres dont La Grange-Chancel qui lui dédie son *Amasis*. Elle est également la protectrice de la première femme à avoir écrit des livrets d'opéra, Madame de Saintonge²⁷⁴. Élisabeth-Charlotte de Bavière apparaît donc, aux yeux de notre tragédienne, comme le mécène parfait pour soutenir sa nouvelle tragédie et comme la femme qui lui permettrait potentiellement d'introduire un réseau littéraire féminin²⁷⁵. Toutefois, la dédicace, par l'emploi de termes vagues pour décrire la relation entretenue avec la duchesse, laisse sous-entendre que la relation entre les deux femmes a été nettement moins chaleureuse que celle avec la duchesse de Bouillon. En outre, la fin de l'épître annonce également un accueil moins enthousiaste de la pièce de la part de la princesse :

Pour moi, qu'un beau motif de sa gloire [de Cornélie] intéresse,
 Je me jette avec elle aux pieds de VOTRE ALTESSE.
 Mais quand je Vous demande un favorable aveu,
 Puis-je bien sans rougir le mériter si peu ?
 Je sçai trop qu'on dira qu'un si noble suffrage
 Est le prix de mon zèle, et non de mon Ouvrage. (vv. 37-44)

Notons tout de même que la princesse Palatine assiste à la dernière représentation à Versailles le 27 janvier 1703. Toutefois, le ton de la dédicace laisse penser que Marie-Anne Barbier s'est sentie obligée de lui rendre honneur, en vertu de son statut de grande dame de la cour. Nous pouvons appuyer cela notamment par l'emploi d'un seul *topos*, contrairement aux divers employés dans la préface d'*Arrie et Pétus*, celui du dédicataire comme instance de protection contre la censure : « Elle [la tragédie] ne craint plus rien si vous êtes avec elle » (v. 34). Nous constatons également qu'à l'instar de nombreuses épîtres, Marie-Anne Barbier compare son héroïne à la princesse Palatine.

²⁷³ MOUREAU (François), *Revue d'histoire du théâtre*, 1983, p. 278, cité dans MONTROYA (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, *op. cit.*, p. 106.

²⁷⁴ MONTROYA (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, *op. cit.*, p. 109.

²⁷⁵ Il nous semble légitime de rappeler ici que, contrairement à Catherine Bernard qui figure parmi les femmes acceptées à l'Académie des Ricovrati de Padoue, Marie-Anne Barbier ne fait partie d'aucun réseau littéraire féminin.

Parallèle des plus flatteurs, il permet d'établir un lien direct entre les femmes fortes d'antan et celles de son temps, ici représentées par la duchesse d'Orléans.

Conclusion de l'analyse des différentes épîtres

Suite à l'analyse des différentes épîtres chez nos deux tragédiennes Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier, il nous semble pertinent de tirer quelques conclusions. Tout d'abord, nos deux autrices ont systématiquement (ou presque, puisque *Laodamie, reine d'Epire* ne possède pas de discours élogieux) recours à des dédicataires féminins, ancrés dans le monde des lettres. Nous constatons également qu'obtenir le soutien de ces illustres dames de leur temps est une façon d'asseoir leur appartenance au genre et d'obtenir une certaine légitimité dans l'illustre milieu masculin qu'est la tragédie. Il s'agit donc d'une stratégie de légitimation. Ensuite, chez Marie-Anne Barbier émerge, au sein de ses glorifications, une autre volonté : celle d'appartenance à un réseau littéraire de femmes de lettres. Dès lors, le choix de ces deux dédicataires se justifie par le fait que la duchesse de Bouillon et la princesse Palatine ont toutes deux été, en quelque sorte, garantes du succès de plusieurs de leurs contemporaines, que nous avons citées précédemment : Madame de Saintonge, Madame Deshoulières et Anne de La Roche-Guilhen. Le choix de ces deux femmes ne semble donc pas fortuit, mais traduit plutôt l'un des traits les plus saillants de la stratégie du succès de Marie-Anne Barbier. Enfin, notons qu'en choisissant ces femmes, plus glorieuses les unes que les autres, Marie-Anne Barbier et Catherine Bernard attendent que leur gloire rejaillisse sur leur propre nom, comme le veut la logique mécénique²⁷⁶.

2.1.2. La préface

La préface de *Cornélie, mère des Gracques* s'ouvre sur une éclatante entrée en matière, non dépourvue d'un certain triomphalisme féministe

CORNELIE, Fille de Scipion l'Africain, et mère des Gracques, a été une des plus illustres Dames de l'ancienne Rome. Son amour pour le peuple, son intrépidité dans les dangers, et sa constance dans l'adversité ont paru avec tant d'éclat durant l'un et l'autre Tribunal de

²⁷⁶ DUFOR-MAÎTRE (Myriam), *op. cit.*, p. 351.

ses deux Fils, que j'ai cru ne pouvoir rien mettre sur la Scene qui fût plus glorieux à notre sexe²⁷⁷.

Dans son discours, Marie-Anne Barbier débute par assumer la responsabilité du sujet tragique. Première pièce où le sujet émane de l'autrice, puisque l'histoire de la glorieuse Arrie lui avait été soufflée par feu Monsieur Boursault. La préface de *Cornélie* se présente alors tel un manifeste féministe faisant échos à sa première tragédie²⁷⁸ (« glorieux à notre sexe »). Les intentions de valorisation du genre féminin s'affirment à nouveau dans cette seconde préface. Marie-Anne Barbier s'empare de ce discours afin d'affirmer ses préoccupations de femme auteur. En outre, en ayant recours au pronom personnel sujet « je » et au déterminant possessif « notre », la tragédienne semble lier le sort de sa protagoniste au sien, et plus largement à la gent féminine. Effectivement, mettre sur scène le modèle de force morale qu'est Cornélie ne peut être que glorifiant pour l'ensemble des femmes.

