La femme-monstre en France au XVIIe siècle (Théâtre et Iconographie)

Marie Schoonaert

▶ **To cite this version:**

Marie Schoonaert. La femme-monstre en France au XVIIe siècle (Théâtre et Iconographie). Linguistique. Université de Limoges, 2020. Français. NNT : 2020LIMO0004 . tel-03267683

HAL Id: tel-03267683
https://theses.hal.science/tel-03267683

Submitted on 22 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de doctorat

Université de Limoges

Université de Limoges
Ecole doctorale 612 : Humanités
Laboratoire : Espaces Humains et Interactions Culturelles (EHIC)

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges
Littérature française

Présentée et soutenue par
Marie Schoonaert

Le 9 janvier 2020

LA FEMME-MONSTRE EN FRANCE AU XVIIe SIÈCLE (THÉÂTRE ET ICONOGRAPHIE)

Thèse dirigée par Laurence Pradelle et Antoinette Gimaret

JURY :

Mme Antoinette Gimaret, Maître de conférences à l'Université de Limoges
M. Julien Goeury, Professeur à l'Université de Picardie-Jules Verne
Mme Emmanuelle Hénin, Maître de conférences à l'Université de Reims
M. Till Kuhnle, Professeur à l'Université de Limoges
Mme Laurence Pradelle, Maître de conférences à l'Université de Limoges

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mes directrices de thèse, Madame Antoinette Gimaret et Madame Laurence Pradelle pour la confiance qu'elles m'ont accordée en acceptant d'encadrer ce travail de longue haleine. Je vous suis également très reconnaissante pour vos innombrables lectures attentives, vos remarques constructives et vos corrections pointilleuses. J'ai été extrêmement sensible à votre grande disponibilité et à vos encouragements sans lesquels ce travail n'aurait pu aboutir. Vous avez su, en croyant en mes capacités dont je ne soupçonnais parfois pas l'existence, repousser mes limites. Vous m'avez incitée à sortir de mes zones de confort, à voir le monde autrement (il n'est jamais blanc ou noir, plutôt gris), à toujours chercher et aller plus loin. Bien que certaines épreuves me soient parfois parues insurmontables, je suis à présent fière de les avoir accomplies. J'ai grandi avec cette thèse. Soyez donc assurées de ma profonde gratitude.

Mes remerciements vont aussi à tous ceux qui m'ont apporté un soutien affectif, à ma famille et à mes amis qui ne m'auront jamais autant demandé « alors, tu en es où dans ta thèse ? », « la soutenance, c'est pour bientôt ? ». Bien que très répétitives et parfois stressantes, ces questions m'ont toujours permis de rester dans le droit chemin. Dans mes périodes de doutes, j'ai toujours pu compter sur l'écoute attentive de mes parents, toujours compréhensifs quels que soient mes choix. Je les remercie aussi pour leur patience durant les périodes angoissantes et pour leurs innombrables attentions quelles qu'elles soient. Je remercie aussi la persévérance de mon frère, Antoine, qui a toujours voulu que je continue cette thèse, coûte que coûte. Je n'oublie pas mon grand-père, Georges, sa compagne, Rolande, mes belles-sœurs, Floriane et Adèle, mes beaux-parents, David et Laurence (pour son approche philosophique), et bien sûr ma très chère cousine, Enora. Je suis également sûre que ma grand-mère, d'où elle est, serait aussi fière de ce chemin parcouru. Enfin, à titre plus personnel, je remercie très chaleureusement mon compagnon, Simon, pour la patience, les encouragements et la confiance aveugle qu'il a témoignés pour ce travail. Son soutien moral, sa gaieté et ses attentions quotidiennes m'ont permis d'aborder la thèse positivement.

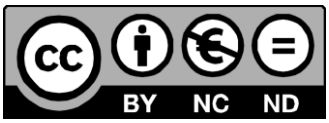
Cher·e·s ami·e·s, vous avez également été de véritables piliers. Maud, Marie, Marie-Laure, Elodie, Axelle, Corentin, Pauline, Amandine, Alexandre et bien d'autres, je vous remercie pour vos innombrables soutiens et vos ultimes relectures. Nos évasions, le temps d'un

week-end, d'une journée, ou même de quelques heures, ont su m'aérer l'esprit en m'extirpant momentanément de ce travail accaparant. Lors des périodes de travail intense, je vous remercie également d'avoir compris ce besoin de rester seule. Je n'oublierai jamais vos encouragements.

Enfin, je suis extrêmement reconnaissante envers Isabelle Couty et Christine Michon, deux femmes particulièrement attentives, travaillant au sein du service d'Accueil et d'Accompagnement des Etudiants Handicapés, qui me suivent depuis le début de ma scolarité à l'université. Au fil des années, à travers vos paroles douces, vos combats engagés et votre gentillesse désintéressée, vous m'avez aidée à prendre conscience de l'envergure et de la singularité du travail entrepris, non sur le plan de la recherche mais plutôt sur le plan affectif. Vous m'avez appris à ne pas minimiser mes compétences et surtout à assumer la fierté ressentie face au chemin parcouru. Vous avez également repoussé mes limites en m'invitant à participer à des conférences et des tables rondes. Malgré l'appréhension et la réticence, ces prises de paroles publiques sur le thème du handicap m'ont permis de prendre confiance en moi et surtout de m'épanouir. Pour tout cela, j'aimerais vous exprimer ma gratitude de la manière la plus simple et la plus sincère : merci !

Droits d’auteurs

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :
« **Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France** »
disponible en ligne : *http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/*



Sommaire

INTRODUCTION **1**

CHAPITRE 1 ..... **21**

MEDEE, PARANGON DE LA FEMME-MONSTRE **21**

I- CONTEXTE POLITIQUE ET SOCIAL DE MEDEE : 1598 - 1635 25
II- MEDEE, HERITAGE ET ACTUALISATION D'UNE FEMME-MONSTRE 55
III- MEDEE, UNE FEMME-MONSTRE EXEMPLAIRE 89

CHAPITRE 2 ..... **117**

LA FEMME MONSTRUEUSE : DE PHEDRE A ŒNONE **117**

I- DE 1635 A 1677 : UN CONTEXTE DIFFERENT 121
II- MORALISATION ET INTERIORISATION DE LA MONSTRUOSITE 143
III- LE DEPLACEMENT ET LA FRAGMENTATION DE LA MONSTRUOSITE 167

CHAPITRE 3 ..... **193**

MEDUSE : MONSTRUOSITE MORALE ET METAMORPHOSE PHYSIQUE **193**

I- LA CONSTRUCTION DE LA TRAGEDIE EN MUSIQUE 197
II- LA SYMBIOSE DE MEDUSE ET DE LA TRAGEDIE EN MUSIQUE 217
III- LE CORPS METAMORPHOSE 251

CHAPITRE 4 ..... **275**

DECONSTRUCTION ET RECREATION DE LA MONSTRUOSITE : DE MADAME JOBIN A LUSTUCRU **275**

I- LA FEMME-MONSTRE CREATRICE DE RECITS INNOVANTS 279
II- MADAME JOBIN : LA DESACRALISATION DES DEVINERESSES 305
III- DE L'ANORMALITE A LA MONSTRUOSITE DANS LES GRAVURES SATIRIQUES 339

CONCLUSION **371**

BIBLIOGRAPHIE **393**

TABLE DES MATIERES **421**

Les annexes sont proposées dans un fascicule indépendant, joint à la thèse.

Introduction

Depuis le XIXe siècle, les recherches portant sur la figure du monstre se répartissent en trois champs principaux : la mythologie, la théologie et la tératologie. Si certains auteurs proposent des panoramas de la monstruosité (comme Ernest Martin dans *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*[1], les historiens Régis Bertrand et Anne Carol[2] dans *Le « monstre » humain, imaginaire et société* ou Olivier Roux[3] dans *Monstres. Une Histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*), d'autres limitent leur champ de recherches à des siècles précis : Raymond Bloch[4] se concentre en effet sur l'Antiquité classique, Claude-Claire Kappler sur les récits de voyages de la fin du Moyen Âge[5]. La tératologie est, quant à elle, abordée par Jean Céard pour le XVIe siècle[6], par Patrick Tort[7] pour le XVIIIe siècle et par Evanghélia Stead pour le XIXe siècle[8]. Si cette liste n'est bien sûr pas exhaustive, la diversité de ces études démontre la multitude des champs de recherche ouverts par la thématique du monstre. D'une manière générale, ces travaux adoptent une démarche historique mais celle-ci est redoublée par des champs disciplinaires variés : littérature, médecine[9], philosophie, droit, religion, sociologie, histoire des mentalités, etc. Tous proposent des définitions du monstre qui sont propres à la discipline et au siècle concernés. Tout d'abord annonciateur de présages au sens religieux du terme, le monstre est progressivement étudié par le biais de la médecine, une médecine tout d'abord empreinte de surnaturel avec la tératologie d'Ambroise Paré, qui est également le premier à la Renaissance à proposer une lecture plus naturaliste du monstre, puis de plus en plus rationnelle grâce à la méthode cartésienne[10]. En l'absence de raison, René Descartes affirme que l'homme devient monstre. De plus, en observant le monstre d'un point de vue anatomique, le philosophe favorise l'observation scientifique et rejette ainsi l'implication d'une nature merveilleuse dans la création du monstre. Néanmoins, cette tentative