La préface continue alors sur la source employée : Plutarque. Utilisé comme un bouclier contre les détracteurs, il lui permet de justifier les comportements des personnages. Afin d'éviter les possibles commentaires sur la faiblesse du personnage masculin, Caius, la tragédienne prend les devants en avançant : « J'ai caractérisé mes Heros tels que Plutarque les a peints : et la faiblesse que j'ai donnée à Gracchus depuis le commencement du premier Acte, jusqu'à la fin du second, ne sert qu'à relever davantage sa victoire, et celle de Cornélie²⁷⁹ ». Enfin, seule Licinie est le fruit de son invention. Contrairement à l'histoire romaine, la jeune fille est enfant d'Opimius afin de « donner plus de jeu à la pièce²⁸⁰ ». Marie-Anne Barbier clôture en donnant une réponse aux critiques faites sur le cinquième acte, et particulièrement sur le choix des Gaulois introduits à Rome par Cornélie afin de lutter contre le Sénat, oppresseur du peuple. L'autrice se justifie en disant que Plutarque avait évoqué des « étrangers déguisés en moissonneurs²⁸¹ », mais comme l'historien ne désignait aucune nation, elle s'était permis

²⁷⁷ BARBIER (Marie-Anne), *Préface de Cornélie, mère des Gracques*, *op. cit.*, 1703.

²⁷⁸ Cf. *Préface Arrie et Pétus* : « L'action de cette incomparable Romaine [Arrie] est si glorieuse à notre sexe, que je me sentis portée d'inclination à la mettre dans le plus beau jour qu'il me serait possible », BARBIER (Marie-Anne), *Préface d'Arrie et Pétus*, *op. cit.*, 1702.

²⁷⁹ BARBIER (Marie-Anne), *Préface de Cornélie, mère des Gracques*, *op. cit.*, 1703.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ *Ibidem*.

de leur donner cette nationalité, d'autant plus que c'est un peuple vaillant occupant les rives du Pô et donc proche de Rome.

Conclusion de l'analyse des différentes préfaces

L'analyse des différentes préfaces de Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier a permis de démontrer que le discours est pour elles un moyen de légitimation, un lieu où elles peuvent paisiblement assumer leur nature de tragédiennes, et plus spécifiquement dans le cas de Marie-Anne Barbier, leur genre féminin. Par conséquent, la démarche préfacielle des autrices sert avant tout, à éclairer le lecteur sur leur démarche auctoriale, à répondre aux divers détracteurs des femmes de lettres, et enfin à légitimer leur place dans l'illustre milieu littéraire. Un trait commun aux préfaces étudiées est la justification et l'énonciation des sources antiques. Nous constatons qu'en abordant des thèmes touchant à l'héroïsme féminin, les tragédiennes ressentent la nécessité de se justifier auprès de leurs lecteurs, mais aussi de leurs détracteurs. Elles s'emparent également de leurs sources comme d'un rempart contre la critique qui leur reproche fréquemment d'avoir entravé le caractère des personnages masculins, ou, au contraire, rehaussé celui des héroïnes. Toutefois, elles n'hésitent pas à être critiques envers leurs opposants, quitte à leur donner une clé de lecture, dans le cas de Catherine Bernard.

Finalement, Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier se servent de la préface, pour reprendre les mots de Bénédicte Monicat, comme d'un espace de « double justification générique, celle du 'genre' dans les deux acceptations du terme²⁸² ». L'étude des préfaces permet d'avoir déjà quelques réponses quant à notre questionnement. En effet, celle-ci démontre des autrices fortes et persévérantes face aux diverses critiques. Femmes redoutables qui effrayent leurs concurrents, les tragédiennes dévoilent dans le discours *péritextuel* une volonté de glorification de la gent féminine, qui se distingue, cependant, plus nettement chez Marie-Anne Barbier.

²⁸² MONICAT (Bénédicte), « Problématique de la préface dans les récits de voyage au féminin du 19^e siècle », cité dans ZAWISZA (Elisabeth), *op.cit.*, p. 151.

2.2. *Cornélie, mère des Gracques*

L'univers dramatique de *Cornélie, mère des Gracques* s'inscrit une nouvelle fois parfaitement dans la « Querelle des femmes ». En effet, comme mentionné précédemment, Marie-Anne Barbier choisit Cornélie, femme célèbre des *exempla* pour son rôle de mère et de veuve exemplaire. Force est de constater que cette femme forte est, à l'instar d'Arrie, aussi édifiée grâce aux rapports qu'elle entretient avec les hommes, en l'occurrence ses fils et son mari. Pour cette ultime analyse, nous nous intéresserons aux deux personnages féminins : Cornélie et Licinie. Caius Gracchus retiendra également notre attention.

2.2.1. Cornélie, mère des Gracques

Cornélie est l'une des premières femmes savantes dont font état les sources latines. Connue, comme stipulé précédemment, pour son rôle de veuve exemplaire, elle se distingue également par sa rhétorique et l'excellente éducation donnée à ses deux fils Tibérius et Caius Gracchus. Après la mort de ceux-ci, elle se retire dans sa villa en Campanie où elle crée, selon les historiens, un salon littéraire dans lequel elle reçoit les savants de son époque²⁸³. Dès lors, depuis l'Antiquité jusqu'au XVII^e siècle, Cornélie apparaît avec une certaine récurrence dans des textes destinés à démontrer les vertus du genre féminin. Si, à l'Antiquité, c'est son rôle de mère qui est célébré, le XVII^e siècle s'intéresse principalement à son éloquence et ses facultés intellectuelles. Promptement, Cornélie et sa rhétorique vont alors devenir un symbole en faveur des femmes de lettres pour démontrer leurs brillantes capacités dans le monde littéraire²⁸⁴.

L'art oratoire de Cornélie est donc ce qui va inspirer Marie-Anne Barbier pour sa seconde tragédie. En effet, cette rhétorique va être élevée à un niveau politique, contrastant avec les traditionnelles représentations de l'illustre femme. L'héroïne sera présentée comme une femme impliquée politiquement dans la société et libérée de toute considération patriarcale qui estime les femmes en fonction des hommes. Nous

²⁸³ MONTOYA C. (Alicia), « Introduction », dans BARBIER (Marie-Anne), *Cornélie, mère des Gracques*, Édition présentée par MONTOYA C. Alicia, Texte établi et annoté par SCHRÖDER Volker, *op. cit.*, p. 23.