[1] Ernest Martin propose une étude tératologique, juridique et théologique du « monstre » dans son *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours* [Paris, Reinwald & Cie, 1880], précédé de « Le désenchantement des monstres » par Jean Jacques Courtine, Grenoble, Éditions Jerôme Millon, coll. « Mémoires du corps », 2002.
[2] Régis Bertrand et Anne Carol (dir.) livrent une étude historique et sociologique du monstre dans *Le « monstre » humain, imaginaire et société*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Le temps de l'histoire », 2005.
[3] Olivier Roux, *Monstres. Une Histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, collection « Histoire », 2008.
[4] Raymond Bloch, *Les Prodiges dans l'Antiquité classique*, Paris, Presses universitaires de France, 1963.
[5] Elle aborde le monstre comme annonciateur de présage à travers des récits de voyages (entre 1250 et 1530) dans *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, coll. « Le regard de l'histoire », 1980.
[6] Jean Céard, *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVIe siècle, en France*, Genève, Droz, 1996.
[7] Patrick Tort aborde cette notion par l'intermédiaire de la médecine anatomique au XVIIIe siècle, dans *L'Ordre et les monstres. Le débat sur l'origine des déviations anatomiques au XVIIIe siècle*, Paris, Éditions Syllepses, 1999.
[8] Evanghélia Stead, *Le monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.
[9] Jean-Louis Fischer, historien des sciences, étudie la tératologie depuis le Moyen Âge dans *Monstres. Histoire du corps et de ses défauts*, Paris, Syros-Alternatives, 1991.
[10] René Descartes, *Le Monde, L'homme* [publication posthume en 1664], textes établis et annotés par Annie Bitbol-Hespériès et Jean-Pierre Verdet, Paris, Seuil, 1996.

de synthétisation est réductrice tant la définition du monstre touche à plusieurs domaines. Un point commun relie toutes ces recherches : l'étude du corps. Mais parmi toutes ces études, peu examinent exclusivement la monstruosité féminine et, qui plus est, au XVIIe siècle et dans la littérature. Quand c'est le cas, les recherches s'inscrivent dans une plus ample démarche où la monstruosité n'est qu'effleurée, voire sous-entendue à travers la thématique de la femme criminelle, de la femme violente, de la femme imparfaite ou de la femme diabolique[11]. Ces motifs sont eux-mêmes parfois insérés dans des thèmes plus vastes ou ne sont abordés, hélas, que dans de courts articles[12]. Désireuse de combler ces lacunes en abordant de front la question de la monstruosité féminine, cette thèse s'inscrit dans une démarche de recherche comparatiste entre différents genres théâtraux et iconographiques du XVIIe siècle, qui retranscrivent également les mentalités de leurs auteurs à propos des femmes. Ces observations seront aussi étayées par des écrits scientifiques, médicaux et religieux. Parallèlement à ces œuvres, la littérature permet d'approfondir la définition de la monstruosité, car elle présente une infinité de monstres[13]. C'est également dans ce domaine que la figure de la femme-monstre telle que nous l'entendons, apparait le plus clairement.

1- Définitions du « monstre » au XVIIe siècle

Qu'est-ce qu'un monstre ? Il est malaisé de définir d'une manière générale cette notion, tant la multitude de ses définitions renvoie à des aspects particuliers et précis. Le monstre n'est-il pas originairement ce qu'il y a d'unique, de rare ? Cependant, pour une étude lexicologique plus approfondie du terme « monstre », on peut recourir à Furetière qui, dans son *Dictionnaire universel*, en propose cinq définitions qui serviront de base pour la compréhension future de la recherche. En effet, elles mettent en avant des notions clés du XVIIe siècle, auxquelles sont

[11] Voir Glauco Carloni, Daniela Nobili, *La Mauvaise mère*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1977 ; Myriam Tsikounas (dir.), *Éternelles coupables, Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Autrement, 2008 ; Alain Piot, *La Diabolisation de la femme : On brûle une sorcière*, Paris, L'Harmattan, Essai, 2009 ; Cathy McClive et Nicole Pellegrin (dir.), *Femmes en fleurs, Femmes en corps. Sang, santé, sexualités, du Moyen Âge aux Lumières*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « L'École du genre », série « Nouvelles recherches » n°4, 2010.

[12] Voir Florence Gervais, « La sorcière, une esthétique de la cruauté féminine », *La Voix du regard*, 13, 2000, pp. 98-101 ; Renée Morel, « Phèdre : poétique de la monstruosité », in *Dalhousie French Studies*, Canada, Dalhousie University, 1990, vol. 18, pp. 3-18.

[13] Il suffit, pour cela, de regarder les mythes grecs et latins. Les exemples sont nombreux : les sirènes, Charybde, Scylla, les Harpies, la Sphynge, Echidna, etc.

confrontées les femmes du *corpus* envisagé. Furetière propose tout d'abord les définitions suivantes :

> MONSTRE. Subst. Masc. Prodige qui est contre l'ordre de la nature, qu'on admire, ou qui fait peur. Aristote dit que le monstre est une faute de la nature. […] Les Cyclopes, les Centaures, l'Hydre d'Hercule étaient des monstres.
>
> MONSTRE, se dit aussi de ce qui est gros extraordinairement. Les baleines […] sont des monstres marins. […]. Le Colosse de Rhodes était un monstre en grandeur[14].

Le monstre est donc à la fois une exception et une transgression qui se définit par rapport à une norme. Mais la notion de normalité est hautement subjective et dépend d'une multitude de facteurs, d'où son ambiguïté. Elle est intimement liée à une définition antique, notamment à travers les exemples de monstres mythologiques cités mais aussi à travers la notion aristotélicienne de « faute de la nature ». Il est ici utile de préciser que la citation de Furetière est erronée car, à aucun moment dans ses ouvrages, Aristote ne sous-entend que la nature puisse faire une « faute », se tromper : « Le monstre est un phénomène qui va à l'encontre de la généralité des cas mais non pas à l'encontre de la nature envisagée dans sa totalité »[15]. Le concept grec de « *phusis* », qui est traduit par « nature », est une puissance créatrice qui donne, par exemple, forme à tous les êtres. Elle organise l'univers, le met en ordre. Furetière complète ensuite sa définition :

> MONSTRE, se dit aussi de ce qui est mal fait, mal ordonné. Ce bâtiment est […] un monstre en architecture, il n'y a aucune symétrie. Ce Livre est fort savant, mais il n'y a point d'ordre, c'est un monstre.

Le monstre peut ainsi parfois s'interpréter par ce qui « mal ordonné » ou ce qui n'est pas en « ordre » et « symétri[que] ». Le monstre est donc ce qui est concrètement autre :

> Un enfant qui a deux têtes, quatre pieds ; un anormal qui a plus ou moins de parties qu'à l'ordinaire, ou mal disposées, passe pour un monstre. […] Les monstres n'engendrent point : c'est pourquoi quelques-uns mettent les mules au rang des monstres. Quelques-uns y mettent aussi les hermaphrodites.

Les notions de dénaturation physique, d'infirmité, définissent donc la monstruosité. Aussi ce qui est imparfait est-il forcément « laid » : « MONSTRE, se dit aussi de ce qui est

[14] Furetière, « Monstre », in *Dictionnaire universel*, Paris, 1690, « monstre », t. II F-O, p.662.
[15] Aristote, *Génération des animaux*, IV, 770b.

extraordinairement laid. ». Tous ces exemples sont spécifiquement liés au concret, au physique. Mais la monstruosité peut également être plus abstraite et morale :

> MONSTRE, se dit figurément en morale, de ceux qui ont des passions vicieuses et excessives. On dit aussi que l'hérésie est un monstre.

Il est intéressant de constater que l'édition de 1727 de Furetière, revue et augmentée par Henri Basnage de Beauval et Jean-Baptiste Brutel de la Rivière, ajoute ceci :

> MONSTRE, se dit aussi des passions et des sentiments détestables. […] PASC. Les passions sont des monstres plus farouches et plus indomptables que ceux que Hercule a domptés[16].

La comparaison entre les monstres mythologiques et les passions monstrueuses est significative car elle permet une progression dans la définition du monstre : d'une dénaturation tout d'abord physique, la monstruosité glisse progressivement vers une altération morale. À partir de ces définitions, comment comprendre la notion de « femme-monstre » et ses avatars que nous avons choisies pour objet d'étude ?