²⁸⁴ *Idem*, p. 24.

constatons donc chez notre tragédienne un désir de présenter des femmes intégrées dans cette institution alors qu'elles en sont généralement exclues. Par conséquent, la donnée politique de l'œuvre va être amenée par Cornélie, lorsqu'elle demande à son fils, animé par son amour pour Licinie, de laisser le peuple dominer son cœur :

Ne te l'ai-je donné ce sang si glorieux,
Que pour en voir l'éclat disparaître à mes yeux ?
Dieux, de qui je reçus l'un et l'autre frère,
N'était-ce pas assez que d'être une fois mère ?
Ha ! je m'applaudissais d'avoir porté deux fils,
Qui seraient quelque jour l'appui de leur pays :
Le premier, je l'avoue, à remplis mon attente :
A suivre son devoir, son âme fut constante ;
Le dernier jusqu'ici l'a suivi pas à pas :
Mais enfin jusqu'au bout il ne l'imite pas ;
A peine est-il entré dans sa noble carrière,
Que loin de la remplir, il regarde en arrière :
Aux ordres du Sénat cet esclave obéit.
L'un est mort pour le peuple, l'autre le trahit.
Par quel sensible endroit faut-il que tu m'attaques ?
Me feras-tu rougir d'être mère des Gracques ? (vv.549-564)

En outre, ce passage atteste de l'emprise morale que détient Cornélie sur Caïus, car promptement après l'entretien, le fils prodigue se remet en question et prononce ce plaidoyer destiné à son ennemi politique, Opimius :

Seigneur, quelque respect que le Sénat impose,
Il nous faut mettre Rome avant toute autre chose ;
Elle nous fait des lois qu'on ne doit point trahir,
Et dès qu'elle a parlé, c'est à nous d'obéir. (vv. 621-624)

Marie-Anne Barbier joue, ici, sur l'ambiguïté du dernier pronom personnel sujet « elle ». Dès lors, nous sommes en droit de nous demander s'il s'agit de Cornélie ou de la mère patrie. Il semblerait, toutefois, que ce questionnement se résolve par la simple identification de la mère des Gracques au peuple romain : « Oui, Rome, tes enfants doivent être les nôtres : / [...] / Mais si tu dois fléchir sous une injuste loi, / Du moins ta

liberté ne mourra qu'avec moi » (vv. 1107-1108). Par cette apostrophe à Rome, l'héroïne s'identifie au peuple par un usage métonymique et démontre une grande sensibilité au droit populaire. Marie-Anne Barbier fait, par conséquent, de Cornélie le symbole même de ce peuple, ce qui renforce le rôle gynécocratique de l'héroïne. Néanmoins, cela motive également le conflit interne du personnage. Cornélie est partagée entre le devoir et l'amour filial :

Du Sénat jusqu'ici j'ai bravé la colère,
Fulvie, un seul moment souffre que je sois mère,
De mes vives douleurs tes yeux sont seuls témoins ;
Mais pour les bien cacher, je ne les sens pas moins.
Mais plutôt mes soupirs que je force au silence,
N'en ont pour m'accabler que plus de violence.
Sortez donc mes soupirs, sortez en liberté,
Ne me réservez pas à quelque indignité.
Achevez votre cours, ma juste haine,
Fais qu'aux yeux de mon fils je sois toute Romaine. (vv.1157-1166)

Le politique l'emporte, finalement, sur l'affectif, laissant entrevoir la constance et l'exemplarité morale de l'héroïne. Ni son fils ni même la mort (« Hé ! pensez-vous, mon fils que la mort m'épouvante », v. 495) ne pourront l'écarter de son devoir civique. En effet, Cornélie démontre une entière dévotion à Rome : tout ce qui émane d'elle appartient dès lors à la mère patrie (« Et mon fils est à Rome encore plus qu'à moi », v. 468). L'héroïne est donc animée par un devoir salvateur de la cause publique et rien ni personne ne pourront l'écarter de sa propre destinée. L'accent est alors mis sur le rôle auto décisionnel de la femme, et par conséquent sur son indépendance, renforcée notamment par son statut de veuve. En effet, le veuvage, en outre d'être une situation plus que favorable aux XVII^e et XVIII^e siècles pour les femmes auteurs, accorde, par son statut même, une plus grande légitimité²⁸⁵ aux femmes et un affranchissement de la domination masculine²⁸⁶. L'héroïne de Barbier se complaît dans son rôle et ne voudrait l'échanger pour rien au monde. Elle refuse de se donner, à nouveau, à quiconque : « [...] Autrefois

²⁸⁵ DUFOR-MAÎTRE (Myriam), *op. cit.*, p. 582.

²⁸⁶ DOUSSET (Christine), « Femme et héritage en France au XVII^e siècle », dans *Dix-septième siècle*, n° 244, 2009, p. 3.

mon âme peu charmée, / Refusa hautement celui [le rang] de Ptolémée²⁸⁷ ». Ce faisant, elle rejette le rôle traditionnel de la femme mariée caractérisé par une certaine propension à la soumission, et souhaite conserver son rôle de veuve, lui permettant de décider de son propre avenir et celui de sa famille²⁸⁸. En outre, cette phrase témoigne également de la fidélité envers son républicanisme²⁸⁹.

En souhaitant représenter Arrie comme célibataire et en illustrant la veuve Cornélie, nous sommes en droit de soupçonner, chez notre tragédienne, une volonté de dépeindre des femmes civilement indépendantes des hommes. Cette idée n'est, toutefois, pas sans fondement. En effet, les XVII^e et XVIII^e siècles sont une période défavorable pour les femmes, aussi bien sur le plan affectif que juridique. Vouées au mariage, les femmes passent de la domination de leurs pères à celle de leurs maris. Le veuvage et le célibat apparaissent donc, dans ce contexte, être les seules voies possibles afin d'éviter la l'emprise masculine²⁹⁰. Marie-Anne Barbier met donc en scène deux héroïnes ayant ces statuts dans le but de les faire exister pour et par elles-mêmes. Nous comprenons alors aisément pourquoi l'autrice désirait aller à l'encontre de l'histoire qui faisait d'Arrie une épouse exemplaire, mais aussi pourquoi elle retarde le mariage²⁹¹ ; l'historiographie la contraignant, elle a dû trouver un moyen textuel et dramatique pour faire d'elle une épouse qui garde le contrôle sur son destin, sa personne, et la politique. Dans le cas de Cornélie, cela s'avère plus simple, puisque Plutarque et d'autres sources la connaissent justement pour ce rôle de veuve modèle. Toutefois, ceci n'enlève rien à son indépendance et son assurance de femme forte que la tragédie dessine trait par trait.