2- La notion de « femme-monstre » : état des lieux et définitions

Le terme de « femme-monstre » n'est pas nouveau. Jules Bois[17] (1868-1943), auteur hétéroclite et théoricien, l'emploie déjà dans son essai féministe *Le Couple futur* (1912)[18] en lui ajoutant parfois deux majuscules. Il apparaît à diverses reprises au chapitre III, dans le paragraphe intitulé « La Révolution féministe et la Femme-Monstre »[19], puis au chapitre IV, « Vie et psychologie d'une Femme-Monstre »[20]. La présence de ces deux majuscules vise à placer cette notion telle une entité achevée. Cet essai propose, sous forme poétique, une revalorisation du couple et donc du statut de la femme dans celui-ci. Mais avant de développer

[16] Furetière, « Monstre », in *Dictionnaire universel,* édition revue et augmentée par Henri Basnage de Beauval et Jean-Baptiste Brutel de la Rivière, La Haye, Chez Husson, Johnson, Swart, Van Duren, Le Vier, Van Dole, 1727, t. III L-P, non paginé.
[17] Sur l'auteur, voir Dominique Dubois, *Jules Bois (1868-1943) : le reporter de l'occultisme, le poète et le féministe de la belle époque*, Marseille, Arqa, 2006.
[18] Jules Bois, *Le Couple futur*, Paris, Librairie des Annales Politiques et Littéraires, 1912.
[19] *Ibid.*, p.12-27.
[20] *Ibid.*, p. 27.

cette prise de position novatrice, l'auteur énumère tout d'abord des « Femmes-Monstres » mythologiques[21], puis des criminelles célèbres :

> L'amazone sanguinaire, Médée infanticide, Déjanire incendiaire, l'hypocrite et vicieuse Faustine, l'horrible sorcière du moyen âge Nécato, Lucrèce Borgia fière de ses incestes, La Brinvilliers empoisonneuse, et tant d'autres […]. Et la plupart de ces furies furent des monstres si redoutables, parce qu'elles étaient des fées, sachant se faire adorer[22].

Jules Bois aborde donc la « Femme-Monstre » à travers ses crimes et la capacité de la femme criminelle à rester séduisante pour cacher ses véritables intentions, Bois précisant que les monstres sont ceux qui « sort[ent] de leur mission »[23], c'est-à-dire de la norme. Il ne peut donc se résoudre, dans son intention poétique d'idéaliser la femme, à considérer les Femmes-Monstres comme des femmes. Au contraire, elles font partie du « troisième sexe amazonique »[24], c'est-à-dire un être entre l'homme et la femme : « à [ses] yeux, ce ne sont plus des femmes, elles n'en ont que l'apparence »[25]. Elles restent cependant attrayantes et dangereuses car elles savent « se faire adorer »[26]. Ces définitions bien que réductrices – faut-il nécessairement commettre un crime pour devenir une femme-monstre ? La femme-monstre ne peut-elle pas devenir monstrueusement laide ? – proposent déjà quelques premières pistes de lecture. En effet, le poète use rapidement de certains termes révélateurs comme « épouse criminelle », « égoïste-jalouse », « empoisonné ». Ces termes, qui sont néanmoins peu employés, sont, en partie, caractéristiques d'une certaine forme de monstruosité. L'œuvre de Bois n'est cependant pas spécifiquement centrée sur le concept de femme-monstre. Il utilise rapidement cette notion sans la définir en profondeur. Plus récemment, en 2016, la notion de « femme monstre » (sans trait d'union) revient également sous la plume de Caroline Fayolle[27]. Cependant, cette notion est à nouveau employée précipitamment, sans une réelle définition du terme. La « femme monstre » devient le synonyme de la « femme-homme », une notion qui renvoie aux femmes de la Révolution française qui s'immiscent dans la vie politique. Il convient

[21] *Ibid.*, p. 19 : « Ouvrez le coffret parfumé des antiques légendes. Certes l'homme a sa large part dans le musée tératologique ; mais que sont les géants, les nains, les centaures, les cyclopes, et même les ogres, à côtés des Lamies […], des Méduses et des Gorgones inoubliables d'horreur, des Parques impitoyables, des Harpies insatiablement profanatrices, des Furies ».
[22] *Ibid.*, p. 20-21.
[23] *Ibid.*, p. 13.
[24] *Ibid.*, p. 15.
[25] *Ibid.*, p. 14.
[26] *Ibid.*, p. 21.
[27] Caroline Fayolle, « ″La femme monstre″ : la République face à la peur de la confusion des sexes », in Jean-Claude Caron, Philippe Bourdin, Lisa Bogani et Julien Bouchet (dir.), *La République à l'épreuve des peurs. De la Révolution à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, pp. 109-118.

à présent de circonscrire davantage la notion de femme-monstre telle que nous souhaitons l'aborder dans cette étude.

Bien plus que les syntagmes « femme monstrueuse » et « monstre féminin » où, les termes dérivés « monstrueuse » et « féminin » ne sont que des adjectifs qualificatifs relayant ces particularités au second plan, la notion de « femme-monstre » fonctionne par apposition. Le syntagme laisse également comprendre que le personnage est avant tout « femme » avant d'être « monstre » puisque ce dernier est placé en aval. Le trait d'union lie les deux termes et apporte une connexion inséparable. En cela, le concept, tel que nous l'entendons ici, diffère radicalement des définitions de Jules Bois, pour qui le monstre n'est pas seulement féminin, et de Caroline Fayolle, pour qui la notion de femme monstre se limite au domaine de la politique puisqu'elle est liée à la Révolution française. C'est d'ailleurs ce trait d'union qui nous a induite en erreur au commencement de l'étude puisque nous sommes partie du principe que les définitions des termes « femme » et « monstre » allaient, par l'intermédiaire de ce signe de ponctuation, systématiquement se compléter jusqu'à se confondre. Au XVIIe siècle, la mémoire collective, influencée par les prédications et les écrits médicaux, associe bien la femme à une monstruosité latente héritée du péché originel et de l'opinion des Anciens, qui perçoivent le corps féminin comme incomplet et maladif. Ces constats sont amplifiés par le regard et les écrits d'hommes misogynes sur lesquels nous nous sommes originairement fondée. Or, peut-on mettre sur le même plan Ève et les personnages féminins mythologiques menés par des passions démesurées ? De plus, où se trouve la misogynie masculine lorsque tous les auteurs du *corpus* reprennent et subliment des figures féminines monstrueuses pour les transformer en héroïnes ? Si, dans le concept « femme-monstre », le trait d'union apporte en effet une connexion inséparable entre les deux entités, ce statut spécifique ne peut être appliqué à toutes les femmes, bien qu'elles soient toutes considérées comme monstrueuses.

Il est à présent primordial de préciser selon quels critères nous allons ici distinguer la notion « femme-monstre » de l'expression « femme monstrueuse ». La « femme monstrueuse », bien qu'elle sorte aussi de l'ordinaire, n'est pas nécessairement une femme-monstre. À l'inverse, toutes les femmes-monstres sont logiquement monstrueuses. Toutes deux transgressent la normalité. Toutefois, seule la femme-monstre commet un acte irréparable qui, dans la majorité des cas, porte atteinte à un autre corps. C'est précisément cette étape qui fait irréversiblement basculer la femme vers le monstre. Mais ce basculement doit être préparé vraisemblablement, d'où la métamorphose obligée en une femme considérée comme monstrueuse moralement

avant de devenir tout à fait monstre (morale ou physique). La femme abandonne, en effet, sa raison et devient soumise à ses passions. C'est d'ailleurs l'intensité de celles-ci qui détermine sa monstruosité et sa profondeur morale. Malgré ses crimes, la femme-monstre est également une femme valorisée, telle une héroïne, relevant de l'extraordinaire (par son rang, son état, ses crimes) ou du spectaculaire (exhibition de la violence). Ces ambivalences manifestes (la femme-monstre est à la fois forte et désespérée, coupable et victime) sont fondamentales, car elles suscitent, *in fine*, l'horreur et la fascination du lecteur-spectateur. Au XVIIe siècle, la femme monstrueuse apparaît plus fréquemment sur scène que la femme-monstre. Apparait-elle autant dans les gravures ? La violence des crimes et des changements corporels des femmes-monstres est telle qu'un retour à la normale ne peut être espéré. Si la « femme monstrueuse » renvoie à un état variable, la « femme-monstre » définit un état inaltérable. La recherche jouera sur ces ambivalences.

3- Justification du *corpus* et méthode de recherche

Puisque le concept de « femme-monstre » suppose une exhibition de la violence et une représentation spectaculaire, la notion nous parait avant tout dramaturgique, d'où le choix de privilégier un *corpus* théâtral. Il sera défini sur deux plans. Tout d'abord, l'écart temporel entre les œuvres choisies nous permettra d'étudier la variation de cette notion sur tout le siècle. Cette étude diachronique sera ensuite redoublée par des critères génériques. La « femme-monstre » sera tout d'abord étudiée au sein d'un même genre théâtral, la tragédie, où des différences opèrent déjà. En effet, la monstruosité n'est pas abordée selon les mêmes codes dans *Médée*[28] de Pierre Corneille, plus proche par sa date de publication (1635) du baroque que *Phèdre*[29] (1677) de Jean Racine, écrite dans la veine classique. De plus, si la tragédie baroque choisit d'exhiber le monstre, la tragédie classique, à l'inverse, l'intériorise ou le déplace en arrière-plan. L'insertion dans le *corpus* d'étude de *Méduse* de Claude Boyer (1699)[30] mettra en valeur la variation de la notion dans la tragédie en musique, un genre qui s'appuie justement sur l'exhibition du spectaculaire. Enfin, la comédie de *La Devineresse ou les Faux Enchantements*

[28] Pierre Corneille, *Médée* [Paris, François Targa, 1639], in *Théâtre complet*, Paris et Rouen, Augustin Courbet, 1660, tome 1. Édition moderne par Nathalie Lebailly et Matthieu Gamard, Paris, Éditions Magnard, 2008.
[29] Jean Racine, *Phèdre et Hippolyte*, Paris, Claude Barbin, 1677. Édition moderne par Emmanuel Martin, Paris, Pocket, coll. « Pocket classique », 1992.
[30] Claude Boyer (livret), Charles-Hubert Gervais (musique), *Méduse*, Amsterdam, chez les Héritiers d'Antoine Schelte, 1699.