Par ailleurs, d'autres points de convergences semblent se tracer entre les différentes femmes révélées par Marie-Anne Barbier. Tout d'abord entre Agrippine et Cornélie. Renforçant toutes deux le rôle gynécocratique des pièces, les deux protagonistes démontrent un grand désir d'ascension politique et agissent également en pensant au futur

²⁸⁷ Cette phrase prononcée par Cornélie fait référence à la proposition de Ptolémée, de venir partager sa vie, son diadème et son rang, ce qu'elle refusa.

²⁸⁸ Cornélie, dans la tragédie, choisit le mariage de son fils, tel est le rôle des pères de tragédies comme nous le voyons chez Scherer. SCHERER (Jacques), *op. cit.*, p. 31.

²⁸⁹ BARBIER (Marie-Anne), *Cornélie, mère des Gracques*, Édition présentée par MONTROYA C. Alicia, Texte établi et annoté par SCHRÖDER Volker, Note 90.

²⁹⁰ DOUSSET (Christine), *op. cit.*, p. 3.

²⁹¹ Voir pp. 80-81.

de leurs fils respectifs Néron et Caius. Ensuite, elles semblent dénuées d'amour et de sensibilité ; la politique surmontant l'amour dans leurs cœurs, elles peuvent se montrer sans pitié pour arriver à leurs fins. Cette idée se traduit chez Cornélie par un conflit interne et chez Agrippine par son mariage qui n'est pour elle qu'ascension diplomatique. De plus, les deux femmes s'identifient au peuple, force indomptable et imprévisible qui échappe au pouvoir patriarcal. Finalement, nous pouvons identifier chez Arrie, Cornélie et Agrippine la constance, la force morale, la fidélité, l'indépendance, l'intérêt pour les affaires politiques, l'amour de la patrie – les protagonistes se reconnaissent avant tout en tant que citoyennes romaines –, et le devoir. Se dresse alors chez les personnages de Barbier ce que nous pourrions nommer, à l'inverse de Nina Ekstein et de son concept de « féminisation du héros masculin²⁹² », une virilisation des héroïnes. Effectivement, nous avons un bouleversement des genres qui se développe au sein des tragédies et qui tend à attribuer aux personnages féminins des caractères et des valeurs considérés comme masculins. Une héroïne-type semble alors se dessiner chez Marie-Anne Barbier, seule ombre au tableau : Licinie, la fille du consul Opimius.

2.2.2. Licinie, un ombrage féministe

Licinie est présentée au lecteur comme une femme larmoyante, soumise à son père (« Mon père a parlé, ses droits sont absolus », v. 763 ; « je me dois tout entière à l'auteur de mes jours », v. 800) et qui subit tout ce qui lui arrive. Elle n'est animée par aucun sentiment de révolte, ni par une quelconque volonté de changer sa dramatique situation. Par conséquent, nombreux sont ses pleurs, ses lamentations, ses soupirs tout au long de la pièce. Ne pouvant pas tous les dénombrer, nous en sélectionnons quelques-uns : « Vous allez donc vous perdre, et mes cris, et mes larmes, / Pour fléchir votre cœur, sont de trop faibles armes » (vv. 849, 850). Notons qu'une seule lettre sépare les termes « armes » et « larmes ». La rime vient également renforcer le lien que la protagoniste souhaite établir entre les deux substantifs. La faiblesse est l'arme de Licinie face à Gracchus, contrairement à la rhétorique qui est celle de Cornélie, en témoigne cette phrase « Seigneur, par tous mes pleurs je n'ai pû l'attendrir » (v. 1312). Les deux femmes tentent donc, à leur manière, de mener l'homme vers ce qu'elles semblent être le plus juste :

²⁹² EKSTEIN (Nina), *op. cit.*, p. 135.

l'abandon du devoir pour l'amour du côté de Licinie, et le tout juste opposé pour Cornélie. Ensuite, nous retrouvons également : « Ah cruel... » (v. 871, 1291), « Helas ! » (v. 1269, v. 1295), « Ah ! » (v. 1385, v. 1406, v. 1445), « Je frémis » (v. 1335), « O vous qui voyez mes alarmes, / Dieux faites que son cœur soit sensible à mes larmes » (vv. 1309-1310).

La fille d'Opimius n'a pas honte de qualifier sa conduite de faiblesse et de s'y complaire. Elle s'apparente, par conséquent, aux femmes décrites par Marin Cureau de la Chambre²⁹³ et la célèbre théorie des humeurs. Licinie est une femme passive, froide, humide et dominée par ses passions. Nous pouvons légitimement nous demander pourquoi Marie-Anne Barbier met sur scène une femme contrastant avec les glorieuses héroïnes qu'elles présentent au lecteur. En outre, la tragédienne instaure de son plein gré la domination paternelle d'Opimius, puisque, dans les faits historiques, Licinie et le consul n'ont aucun lien de parenté. Regrettablement, nous ne disposons pas de réponses claires.

Néanmoins, nous pouvons émettre deux hypothèses. La première reposerait sur une dissonance glorificatrice ; nous nous expliquons. Par un effet de contraste au caractère de Licinie, le personnage de Cornélie, son indépendance et sa force morale seraient rehaussés. La seconde hypothèse, quant à elle, envisage une potentielle volonté de représenter la fille modèle et parfaite de la société de l'Ancien Régime, celle qui ne s'indigne pas. Nonobstant, ce que nous pouvons attester, c'est que Licinie est un personnage ambigu dénotant dans l'univers féministe de Marie-Anne Barbier. Ajoutons également que la protagoniste est, sur un certain point, comparable aux protagonistes du *Brutus* de Catherine Bernard, Aquilie et Valérie. Assurément, ces femmes sont dominées par l'amour. Ce sentiment guide leurs actes et dicte leurs paroles.

Ensuite, penchons-nous sur le personnage de Caius Gracchus. À l'instar de sa compagne, le protagoniste est dominé par ses passions et ne voit la vie qu'au travers de l'amour de sa bien-aimée. Nous dénombrons également chez cet homme féminisé un nombre assez important d'interjections de lamentations²⁹⁴. Toutefois, le débat politique

²⁹³ Voir p. 35.

²⁹⁴ Selon Alicia Montoya, 31% des interjections seraient prononcées par Caius. Montoya (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, op. cit., p. 276.

houleux qu'il entretient avec Cornélie provoque chez lui un détournement de la focale, l'amour est remis en question au profit du devoir et du peuple :

Quel reproche, grands Dieux, m'attire mon amour !
Ah ! puis-je encore souffrir la lumière du jour ?
Est-ce ainsi que je suis les traces de mon frère ?
Je prends, sans y penser, un chemin tout contraire.
Me mère, par pitié m'en fait apercevoir :
Une femme m'apprend à suivre mon devoir.
C'en est fait, de mon cœur il faut que je te chasse,
Lâche amour, ma vertu redemande sa place,
Elle parle, il suffit, je n'entends plus ta voix,
Et je brise tes fers pour rentrer sous ses lois. (vv. 573-582)

[...]

Rendons malgré l'amour dont mon âme est remplie,
Un Romain à sa gloire, un fils à Cornélie.
A peine je le puis, mais enfin je le dois ;
D'un peuple, qui m'attends, allons calmer l'effroi.
N'en délibérons plus, mon devoir le demande. (vv. 591-595)

Céans, le conflit interne de Caius se résout : le politique l'emporte sur l'amour. Toutefois, ce dernier s'est conclu grâce au discours de Cornélie, une phrase du monologue se réfère alors à ses paroles : « Lâche amour, ma vertu redemande sa place » (v. 580). En effet, précédemment, la mère des Gracques avait avancé qu'amour et vertu étaient incompatibles²⁹⁵. Ensuite, la phrase suivante requiert une attention particulière : « Une femme m'apprend à suivre mon devoir ». Significative du développement psychologique du personnage, la parole traduit également une tendance propre à la pièce : la femme comme vecteur de l'héroïsme masculin. En effet, sans Cornélie et sa rhétorique, Caius n'aurait sûrement pas réalisé son devoir envers le peuple. L'homme passif tend donc à redevenir actif. Toutefois, il ne le sera que partiellement, vu qu'il est subordonné à sa mère. Néanmoins, le dénouement de la pièce se solde par l'accomplissement de son devoir et de son héroïsme. Telle Arrie, il se donne la mort.

²⁹⁵ Voir v. 482.

Finally, *Cornélie, mère des Gracques* est une tragédie de l'éloquence et de la suprématie féminine. Marie-Anne Barbier, en outre de démontrer une vertueuse héroïne politiquement engagée, indépendante et dominante, tend à bousculer les codes en mettant en scène deux hommes rivaux en amour, Caius et Drusus, passionnés et engagés envers Licinie. Notons également que parmi les pièces analysées, seule celle-ci fait état de l'accomplissement de l'héroïsme masculin. Ne nous méprenons tout de même pas car, celui-ci se construit à l'aune de la divine parole féminine. L'homme demeure donc passif et sa réussite est tributaire de la femme.

Précédemment, nous avançons que la pièce permettait à la tragédienne de révéler ses enjeux féministes. Maintenant que nous avons analysé la pièce, il nous semble pertinent de revenir sur nos propos. La valorisation des femmes dans la tragédie est principalement perceptible via le personnage de Cornélie. Femme dont les qualités oratoires ne sont plus à prouver, l'héroïne incarne la femme forte par excellence. Indépendante, fidèle et magnanime, elle règne en maître sur sa vie, mais également sur celle de son fils. La valorisation passe également par la distribution des personnages féminins et masculins. En proposant une protagoniste modèle et un personnage masculin dominé par ses passions et passif de surcroît, Marie-Anne Barbier permet une réévaluation de la nature féminine. Elle semble donc remettre en question les fondements des genres qui ne sont en réalité qu'une construction émanant de la société patriarcale et androcentrée des XVII^e et XVIII^e siècles. Au terme des différentes analyses des pièces de Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier, nous pouvons désormais avancer que nos deux tragédiennes procèdent à une réestimation des constructions de genre grâce à ce que nous avons nommé la féminisation du héros masculin et la virilisation des héroïnes. Mettre sur la scène des femmes aussi vertueuses, voire davantage, que les hommes permet à la fois de démontrer une valorisation de la gent féminine, mais aussi un désir d'égalité entre les sexes.

3. Conclusion pour Marie-Anne Barbier

Marie-Anne Barbier crée, dans ses tragédies, des paysages dominés par les personnages féminins, des lieux utopiques où celles-ci peuvent librement exercer leur

pouvoir, assumer leur indépendance et être maîtres de leur destin. Arrie, Agrippine et Cornélie sont les trois femmes fortes qu'elle a choisies afin de rendre grâce à l'héroïsme féminin, et plus généralement « à notre sexe²⁹⁶ ». Les *exempla*, sources inépuisables de la valeur des femmes, offrent à Marie-Anne Barbier un panel diversifié de femmes emblématiques. *Arrie et Pétus*, ainsi que *Cornélie, mère des Gracques* se distinguent par leur homogénéité thématique. L'héroïsme féminin y est célébré au détriment du masculin. Les pièces bouleversent également le système phallogocentrique qui fait des hommes des personnages vertueux et des femmes des protagonistes faibles et inféodées à leur amant. Le patriarcat s'estompe alors pour laisser place à la gynécocratie. En outre, Marie-Anne Barbier se réapproprie des épisodes de l'histoire antique afin d'accorder une primauté plus importante aux héroïnes. La marginalité de ses œuvres réside dans la mise en scène des personnages féminins, puisque ceux-ci s'opposent aux représentations sociales traditionnelles. La fidélité, la magnanimité, la constance, l'indépendance, sont autant de qualités identifiables dans leurs personnalités. Par ailleurs, nous constatons que chez Marie-Anne Barbier, la frontière qui sépare la valorisation des personnages fictifs et celle de ses contemporaines est infime. En effet, cette analogie entre fiction et réalité est principalement perceptible dans ses préfaces où les formules « action glorieuses à notre sexe » et « rien qui fût plus glorieux à notre sexe » utilisées pour parler de ses héroïnes Cornélie et Arrie sont ensuite reprises (« mérite de notre sexe²⁹⁷ ») pour faire références à un certain nombre d'autrices du XVII^e siècle dont Catherine Bernard²⁹⁸. Enfin, Marie-Anne Barbier, ainsi que Catherine Bernard ont toutes deux recours dans leurs œuvres à un double personnage féminin (Laodamie et Arrie, Aquilie et Valérie, Arrie et Agrippine, Cornélie et Licinie). Toutefois, Jean-Pierre Perchellet constate que, durant toute la période post-classique, les tragédies qui accordent aux femmes le rôle principal sont minoritaires²⁹⁹. Par conséquent, cela suggère qu'à l'époque où elles rédigent leurs œuvres, faire le choix, dans *Laodamie reine d'Épire*, *Brutus*, *Arrie et Pétus* et *Cornélie, mère des Gracques* de mettre des femmes, sur les devants de la scène, relèverait une volonté esthétique consciente de la part de nos deux tragédiennes. Marie-Anne Barbier et Catherine Bernard, en présentant sur le devant de la scène des femmes exemplaires et