de Thomas Corneille et de Jean Donneau de Visé (1680) [31] apportera un tout autre regard sur la « femme-monstre ». La comédie crée un recul que les tragédies ne permettent pas car, par le biais d'une mise en abyme théâtrale, la notion est sciemment reprise par Madame Jobin, une fausse devineresse. La comparaison effectuée entre pièces de théâtre et gravures renforcera également l'étude générique. En effet, nous nous sommes penchée sur des frontispices et des almanachs, qui complètent le texte qu'ils illustrent puisqu'ils sont soumis à l'œuvre interprétée. Il s'agira donc de savoir, dans une optique comparatiste, si les graveurs sont fidèles ou non à l'œuvre originale dans leur représentation des héroïnes. À l'inverse, on verra que les artistes des gravures indépendantes sont souvent plus libres quant au traitement de la représentation de la monstruosité. L'horizon d'attente du spectateur diffère également, car il ne s'attarde plus à comparer l'estampe à l'œuvre écrite mais cherche plutôt à prendre du plaisir. Si chaque œuvre choisie est spécifique, l'ensemble forme néanmoins un tout qui permet de proposer une définition de la femme-monstre, suivant le genre abordé et sur tout le XVIIe siècle. Ce n'est donc pas une mais plusieurs définitions ou « états » de la notion qui seront proposés à travers ce *corpus* car le concept n'est pas figé, mais en perpétuel changement. En effet, l'ensemble des œuvres choisies, quel que soit leur genre théâtral ou iconographique, vise à démontrer que la définition de la femme-monstre est labile et diffère selon l'année de publication ou de mise en scène, car elle s'adapte en vue d'une réception. Dans un siècle de censure littéraire et de contraintes formelles, le concept de monstruosité revient systématiquement pour créer des œuvres remarquables.

La tragédie *Médée* de Pierre Corneille (1606-1684) est l'œuvre fondatrice de cette étude car l'héroïne éponyme constitue le parangon de la femme-monstre. Représentée pour la première fois en 1635, elle est publiée en 1639. *Médée* occupe une place particulière pour Pierre Corneille, puisqu'il s'agit de sa première tragédie. L'auteur choisit d'y traiter l'exil de l'héroïne tragique à Corinthe, un exil où se concentrent quatre crimes : ceux visant Créuse, Créon et ses deux propres enfants. Cependant, le dramaturge s'inspire à la fois du théâtre de la cruauté, en vogue en ce début de siècle, et des règles classiques naissantes. Il exhibe ainsi sur scène des morts indécentes et, à l'inverse, en soustrait d'autres au regard du lecteur-spectateur. C'est justement cette ambivalence qui crée le concept de femme-monstre car Corneille apporte à Médée une profondeur morale qui n'existe pas dans le théâtre de la cruauté. Il l'humanise en insistant sur ses sacrifices passés[32] et en renforçant son statut de femme trompée et de mère

[31] Thomas Corneille, Jean Donneau de Visé, *La Devineresse ou Les Faux Enchantements*, Paris, Blageart, 1680.
[32] Le mythe de Médée est constitué de quatre intrigues successives – sa rencontre avec Jason, son expatriation à Iolcos, son exil à Corinthe et sa fuite vers Athènes –, lesquelles offrent une diversité de meurtres de natures

abandonnée. C'est justement ce statut qui rend l'héroïne d'autant plus monstrueuse quand elle accomplit ses crimes. De plus, elle possède une ascendance divine qui la rend naturellement majestueuse mais qui aggrave aussi ses passions et ses actes. Fille d'Aiétès, roi de Colchide, et d'Idya, Médée est à la fois petite fille du Soleil, Hélios, par son père et parente de la Lune, Hécate, par sa tante Circé. Par sa généalogie, Médée possède donc une ascendance divine qui la hisse, elle et ses crimes, au-dessus des hommes. Afin de pouvoir étudier le frontispice, nous nous appuierons non pas sur la première publication de 1639 mais sur l'édition publiée en 1660 chez Augustin Courbet dans le *Théâtre complet* en trois volumes, qui rassemble des versions revues par Corneille, chaque volume commençant par l'un des *Trois discours du poème dramatique.* Dans le premier tome, où se trouve *Médée*, chaque pièce de théâtre est précédée d'un frontispice gravé par Chauveau, à l'exception de la *Gallerie du Palais* et de *Médée* dont les gravures sont signées par Louis Spirinx (Figure A)[33]. Il nous a paru judicieux de confronter cette estampe au dessin[34] de Nicolas Poussin *Médée tuant ses enfants* (Figure B)[35] qui révèle une Médée furieuse en train d'accomplir l'infanticide. L'insertion de cette image au sein du *corpus* n'est pas anodine car, à la différence des frontispices, elle est indépendante. L'artiste n'est pas soumis à l'horizon d'attente imposé par le livre. La comparaison de ces deux types d'estampes est susceptible d'apporter un autre regard quant à la représentation de la « femme-monstre ».

Mais une interrogation majeure vient questionner la définition de ce concept : où situer la monstruosité ? Toutes les héroïnes tragiques peuvent-elles être considérées comme des femmes-monstres ou sont-elles simplement monstrueuses ? L'insertion au *corpus* de la tragédie de Jean Racine (1639-1699), *Phèdre* représentée en 1677, permet de clarifier la définition de la femme exclusivement monstrueuse en la différenciant de la femme-monstre. Le choix de cette œuvre résulte de la recherche d'une tragédie purement classique dont les règles ne permettent plus l'incarnation totale de la femme-monstre. Or, Racine considère *Phèdre* comme la

différentes comme le démembrement de son frère, la manipulation des filles de Pélias qui les conduisent à le démembrer et l'ébouillanter pour lui faire recouvrer, à tort, sa jeunesse. Tous ces crimes sont perpétrés par Médée au nom de Jason et sont les véritables moteurs de l'intrigue.

[33] Voir figure A : Louis Spirinx (dessin et gravure), frontispice de *Médée* dans le *Théâtre complet* de Corneille, Paris et Rouen, Augustin Courbet, 1660, gravure à l'eau-forte, Bibliothèque Nationale de France. À noter que les informations ayant trait au dessinateur ou au graveur sont soumises à certaines règles : le dessinateur apparaît en bas à gauche et le graveur en bas à droite.

[34] Seul dessin du *corpus*, il y trouve néanmoins sa place grâce au thème qu'il aborde de front : l'infanticide.

[35] Voir figure B : Nicolas Poussin, *Médée tuant ses enfants*, 1645, encre brune, dessin à la plume, 25,7x20 cm, Librairie royale du château de Windsor.

« meilleure de [s]es tragédies »[36]. Elle est en effet, à l'inverse de celle de Corneille, l'aboutissement de la carrière théâtrale d'un dramaturge à son apogée[37]. L'œuvre racinienne est donc la tragédie la plus susceptible de questionner le rapport étroit entre la monstruosité et les règles classiques. En effet, tandis que le baroque constitue l'antithèse de la « *phusis* » avec sa démesure, comme nous le verrons avec Médée, femme-monstre qui brise l'ordre établi à travers ses divers crimes, le classicisme, quant à lui, représente davantage sur scène, la monstruosité pour mieux la condamner, car il est davantage question de maîtrise (maitrise des passions, maitrise de soi, maitrise des règles). Racine choisit de traiter l'épisode où Phèdre éprouve une passion dévastatrice mais à sens unique pour son beau-fils, Hippolyte. Elle tente de contenir vainement son amour qu'elle considère comme moralement interdit. Œnone, la nourrice de Phèdre, voyant l'impassibilité d'Hippolyte face à cet amour, dénonce auprès de Thésée un affront imaginaire de la part de son fils. Le roi d'Athènes, pris de colère, implore Poséidon. Cette invocation entraîne la mort d'Hippolyte et, prise de remords[38] d'avoir dévoilé son amour, Phèdre se suicide. Il convient, avant toute analyse, de s'interroger sur la culpabilité de l'héroïne. Dans un premier temps, Phèdre n'est pas adultère car Thésée est considéré comme mort. Ce n'est qu'après la révélation de son amour à Hippolyte que le roi revient, faisant de Phèdre une femme involontairement adultère. Ensuite, d'un point de vue juridique, Phèdre est incestueuse car elle devient, par l'intermédiaire de son mariage avec Thésée, mère de son beau-fils, Hippolyte. Cependant, elle ne transgresse cet interdit que verbalement, lorsqu'elle lui révèle son amour, et non physiquement. C'est Phèdre qui amplifie sa propre monstruosité car elle se persuade de sa culpabilité morale bien avant la révélation à son beau-fils. En effet, selon le droit canon, « le mariage ne sera jamais permis s'il subsiste quelque doute que les parties sont consanguines à n'importe quel degré en ligne directe ou au second degré en ligne collatérale »[39]. Outre le mariage, ce sont l'ensemble de ces relations qui sont interdites. Or, cette faute morale est provoquée par Vénus. La déesse devient alors l'alibi que Phèdre donne à ses propres fantasmes et pulsions, d'où l'alternance permanente entre la culpabilité et l'innocence. Parce