²⁹⁶ BARBIER (Marie-Anne), *Préface d'Arrie et Pétus*, *op. cit.*, 1702.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ MONTROYA (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, *op. cit.*, p. 265.

²⁹⁹ PERCHELLET (Jean-Pierre), *L'Héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Honoré Champion, t. 1, 2004, p. 400.

vertueuses, créent des tragédies de la féminité idéale contrastant avec leur situation réelle de femmes auteurs en quête de légitimité sociale. Cela permet alors d'entrevoir une réponse à notre interrogation première. Les deux tragédiennes cherchent, au travers de leurs pièces, à accorder une plus-value aux femmes et à les valoriser afin de démontrer leur grandeur et leurs valeurs, trop souvent négligées par la société androcentrée et patriarcale du règne finissant de Louis XIV.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Dans ce mémoire, nous avons l'ambition de mettre en lumière les mécanismes de valorisation féminine dans les tragédies de deux dramaturges de l'époque charnière des XVII^e et XVIII^e siècles, Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier. Nous avons alors sélectionné un corpus d'ouvrages : *Laodamie, reine d'Épire* (1689), *Brutus* (1690), *Arrie et Pétus* (1702) et *Cornélie, mère des Gracques* (1703). Notre analyse s'est fondée sur une lecture croisée de ces différentes pièces, puisqu'une comparaison est toujours plus significative. Cette méthode s'est avérée pertinente au vu des divers procédés de valorisations distingués au cours de notre étude. Elle est également révélatrice de la façon dont deux tragédiennes contemporaines parviennent, à leur manière, à s'inscrire dans le genre tragique, par le biais de diverses stratégies, et à exalter les femmes dans leurs tragédies.

En effet, si la présentation des pièces a permis de démontrer le succès de leurs œuvres faisant d'elles de redoutables concurrentes aux yeux de leurs confrères, l'analyse des discours *péritextuels* a mis en exergue leurs stratégies d'inscription dans la littérature tragique. Marie-Anne Barbier et Catherine Bernard ont recours à d'honorables dédicataires en vue de s'inscrire dans une généalogie féminine. Obtenir le soutien de ces dames inscrites dans le monde littéraire leur permet d'acquérir une certaine légitimité dans le genre. Marie-Anne Barbier se crée un réseau virtuel de femmes qui prend racine dans ses épîtres pour s'épanouir dans ses préfaces. Effectivement, en plus du discours élogieux, elle rend hommage dans la préface de sa première tragédie, *Arrie et Pétus*, à plusieurs de ses consœurs, dont Catherine Bernard. En outre, les textes préfaciels sont, pour nos autrices, un lieu propice à la légitimation de l'acte d'écriture, à l'affirmation, la justification de leurs choix de sujets, d'héroïnes, de protagonistes et plus généralement de leurs œuvres. Nous avons également constaté que, contrairement à Catherine Bernard, Marie-Anne Barbier annonce explicitement vouloir mettre sur scène des héroïnes « glorieuse[s] à notre sexe³⁰⁰ » ; une valorisation était d'emblée discernable chez l'autrice.

³⁰⁰ BARBIER (Marie-Anne), *Préface d'Arrie et Pétus*, *op. cit.*, 1702.

L'analyse du corpus tragique nous a alors permis de distinguer divers mécanismes de valorisation féminine. Chez Catherine Bernard, l'exaltation des femmes passe par deux thèmes spécifiques : la possibilité de l'amitié entre femmes dans *Laodamie, reine d'Epire*, et la féminisation du héros masculin corrélé à la domination du sentiment amoureux dans *Brutus*. Un constat ressort alors de ces analyses : l'amour chez l'autrice, qu'il soit sororal, paternel, amical ou passionnel, tient une place centrale. En ce qui concerne Marie-Anne Barbier, notre analyse a démontré que la valorisation passe par la mise en scène de célèbres femmes fortes de l'Antiquité, reconnues dans la tradition des *exempla*. L'étude a singulièrement démontré que ses héroïnes se sont illustrées dans le domaine politique, généralement prohibé à la gent féminine. Les protagonistes sont indépendantes et actives dans la société. Nos deux tragédiennes empruntent donc des chemins différents pour aboutir à un même objectif de valorisation.

Toutefois, au cours de notre étude, nous avons pu constater certains procédés identiques dont le plus prégnant est la réévaluation des constructions de genres passant par la caractérisation des personnages féminins et masculins. En effet, dans les pièces, les femmes faibles, passives, froides et inféodées à leur mari de la société des XVII^e et XVIII^e siècles sont remplacées par des femmes fortes, fidèles, constantes, indépendantes, actives, courageuse et surtout vertueuse. Les hommes, quant à eux, sont dominés par l'amour, leur faiblesse et tendent à être passifs, quelle que soit leur situation sociale. Ces représentations participent donc à ce que nous avons nommé la masculinisation des héroïnes, mais également la féminisation des héros masculins. Simples constructions émanant de la société, les valeurs genrées sont, ici, remises en doute. Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier en mettant en scène des personnages possédant ces caractéristiques, qu'ils soient hommes ou femmes, démontrent leur perméabilité et valorisent les femmes. Elles aussi peuvent désormais avoir un rôle dans la société et être maîtres de leurs décisions. En outre, dans chacune des tragédies, nous rencontrons deux personnages féminins principaux, à l'exception de *Brutus*. La marginalité des pièces de Catherine Bernard et Marie-Anne Barbier réside alors dans l'alternative qu'elles proposent aux normes textuelles et sociales traditionnelles. Étant donné que, d'une part, l'expérience affective des héroïnes n'est pas limitée aux partenaires masculins (c'est le pour *Laodamie*, *Nérée*, *Cornélie*, *Agrippine* et *Arrie*), et d'autre part, les autrices se

réapproprient des épisodes historiques antiques afin de présenter des protagonistes s'illustrant pour elles-mêmes, libérées de toute domination masculine.