[36] Jean Racine, « Préface », in *Phèdre et Hippolyte,* Paris, Claude Barbin, 1677. Édition moderne par Emmanuel Martin, Paris, Pocket, 1992, p.21.
[37] Les tragédies suivantes, *Esther* (1689) et *Athalie* (1691), sont des commandes de Madame de Maintenon pour l'école de Saint Cyr. Hormis ces pièces, Racine se consacre à sa charge d'historiographe du roi.
[38] C'est cette prise de remords qui a aussi motivé l'insertion de la tragédie racinienne dans cette étude. En effet, Racine est celui qui a le mieux exploité le déchirement passionnel de Phèdre. Dans la tragédie de Gabriel Gilbert (1620-1680), *Hippolyte, ou Le Garçon insensible* (1647), le héros tombe sous le charme de Phèdre trahie par l'inconstance de son futur mari, Thésée. Néanmoins, Hippolyte lutte pour son honneur, à la différence de Phèdre qui désire s'enfuir avec son amant. Mathieu Bidar (1649-1727) dans son unique tragédie, *Hippolyte* (1675), fait également de l'héroïne la fiancée de Thésée, ce qui atténue le crime moral puisqu'elle n'est pas encore liée à son futur mari.
[39] *Code de droit canonique,* canon 1091, paragr. 4.

qu'il y a l'intermédiaire de Vénus, Phèdre ne peut pas être considérée comme criminelle pour ses fautes. Cependant, en gardant le silence face aux mensonges d'Œnone, qui obligent Thésée à se venger, Phèdre provoque indirectement la mort d'Hippolyte. Si elle est moins coupable que sa nourrice, elle n'est pas pour autant innocente. De plus, si Phèdre n'incarne pas le concept de femme-monstre, ce sont les autres personnages qui la qualifient comme telle. Nous nous interrogerons sur les raisons de cette condamnation obstinée. L'héroïne est influencée par ce discours et l'assimile, d'où son déchirement. Si Médée est monstrueuse par ses crimes, la Phèdre racinienne apporte donc un autre regard sur la femme-monstre car cette dernière n'est un monstre qu'aux yeux des autres. En réalité, c'est Œnone, personnage perfide et manipulateur, qui apparaît comme étant plus monstrueuse que sa maîtresse. Elle permet à Racine d'aborder astucieusement ce thème en second plan, tout en respectant la bienséance et la vraisemblance. Il est donc intéressant de travailler sur ces ambivalences entre une héroïne tragique tourmentée et son double sombre et monstrueux. Œnone, qui ne possède pas la majesté des héroïnes tragiques, incarne-t-elle encore les caractéristiques de la femme-monstre ? La tragédie *Phèdre* inspire un frontispice, « Phèdre et Hippolyte » (Figure C)[40], qui illustre sa première édition. Comment le frontispice représente-t-il la monstruosité ? La gravure expose Hippolyte mourant dans les bras de Théramène et entouré par ses soldats. Dessiné par Charles Le Brun et gravé par Sébastien Leclerc, ce frontispice est la première représentation de la tragédie et va largement inspirer les frontispices à venir[41]. Mais l'originalité de cette estampe, c'est véritablement l'absence de l'héroïne monstrueuse. Comment interpréter cette disparition alors que Phèdre est au centre de la tragédie racinienne ?

L'insertion de Méduse à ce *corpus* devait originairement confronter le concept de femme-monstre à la question de la monstruosité physique, puisque le personnage mythique est cette fois corporellement monstrueux. Il s'avère que le personnage n'apparaît au XVIIe siècle que dans des tragédies en musique ou à machines[42]. Il est donc l'occasion de constater comment les écarts génériques entre tragédie et tragédie en musique[43] peuvent expliquer, sur scène, les différentes représentations du monstrueux. En effet, comment la tragédie en musique, en étant

[40] Voir Figure C : Sébastien Leclerc (graveur), Charles Le Brun (dessinateur), « Phèdre et Hippolyte », frontispice de *Phèdre et Hippolyte,* Paris, Claude Barbin, 1677, in-12.

[41] En effet, le frontispice de l'édition de 1723 – dessiné par Louis Chéron et gravé par Vertue, Van der Gucht, du Bosc et Fourdrinier – et de l'édition de 1760 – dessiné par Jacques de Sève et gravé par Jean-Jacques Flipart – présentent de nombreuses similitudes, comme la présence du char fracassé, le temple, la présence de l'océan, du monstre marin, etc.

[42] Voir *Andromède* (1650) de Pierre Corneille.

[43] Sur ce sujet, voir la contribution de Cuthbert Girdlestone, « Tragédie et tragédie en musique (1673-1727) », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises,* n°17, 1965, pp. 9-23.

chantée, dansée et mettant en scène des machineries spectaculaires, s'approprie-t-elle la figure du monstre féminin ? La retranscription des passions et la psychologie des personnages n'y sont pas aussi détaillées que dans la tragédie, ce qui n'empêche pas pour autant l'apitoiement ou l'horreur des spectateurs, subjugués par le spectacle. La construction de l'intrigue diffère également et le temps de parole est réduit. Avec ces différences, quelles caractéristiques sont davantage mises en avant chez la femme-monstre ou monstrueuse ? Dans l'optique de répondre à cette problématique, nous avions initialement choisi la tragédie *Persée* (1682) de Philippe Quinault (1635-1688), mise en musique par Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Méduse y apparaît en effet sur scène, physiquement monstrueuse durant l'acte II. Or, elle n'est pas le personnage principal car elle est abordée selon sa fonction diégétique : elle est dépendante de Persée qui doit lui trancher la tête pour délivrer Andromède. En insérant cette œuvre au *corpus*, la comparaison entre Médée, Phèdre et Méduse n'aurait plus été équitable car cette dernière aurait été reléguée au rôle d'instrument et n'aurait existé que par son opposition à un héros, Persée. Or, l'un des critères fondamentaux pour étudier impartialement les femmes du *corpus* est qu'elles aient le statut d'héroïne, de personnage principal. À l'inverse, *Méduse* (1697), tragédie de Claude Boyer (1618-1698) mise en musique par Charles-Hubert Gervais (1671-1744), la place pour la première fois en tant que personnage principal. Cependant, le dramaturge n'aborde pas sur scène sa monstruosité physique puisqu'il représente, également pour la première fois, une héroïne immorale avant la punition divine et donc éminemment humaine. Les dieux ont une place prépondérante dans cette œuvre puisque chacun aide son protégé[44]. Neptune protège Méduse et agit aveuglément pour elle ; Minerve défend son fervent héros, Persée. La tragédie en musique est construite sur une succession de relations amoureuses à sens unique puisque Neptune aime Méduse qui aime Persée. Seul ce dernier partage une idylle avec Isménie, cachée dans le temple de Minerve. Ce n'est pas l'outrage de Poséidon pénétrant dans le temple de Pallas sur les ordres de sa dulcinée qui entraîne le début des hostilités, mais plutôt la révélation, fortuite, de l'amour de Persée pour Isménie. Méduse ne peut l'accepter et déchaîne sa colère. Elle devient alors une femme monstrueuse moralement car elle devient soumise à ses passions, contre lesquelles elle ne lutte pas. Toujours avec l'aide de Neptune, qui ne tarde pas à comprendre son double jeu, Méduse capture le couple mais Minerve la punit en la transformant, hors-scène, en un être hideux. De cette punition découle la vengeance de la Gorgone, qui transforme Isménie en rocher, toujours hors-scène. Enfin, l'intervention divine de Minerve sauve Isménie qui reprend forme humaine. La monstruosité morale de Méduse,

[44] En ce sens, le librettiste propose une version atténuée du mythe originel puisqu'il supprime le viol de Méduse par Neptune. Ici l'outrage réside dans le fait que Neptune pénètre au sein du temple de sa rivale.

dévoilée dans cette tragédie en musique, prépare et justifie la métamorphose physique finale. Or, toutes les métamorphoses se déroulent hors-scène. Ce choix esthétique est surprenant aux vues des possibilités artistiques de la tragédie en musique. Il pose la question de la représentation théâtrale de la monstruosité. En réalité, c'est dans les gravures que Méduse devient véritablement l'archétype de la femme-monstre sur un plan physique, car les graveurs amplifient les monstruosités corporelles de l'héroïne. Sa laideur renvoie d'ailleurs à l'une des définitions de Furetière du monstre[45]. La tragédie en musique est ornée d'un frontispice du même nom (Figure D)[46] que nous comparerons avec la pièce illustrée. À cette estampe, il sera intéressant d'ajouter deux gravures indépendantes : la première de François Chauveau, « Apprêt de Lucifer et de l'Enfer », où les Gorgones apparaissent en arrière-plan (Figure E)[47], et la seconde de Bernard Baron et Louis Cheron, *Femme attaquée par des Gorgones*, qui s'inspire du mythe et non de l'œuvre musicale (Figure F)[48]. La scène illustre deux Gorgones attaquant une femme et apporte davantage de détails sur la représentation corporelle de la monstruosité que le frontispice, grossièrement gravé. Elle met également en valeur le syncrétisme qui s'opère entre la mythologie et la religion chrétienne.