Par cette étude, nous pouvons conclure que Marie-Anne Barbier et Catherine Bernard sont parvenues à s'illustrer dans le domaine jalousement gardé par les hommes de la tragédie. En outre, divers mécanismes de valorisation des femmes ont été mis en lumière ; autant de procédés qui permettent à la femme d'être remise sur les devants de la scène. À l'instar de la « Querelle des femmes » des XVII^e et XVIII^e siècles, les tragédiennes ont exposé des œuvres féminocentriques, assimilables à une lutte pour la digne représentation des femmes, de leurs valeurs et de leur magnanimité. En outre, si nous reprenons la définition de « féministe » donnée lors de l'introduction – « une reconnaissance du fait que les femmes sont opprimées et comme un engagement à changer cet état de fait³⁰¹ » –, nous pensons désormais pouvoir affirmer qu'en présentant au théâtre des femmes fortes, vertueuses, actives et libérées du prisme masculin, Marie-Anne Barbier et Catherine Bernard sont les précurseuses d'un théâtre féministe.

³⁰¹ CAMERON (Debbie) et SCANLON (Joan), « Convergences et divergences entre le féminisme radical et la théorie *queer* », dans *Nouvelles Questions Féministes*, n° 2, 2014, p. 36.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

BARBIER (Marie-Anne), *Arrie et Pétus*, Paris, Chez Michel Brunet, 1702.

BARBIER (Marie-Anne), *Cornélie, mère des Gracques*, Paris, Chez Pierre Ribou, 1703.

BERNARD (Catherine), *Brutus*, Paris, Chez la Veuve de Louis Gontier, 1690.

BERNARD (Catherine), *Laodamie, reine d'Épire*, 1689, [1735 pour sa publication dans RIBOU (Pierre), *Théâtre François, ou Recueil des meilleurs Pièces de Théâtre*].

Éditions critiques

BARBIER (Marie-Anne), *Cornélie, mère des Gracques*, Édition présentée par MONTROYA C. Alicia, Texte établi et annoté par SCHRÖDER Volker, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2005.

BERNARD (Catherine), *Œuvres*, Textes établis, présentés et annotés par PIVA Franco, Fassano, Schena, Paris, Didier Érudition Nizet, 2 vol, 1993-1999.

EVAIN (Aurore), GETHNER (Perry) et GOLDWYN (Henriette) (dir.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime. XVII^e-XVIII^e siècle*, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2011.

GETHNER (Perry), *Femmes dramaturges en France (1650-1750) : pièces choisies*, Paris - Seattle - Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1993.

Œuvres anciennes traitées

CUREAU DE LA CHAMBRE (Marin), *L'Art de connoistre les hommes*, Amsterdam, Jacques Lejeune, 1669, [en ligne].

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57607r.image>

LE MOYNE (Pierre), *La Galerie des femmes fortes*, tome 2, Leyde, Jean Elsevier, 1660 [1647].

MADAME DE SABLE, *Maximes*, Paris, Jouaust Imprimeur, 1678, [en ligne].

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205401c.texteImage#>

Œuvres anciennes citées

GUILLAUME (Jacquette), *Les Dames illustres ou par bonnes & fortes raisons, il se prouve que le sexe féminin surpasse en toutes sortes de genres le sexe masculin*, Paris, Thomas Jolly, 1665, [en ligne].

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k117931j/f9.item#>

SCUDÉRY (Madeleine), *Les Femmes illustres, ou Les harangues héroïques de Mr de Scudéry : avec les véritables portraits de ces héroïnes, tirez des médailles antiques*, Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbe, 1642, [en ligne].

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109257n.image>

Souvenirs de Madame de Caylus, suivis de quelques-unes de ses lettres, Nouvelle édition, précédée d'une notice biographique et littéraire, par M. Auger, de l'Académie française et des notes de Voltaire, 1823, pp. 193-192, [en ligne].

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6101431p/f9.item.texteImage#>

Journaux traités

Le Mercure Galant, octobre 1685, sur *Gallica*, [en ligne].

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6227987f/f291.image.r=Bernard?rk=107296;4>

Le Mercure Galant, décembre 1690, sur *Gallica*, [en ligne].

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62275872>

Le Mercure galant, juillet 1701, sur *Gallica*, [en ligne].

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6266284k>

Sources secondaires

Ouvrages

ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis), VIALA (Alain) (dir.), *La Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

COULET (Henry), *Le Roman jusqu'à la Révolution*, t. 1, Paris, Armand Colin, 1967, pp. 292-295.

DOSMOND (Simone), *La Tragédie à sujet romain : historique et typologie (1552-1778)*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 1981.

DUFOUR-MAÎTRE (Myriam), *Les Précieuses, naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999.

GENETTE (Gérard), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE (Gérard), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

HAASE-DUBOSC (Danielle) et HENNEAU (Marie-Élisabeth), *Revisiter la « Querelle des femmes ». Discours sur l'égalité/inégalité des sexes, de 1600 à 1750*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.

KULESZA (Monika), *L'amour de la morale, la morale de l'amour. Les romans de Catherine Bernard*, Warszawa, Uniwersytet Warszawski Wydział Neofilologii, 2010.

LAGRAVE (Henri), *Le théâtre et le public à Paris de 1715, 1750*, Paris, Klincksiek, 1972.

LANCASTER CARRINGTON (Henry), *Sunset. A History of Parisian Drama in the Last Years of Louis XIV, 1701-1715*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1945.

MACLEAN (Ian), *Woman Triumphant. Feminism in French Literature 1610-1652*, Oxford, Clarendon Press, 1977.

MONTOYA C. (Alicia), *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

NIDEREST (Alain), *Fontenelle à la recherche de lui-même (1657-1702)*, Paris, Nizet, 1972.

PANIGHETTI (Irène), *Marie-Anne Barbier : una scrittrice di inizio Settecento*, thèse de doctorat, Université de Milan, 2004.

PERCHELLET (Jean-Pierre), *L'Héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Honoré Champion, t. 1, 2004.

ROUHOU (Jean), *La Tragédie classique. Histoire, théorie, anthologie (1550-1793)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

SCHERER (Jacques), *La Dramaturgie classique en France*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2001.

TIMMERMANS (Linda), *L'Accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, 2005.

VIALA (Alain), *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

ZAWISZA (Elisabeth), *L'Âge d'or du périphrase. Titres et préfaces dans les romans du XVIII^e siècle*, Paris, Hermann, 2013.

WOOLF (Virginia), *Un Lieu à soi*, Nouvelle traduction de Marie Darrieussecq, Paris, Denoël, 2016.

Articles et chapitres d'ouvrages

BERNOS (Marcel), « La Condition féminine dans l'ancienne France : Remarques de méthode », dans *Femmes Famille Filiations : Société et histoire*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, [en ligne].

URL : <https://books.openedition.org/pup/6951>

BERTHO-LAVANIR (Catherine), « La Gloire, le mot et la chose », dans *Sociétés & Représentations*, n° 26, 2008, pp. 13-21, [en ligne].

URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-2-page-13.htm>

BOUSQUET (Philippe), « Le suicide féminin au XVII^e siècle : acte héroïque ? », dans *La femme au XVII^e siècle : acte du colloque de Vancouver, University of British Columbia, 5-7, octobre 2000*, Tübingen, Gunter Narr, 2002, pp. 183-201.

CAMERON (Debbie) et SCANLON (Joan), « Convergences et divergences entre le féminisme radical et la théorie *queer* », dans *Nouvelles Questions Féministes*, n° 2, 2014, pp. 80-94.

CONROY (Derval), « The displacement of disorder : gynæcocracy and friendship in Catherine Bernard's *Laodamie* (1689) », dans *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 67, 2007, pp. 443-464.

DOUSSET (Christine), « Femme et héritage en France au XVII^e siècle », dans *Dix-septième siècle*, n° 244, 2009, pp. 477-491.

EKSTEIN (Nina), « Appropriation and gender : The case of Catherine Bernard and Bernard de Fontenelle », dans *Eighteenth-Century Studies*, n° 30, 1996, pp. 59-80.

EKSTEIN (Nina), « A women's tragedy : Catherine Bernard's *Brutus* », dans *Rivista di Letterature Moderne e Comparata*, n° 48, 1995, pp. 127-139.

GETHNER (Perry), « Les amitiés féminines dans les pièces de théâtre des femmes écrivains », dans *Cahiers du dix-septième*, n° 12, 2009, pp. 31-41.

GETHNER (Perry), « Merlpomène Meets Women Playwrights in the Age of Louis XIV », dans *Neophilologus*, n° 72, 1988, pp. 17-33.

GOLDWYN (Henriette), « Catherine Bernard ou la voix dramatique éclatée », dans DUCHÊNE (Roger) et RONZEAUD (Pierre), *Ordre et contestation au temps des classiques*, t. 1, Paris, Seattle, Tübingen, Papers on French seventeenth century literature, 1992, pp. 203-211.

HEPP (Noémi), « La notion d'Héroïne », dans *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, Tübingen-Paris, Gunter Narr-Jean-Michel Place, coll. « Études Littéraires Française », n° 25, 1984, pp. 11-24.

MAZOUER (Charles), « La tradition de l'héroïsme. Le *Brutus* de Catherine Bernard et Fontenelle », dans *Études Normandes*, n° 3, 1983, pp. 49-61.

MONTOYA C. (Alicia), « La femme forte et ses avatars dans les tragédies de Marie-Anne Barbier », dans *Les Femmes au Grand Siècle. Le Baroque : Musique et littérature. Musique et liturgie*, Tübingen, Gunter Narr, 2003, pp. 163-173.

PELLEGRIN (Marie-Frédérique), « La 'Querelle des femmes' est-elle une querelle ? Philosophie et pseudolinéarité dans l'histoire du féminisme », dans *The Society for Seventeenth-Century French Studies*, n° 1, 2013, pp. 69-79.

SCHAPIRA (Nicolas), « Les intermittences de l'amitié dans le *Dictionnaire universel de Furetière* », dans *Littératures classiques*, n° 47, 2003, pp. 217-224.

SHOWALTER (English Junior), « Writing off stage : Womens Authors and Eighteenth-Century Theater », dans *Yale French Studies*, n° 75, 1988, pp. 95-111, [en ligne].

URL : https://www.jstor.org/stable/2930309?seq=2#metadata_info_tab_contents

VIALA (Alain), « Un temps de querelles », dans *Littératures classiques*, n° 81, 2013, pp. 5-22, [en ligne].

URL : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2013-2-page-5.htm>

Conférences

KELLER-RAHBÉ (Edwige), « Catherine Bernard, une "rivale très dangereuse" pour les "beaux esprits de son temps" », pour la conférence *Autrice oubliées de l'histoire littéraire*, 27 janvier 2021.

URL : <https://www.bnf.fr/fr/agenda/catherine-bernard-une-rivale-tres-dangereuse-pour-les-beaux-esprits-de-son-temps>

MANGEANT (Justine), « Œuvrer à sa gloire et à celle de son sexe : la carrière littéraire de Marie-Anne Barbier », pour la conférence *Autrice oubliées de l'histoire littéraire*, 10 février 2021. URL : <https://www.bnf.fr/fr/agenda/oeuvrer-sa-gloire-et-celle-de-son-sexe-la-carriere-litteraire-de-marie-anne-barbier>

Colloque

Le secret : enjeux poétique, rhétorique et moral (XVII^e- XVIII^e siècle), 2003.

URL : https://www.fabula.org/actualites/le-secret-un-enjeu-poetique-rhetorique-et-moral-xviie-xviiiie-siecle_56585.php

Thèses

LEGAULT (Marianne), *Narrations déviantes : Représentations littéraires de l'amitié féminine au XVII^e siècle en France*, Thèse de doctorat, Université de Columbia, 2004.

PERCHELLET (Jean-Pierre), *L'Héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, Thèse de doctorat, Université de Paris III, 1997.

Ressources électroniques

César : <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/home.php?lang=french>

Base la Grande : <https://www.comedie-francaise.fr/fr/base-la-grange#>