La comédie de *La Devineresse ou les faux enchantements* (1680) de Thomas Corneille (1625-1709) et Jean Donneau de Visé (1638-1710) vient, *in fine*, déconstruire le concept de femme-monstre. En effet, elle s'inspire de l'Affaire des poisons (1672-1682)[49] qui a révélé un large réseau de vente et d'utilisation de poisons ou encore de meurtres d'enfants lors de messes noires. Abbés, marquis, avocats ou encore proches du roi[50], toutes les sphères de la société ont été suspectées, suscitant une véritable psychose, d'où la création exceptionnelle d'un tribunal entièrement dédié à cette affaire en mars 1679 : la « Chambre ardente ». Un nom se détache, celui de Catherine Monvoisin[51], dite « La Voisin », arrêtée le 12 mars 1679 et déclarée coupable de vente de poisons, de chiromancie, de messes noires, d'infanticides et d'avortements. Elle est

[45] Pour rappel : « MONSTRE, se dit aussi de ce qui est extraordinairement laid. ». Méduse entre parfaitement dans cette catégorie de monstre car son corps diffère de la normalité.

[46] Voir Figure D : « Méduse », frontispice de *Méduse*, de Claude Boyer (librettiste), Charles-Hubert Gervais (musique), *Méduse*, Amsterdam, chez les Héritiers d'Antoine Schelte, 1699.

[47] Voir Figure E : François Chauveau, « Apprêts de Lucifer et de l'Enfer », illustration pour G. de Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue*, Paris, Augustin Courbé, 1654, gravure à l'eau-forte et burin, 26 x 19,6 cm, Musée des Beaux-Arts de Nancy.

[48] Voir Figure F : Bernard Baron (grav.), Louis Cheron (dess.), *Scène mythologique : femme attaquée par des Gorgones*, 4e quart du XVIIe siècle, gravure à l'eau-forte, 33,3 x 21,8 cm, Musée des Beaux-Arts de Nancy.

[49] Il existe en réalité deux enquêtes successives. La première concerne la Marquise de Brinvilliers de 1672 à 1676. Mais c'est la seconde enquête qui retiendra notre attention.

[50] Pour n'en citer que quelques-uns : Marie Brosse, l'abbé Nail, l'abbé Guibourg, Lesage, le Maréchal de Luxembourg, la Comtesse de Soissons ou encore Madame de Montespan.

[51] Catherine Deshayes, son nom de jeune fille, a davantage retenu l'attention que son nom marital.

brûlée vive le 22 février 1680. La Voisin est, cette fois historiquement, une femme-monstre. Jean Donneau de Visé, créateur de la première revue mensuelle en langue française, le *Mercure galant*, et Thomas Corneille, dramaturge et frère cadet de Pierre Corneille, s'inspirent de cette criminelle pour créer le personnage comique de Madame Jobin. Ils réussissent à transposer des faits réels terrifiants dans la comédie. Pourtant, La Voisin possède davantage de points communs avec Médée que Madame Jobin. Les auteurs reprennent en réalité le concept de femme-monstre pour le déconstruire puis le manipuler, pour en faire un objet de fiction, puisque la fausse devineresse fait semblant d'être plus mauvaise qu'elle ne l'est vraiment. La femme-monstre devient alors un rôle de théâtre et permet de désamorcer le monstrueux. La comédie étant une « pièce à tiroirs », de nombreux clients se succèdent sur scène afin de monnayer les services de Madame Jobin qui use de supercheries pour répondre à leurs besoins. Seul le Marquis doute de la sincérité de la fausse devineresse et enquête pour démontrer à son amante, la Comtesse d'Astragon, l'imposture de l'entreprise. Le succès de la comédie est tel qu'il suscite la publication quasi-instantanée d'un « Almanach » de grand format, intégré dans le journal du *Mercure Galant* de novembre 1679 (Figure I)[52]. Celui-ci représente huit médaillons détaillant les principales machinations de Madame Jobin. Ce support, comprenant une gravure et un calendrier, permet un large rayonnement de la comédie, car il est principalement voué à être placardé sur les murs à destination du peuple. Une seconde estampe est également publiée sous le nom de *La Devineresse ou les faux enchantements* (Figure J)[53]. L'auteur anonyme associe cinq scènes de la comédie représentées dans cinq médaillons à un portrait de La Voisin, originellement dessiné par Antoine Coypel (Figures G et H)[54]. Enfin, ces estampes consacrées à La Voisin, empreintes d'éléments mythologiques, font écho à toute une production d'images gravées de même veine et dans lesquelles le genre féminin est incriminé, selon un registre et avec des codes iconographiques qui ne sont pas ceux des gravures à thème mythologique et tragique qui leur sont pourtant contemporaines (Figure L à Y). En effet, dès 1629, Richelieu accroit les censures concernant les représentations caricaturales de la monarchie et du pouvoir établi. La satire se retranche donc, en partie, dans la dérision des mœurs populaires. La production de gravures mettant en scène des femmes s'accroit, comme le montre la facétie *La*

[52] Voir Figure I : Jean Donneau de Visé (dir.), graveurs et dessinateurs inconnus, « Almanach de l'an bissextil MDCLXXX », 1679, planche gravée, 80 x 55,5 cm [Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie] in. *Mercure Galant,* novembre 1679.

[53] Voir Figure J : Anonyme, *La Devineresse ou les faux enchantements*, gravure, 22 février 1680, 24,5 x 24,5 cm.

[54] Voir Figure G et H : Antoine Coypel, *Le Portrait de La Voisin*, 1680, gravure à l'eau-forte, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie. La référence bibliographique étant la même pour ces deux gravures, le dessin représentant La Voisin entourée du Diable et d'un serpent sera nommé « Premier portrait » et le second possédant plus de détails, « Second portrait ».

Vraye Femme (Figure L)[55] qui dévoile une femme-monstre, mi satyre, mi-corps féminin, la gravure de Jean Le Pautre, *Corrige si tu peux* (Figure M)[56] où un mari bat sa femme, ou encore l'apparition iconographique du forgeron imaginaire, Lustucru, forme contractée de l'interrogation « l'eusses-tu-cru », dont la principale activité est de refaçonner la tête des femmes désobéissantes (Figure T)[57]. Ce personnage apparaît pour la première fois dans les estampes populaires des années 1650 puis 1660 pour devenir un véritable thème iconographique. L'ensemble de ces gravures retranscrivent, à divers degrés, la violence masculine contre le genre féminin considéré comme monstrueux.

La thèse vise à démontrer que seule Médée incarne pleinement, en 1635, le concept de femme-monstre, une notion labile que l'ensemble de ce *corpus* théâtral et iconographique, de *Phèdre* au personnage de Lustucru, viendra discuter, nuancer ou renforcer. Chacune de ces œuvres, chacun de ces personnages apportera, selon son année de publication ou de mise en scène, une définition de la monstruosité qui lui est propre, soulignant dans quelle mesure la notion de femme-monstre parvient toujours à s'adapter à son contexte en vue d'une représentation efficace.

Cette comparaison établie ici entre le théâtre et les gravures est motivée par l'aphorisme originellement horatien de l'« *ut pictura poesis* »[58]. Entendons-nous dès à présent sur le sens donné à cette notion si souvent malmenée, originairement extraite de l'*Epître aux Pisons*. Il est incontestable que le sens que nous lui donnons aujourd'hui est né au XVIe siècle. En effet, l'intention d'Horace, dans son *Art poétique*, est de traiter, uniquement, de l'art d'écrire et non de celui de peindre, bien qu'il aborde rapidement le sujet. Cependant, dès la Renaissance, force est de constater l'assiduité des traducteurs, des éditeurs ou des théoriciens quant à la publication de cette œuvre[59]. Cette diversité entraîne sa part d'erreurs dans les interprétations, la principale

[55] Voir Figure L : *La Vraye Femme*, [s.l.], [s. n.], 1642, gravure au burin.

[56] Voir Figure M : Jean Le Pautre, *Corrige si tu peux*, entre 1660-1680, eau-forte, gravure au burin, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

[57] Voir Figure T : *Opérateur céphalique,* Paris, Jacques Lagniet, 1663, gravure au burin, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

[58] Il convient ici de recontextualiser cette notion : « *Ut pictura poesis. / Erit quae, si propius stes, / Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes ; / Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / Iudicis argentum quae nin formidat acumen ; / Haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.* », « Un poème est comme un tableau : tel plaira à être vu de près, tel autre à être regardé de loin; l'un demande le demi-jour, l'autre la pleine lumière, sans avoir à redouter la pénétration du critique ; l'un plaît une fois, l'autre, cent fois exposé, plaira toujours. », traduction de Fr. Garnier, Paris, Garnier, 1944.

[59] Cette œuvre est abondamment reprise dès le XVIe siècle par le traducteur Jacques Peletier notamment (Paris, M. Vascosan, 1545) ou encore par M. Luc de la Porte (Paris, C. Micard, 1584). Au XVIIe siècle, nombreux sont les théoriciens prétendant reprendre l'œuvre. Pourtant, ces auteurs s'appuient sur les mauvaises traductions et

étant la définition attribuée à la *poesis*. Dès la Renaissance et jusqu'au XVIIIe siècle, elle est utilisée dans son sens large, puisqu'elle regroupe les productions écrites et picturales. Or, ce n'est pas le cas dans l'Antiquité. À titre d'exemple, Aristote, dans son *Art poétique*, parle des formes poétiques, de la tragédie ou encore de l'épopée, mais assurément pas de l'art pictural[60]. De plus, la Renaissance fausse les traductions puisqu'elle désire rehausser la peinture au même rang que la littérature. Or, Horace compare, sans aucune prétention d'abaisser l'un des deux arts, la poésie à la peinture. La comparaison est donc inversée, le comparé devient le comparant et vice versa. Cette définition anachronique fonde la nouvelle notion d'*ut pictura poesis* telle que nous l'entendons dans cette étude. Bien qu'elle ne coïncide pas avec la pensée première de l'auteur latin, au centre des théories malgré lui, elle reste néanmoins une notion capitale, devenue indépendante. D'Horace, nous ne gardons que la formulation. Grâce à cette interprétation arrangeante, de nouveaux champs de recherche sont créés. Si le poète devient un peintre, et le peintre, un poète, le spectateur peut appliquer au tableau les analyses précédemment réservées à la poésie, telle que la rhétorique, le sens de lecture, etc. Cette comparaison induit toutefois un rapport de domination car la peinture cherche à égaler la poésie. Cette étude ne projette pas de statuer quant à la primauté de l'une ou de l'autre. Elle étudiera cependant ces deux arts dans leurs spécificités et leurs différences génériques. Aussi, les diverses pièces de théâtre et les gravures datant du XVIIe siècle et traitant de la monstruosité, démontreront-elles la pérennité de cette notion latine.

4- Objectifs et structure de la thèse

À la lumière des œuvres étudiées, le champ de recherche s'échelonne de 1635, année de la première représentation de *Médée*, à 1697, date de publication du livret de *Méduse*.

Nous voudrions dans ce travail nous demander dans quelle mesure le XVIIe siècle tolère et construit, sur la scène et dans l'image, la figure de la femme-monstre. Dans quelle mesure Médée cristallise-t-elle cette notion ? À l'inverse, lorsque ce modèle exemplaire n'est plus

amplifient les contresens liés à la notion. Citons par exemple Hilaire Pader dans *La Peinture parlante* (1653), Charles Perrault dans *La Peinture* (1668) ou encore *Le songe de Philomathe* (1683) d'André Félibien.

[60] Aristote n'est pas le seul philosophe ayant subi ces mauvaises interprétations qui accommodent les traducteurs quant à la notion moderne de l'« *ut pictura poesis* ». En effet, Platon ou encore Cicéron, bien qu'ils parlent brièvement de l'art de peindre dans de rapides comparaisons qui servent leurs analyses sur l'art d'écrire ou de parler, ne s'épanchent pas sur la comparaison des arts. Les phrases extraites de leurs œuvres sont ensuite spécifiquement liées, à tort, à l'art pictural.

représentable sur scène ou dans les gravures, à quelles adaptations, transformations ou variations recourt la représentation de la monstruosité, selon les œuvres, les genres et les dates de publication ? Quels sont les lieux communs esthétiques que nous pouvons relever quant à la représentation du corps autre et de sa métamorphose monstrueuse ? Quelles sont également les variations factuelles de cette figure selon l'actualité et les genres abordés ? La représentation de la monstruosité féminine entretient-elle un quelconque lien avec les événements politiques et religieux ? De même, la question de la réception du monstrueux sera étudiée à travers les réactions provoquées chez certains personnages mais aussi chez les lecteurs-spectateurs par l'exhibition de monstres jugés obscènes. Dans cette perspective, nous nous interrogerons sur l'efficacité morale, visée par les classiques, de cette utilisation textuelle ou iconographique de la monstruosité. En effet, lorsque le monstre est exhibé, où se situe la limite entre l'acceptable et l'inacceptable tant sur scène que dans les gravures ? D'une manière plus générale, ces problématiques tenteront de dévoiler la vision, qui est propre au XVIIe siècle, du genre féminin et de la représentation du monstrueux.

Afin de répondre à ces questions, le plan met en valeur les spécificités de quatre études de cas : Médée, Phèdre, Méduse puis Madame Jobin inspirée par La Voisin. Il obéit également à un ordre chronologique, à l'exception de la comédie qui est étudiée en dernier, à la suite de *Méduse*. Cet écart se justifie par la déconstruction de la notion de femme-monstre par la comédie mais aussi par une volonté de séparer les gravures à thème mythologique et les estampes satiriques, davantage associées au genre comique. Chaque chapitre débute par une mise en contexte historique, religieuse et sociale spécifique de l'œuvre, permettant d'éclairer indirectement l'apparition du concept de femme-monstre et ses variations à telle ou telle période.

Dans le premier chapitre, « Médée, parangon de la femme-monstre », il s'agit de comprendre les raisons de la reprise, par Corneille, d'une femme-monstre majestueuse dans une tragédie et comment le contexte politique de la régence de Marie de Médicis a rendu possible cette représentation. Le deuxième chapitre « La femme monstrueuse : de Phèdre à Œnone » explique pourquoi, en 1677, avec l'avènement du règne personnel de Louis XIV et surtout des règles classiques, la reprise de la femme-monstre telle que Médée l'incarnait n'est plus possible. Sa représentation s'intériorise et se moralise. La troisième partie « Méduse : monstruosité morale et métamorphose physique » montre comment, à la fin du siècle, la tragédie en musique s'approprie le concept de monstruosité morale. Elle interroge également les limites du genre et

la capacité des estampes à représenter, mieux que la scène tragique, le corps déformé. Enfin, dans le quatrième et dernier chapitre « Déconstruction et recréation de la monstruosité : de Madame Jobin à Lustucru », nous verrons la puissance créatrice suscitée par la monstruosité et les va-et-vient entre le réel et la fiction. En effet, une femme-monstre réelle, La Voisin, inspire une comédie qui démythifie la criminelle. Cette comédie inspire ensuite des gravures et un poème à tonalité tragique (voir Annexe K)[61]. À travers les gravures satiriques, ce n'est plus la monstruosité exceptionnelle qui est abordée, mais une monstruosité banale rejoignant la satire topique des femmes. Elles nous permettront d'étudier les multiples retranscriptions iconographiques de la mémoire folklorique quant à la femme monstrueuse que l'homme côtoie cette fois au quotidien. L'étude successive des différents genres théâtraux comme la tragédie, la tragédie en musique et la comédie, ainsi que l'analyse des portraits gravés, des estampes à tonalité mythologique ou satirique mettront donc en valeur les variations successives de la notion de femme-monstre sur l'ensemble du XVIIe siècle.

[61] Voir Annexe K : *La descente de la Jobin aux Enfers*, Paris, veuve Hacqueville, 1690.

Chapitre 1

Médée, parangon de la femme-monstre

Ce premier chapitre posera les fondements de cette étude et proposera des définitions qui seront par la suite reprises et nuancées : Médée constitue-t-elle le parangon de la femme-monstre ? Si oui, comment cristallise-t-elle ce concept ? Il s'agira de nous interroger sur les raisons de sa reprise par Corneille, en 1635 précisément. Les contextes politico-religieux et social expliquent-t-ils cette résurgence du mythe de Médée en ce début de siècle ? Il semblerait en effet que le contexte politique favorise la reprise de la femme-monstre dans les tragédies du temps. Dans un premier temps, le cadre instable et violent lié à une succession de conflits politiques et religieux crée une profonde crise des valeurs guerrières. Influencées par la régence de Marie de Médicis, des figures de femmes fortes, héroïques et intellectuelles apparaissent. Cette exaltation de la femme forte a indéniablement inspiré le caractère de Médée, un personnage qui est précisément à la fois fort et monstrueux. Il ne s'agit pas dans cette partie de brosser l'histoire de France depuis la fin du XVIe siècle mais plutôt de réfléchir à divers contextes qui ont facilité l'héroïsation de figures féminines en ce début de siècle. Mais que signifie être une « femme héroïque » ou une « femme forte » au XVIIe siècle ? Que suppose ce statut, qui établit un lien entre héroïsme et féminité ? Quelles en sont les variations par rapport à l'héroïsme masculin ? Si la première partie de ce chapitre répond à ces questions en référence à l'actualité, la deuxième traite de cette notion au théâtre. En effet, qu'est-ce qui autorise Corneille à représenter sur scène une telle figure féminine ? Le dramaturge s'inspire à la fois des œuvres d'Euripide et de Sénèque, dont les visions concernant l'héroïsme féminin divergent. Cette hétérogénéité des points de vue se répercute sur la *Médée* de Corneille, tragédie dans laquelle le dramaturge apporte aussi sa propre perspective. Dans une démarche comparatiste, nous nous demanderons comment la scène tragique, à travers l'œuvre cornélienne, reprend cette illustre figure féminine et comment la notion de femme-monstre, à travers le personnage de Médée, fait évoluer la définition de l'héroïsme au XVIIe siècle. En étudiant l'instabilité politique et religieuse caractérisant le début de ce siècle, nous serons plus à même de nous demander si *Médée* s'affranchit ou, au contraire, s'inspire de cette violence ambiante, ce qui nous permettra aussi de caractériser le concept de femme-monstre cornélienne, à la fois victime et coupable, criminelle et héroïque. Toute la notion repose en effet sur cette ambiguïté, qui retranscrit également les ambivalences entre le mouvement baroque déjà bien établi et un mouvement classique naissant. Comment le crime y est-il traité ? Le choix de Corneille de représenter, sur scène, la violence se retrouve-t-il dans les estampes qui s'inspirent de ce mythe ? Toujours dans une démarche comparatiste, la tragédie cornélienne nous servira de point de

départ pour l'étude du frontispice de l'édition de *Médée* de 1660 gravé par Spirinx (Figure A)[62] et du dessin de Poussin, *Médée tuant ses enfants* (Figure B)[63]. Ces œuvres permettront la ressaisie de toutes les interrogations précédentes dans un cadre esthétique différent, avec des règles de composition qui lui sont propres. Il s'agira de se demander à nouveau si l'héroïsation féminine de Médée est toujours aussi présente dans les gravures liées au mythe et dans quelle mesure les dessinateurs et graveurs se sont également trouvés confrontés à la même difficulté : la représentation spectaculaire de la monstruosité de Médée. Enfin, à la lumière de ces caractéristiques originales, nous nous interrogerons plus précisément sur des concepts clés qui permettent de mieux définir la femme-monstre. Par exemple, quel lien l'héroïne tragique entretient-elle avec la fureur, notion capitale dans le théâtre du XVIIe siècle ? Comment les gravures retranscrivent-elles cette passion violente et excessive ? De plus, face à l'ambivalence suscitée par la criminelle d'exception dont le crime odieux fascine et horrifie, le public doit prendre position. Mais doit-il admirer la force majestueuse de Médée ou la condamner ? Comment expliquer ces sentiments ambigus chez le spectateur, alors même que Médée est, au terme de la pièce, l'antithèse de la vertu ? Il s'agira alors de réfléchir sur les modes de construction de l'héroïne par Corneille, Poussin et Spirinx afin de la rendre acceptable, ou non, aux yeux des lecteurs-spectateurs.

[62] Voir Figure A : Louis Spirinx (dessin et gravure), frontispice de *Médée* dans le *Théâtre complet* de Corneille, Paris et Rouen, Augustin Courbet, 1660, gravure à l'eau-forte, Bibliothèque Nationale de France.

[63] Voir Figure B : Nicolas Poussin, *Médée tuant ses enfants*, 1645, encre brune, dessin à la plume, 25,7x20 cm, Librairie royale du château de Windsor.

I- Contexte politique et social de *Médée* : 1598 - 1635

1- Le contexte politique : l'émergence de femmes fortes et héroïques

a- Contexte politique général

Le XVIIe siècle s'ouvre en apparence sur la fin des guerres de religion (1562-1598) mais sans que Henri II, François II, Charles IX, Henri III, Catherine de Médicis puis Henri IV[64] ne règlent définitivement la question entre catholiques et protestants. Les conflits perdurent bien après leur règne, malgré les nombreuses tentatives de pacifications religieuses[65], notamment la signature de l'Édit de Nantes en 1598 et la politique conciliatrice d'Henri IV apaisant momentanément les tensions. Son assassinat le 14 mai 1610 fragilise ce semblant de paix en laissant la France sans roi. En effet, Louis XIII n'ayant pas la majorité pour régner, c'est Marie de Médicis qui assure officiellement la régence du royaume de 1610 à 1617. C'est, en réalité, le maréchal Concini qui dirige l'État et amasse en parallèle une fortune considérable, provoquant le mécontentement des grands et surtout des protestants[66] qui élaborent, pour se protéger, de véritables places fortes indépendantes tant administrativement que militairement. Avec son arrivée au pouvoir en avril 1624, le cardinal de Richelieu, ancien ministre de Concini et favori de Marie de Médicis, décide de remédier, par les armes, à ces conflits sans fin. Les révoltes protestantes dans le sud-ouest de la France, dans les Cévennes, ainsi que l'attaque de la forteresse royale de Port-Louis en 1625 le confortent dans ses intentions belliqueuses. Parmi ces nombreux conflits, le siège puis la prise de la Rochelle (1627-1628)[67] et la Campagne du

[64] Henri II (1519-1559) a régné de 1547 à sa mort, François II (1544-1560) de 1559 à sa mort, Charles IX (1550-1574) de 1561 à sa mort, Henri III (1551-1589) de 1575 à sa mort, Catherine de Médicis (1519-1589) de 1560 à 1563 et Henri IV (1553-1610) de 1589 jusqu'à son assassinat en 1610.
[65] Citons la Paix d'Amboise (1563), de Longjumeau (1568), ou encore la paix de Saint-Germain (1570) qui précède la Saint-Barthélemy (le 25 août 1572).
[66] Ce mécontentement se justifie chez les nobles par la démission en 1611 de Sully, surintendant des finances, impuissant face aux conseillers de Marie de Médicis et chez les protestants par le rapprochement de la reine-mère avec l'Espagne (mariage de Louis XIII et de sa sœur Elisabeth (1602-1644) avec les enfants de Philippe III), fervente défenseuse du catholicisme.
[67] 15 000 hommes ont péri pendant le siège.

Languedoc restent les événements les plus marquants de cette période. La Paix de Grâce d'Alès, accordée par Louis XIII le 28 juin 1629, est un édit déterminant parce qu'il refuse aux protestants tous les privilèges politiques et militaires qui leur assuraient une place prépondérante dans l'État. Outre ces conflits religieux, les affaires politiques sont également instables. La « Journée des Dupes » (10-11 novembre 1630) évince du pouvoir, au profit de Richelieu, Marie de Médicis mais aussi Gaston d'Orléans qui, en 1631, puis en 1632, se révolte, en vain, contre son propre frère Louis XIII. Paradoxalement, parallèlement à cette situation interne de désordre général et face à la menace des Habsbourg impliqués dans la Guerre de Trente ans depuis 1618, la France applique une politique d'échange diplomatique avec les opposants protestants de l'empire germanique, dirigé par Ferdinand II, parmi lesquels Gustave-Adolphe, roi de Suède, et plusieurs princes allemands luttant contre le catholicisme de l'empereur. En 1635, en conséquence de la défaite suédoise, Louis XIII et Richelieu, devenu son principal ministre, se sentant encerclés par l'ennemi[68] et désirant sécuriser les frontières de l'État, déclarent la guerre aux Habsbourg d'Espagne, principaux alliés des Habsbourg germaniques. Le conflit se clôt sur le Traité de Westphalie le 24 octobre 1648, qui soumet les Habsbourg et assure une paix générale jusqu'en 1661.

Parallèlement à ces lourdes pertes humaines dues aux conflits armés, le peuple français doit également faire face aux dommages collatéraux : famines engendrées par de mauvaises récoltes[69], pillages de mercenaires ou encore bâtiments agricoles détruits par les guerres. Épidémies de peste[70] et de choléra déciment une population fragilisée qui doit également subir de lourds impôts afin de financer les guerres engagées. Ce désordre initialement religieux puis politique laisse un bilan humain catastrophique, ce qui crée un climat général de violence. Mais il permet également l'émergence de figures de femmes fortes et héroïques, à l'image de Marie de Médicis qui, suite à l'assassinat de son mari Henri IV en 1610, prend les rênes du pouvoir de 1610 à 1617 en attendant la majorité du dauphin, Louis XIII, trop jeune pour régner.

b- Marie de Médicis, femme héroïque au cœur du pouvoir

Si Marie de Médicis est surtout connue pour la médiocrité de sa politique, qu'elle confie à Concini, mais aussi pour ses nombreux complots contre son fils, il n'empêche que, durant sa

[68] Alors que la branche aînée des Habsbourg gouverne entre autres l'Espagne, le Portugal et les Pays-Bas, la branche cadette domine l'Europe centrale dont l'Autriche.
[69] Les années 1621-1622, 1624, 1629 et 1636 sont parcourues par des disettes céréalières.
[70] De 1624 à 1640, des épidémies de peste surgissent régulièrement.

régence (1610-1617), elle réussit à construire un imaginaire de la femme au pouvoir, à l'image de Catherine de Médicis régente de 1560 à 1563[71] à la place de son fils Charles IX, d'Elizabeth 1ère (1533-1603) en Angleterre, de Christine de Suède[72] ou, encore plus tardivement, d'Anne d'Autriche, régente de 1643 à 1651 au nom de Louis XIV. Plus spécifiquement en France, les régences aident à la construction du *topos* des femmes illustres et héroïques[73]. Mais que suppose le lien entre héroïsme et féminité au XVIIe siècle ? Quels sont les critères essentiels pour que les femmes deviennent des héroïnes ? Dans le *Dictionnaire universel* et le *Dictionnaire de l'Académie française*, l'entrée du terme « héroïne »[74] renvoie à celle de « héros ». Cependant, la définition de Furetière précise que l'héroïne est également celle « qui a fait quelque action héroïque ». Cette idée d'une héroïne active se confirme dans la définition du héros :

> Selon l'Antiquité païenne ce titre se donnait à ceux qui par une grande valeur se distinguaient des autres hommes. […] Il se dit encore aujourd'hui des hommes qui font des actions de valeur extraordinaire. […] Il se dit aussi quelque fois pour un homme qui excelle en quelque vertu[75].

La définition de l'Académie française distingue deux types de héros, ceux qui se différencient plus spécifiquement à travers leurs actes et ceux qui s'illustrent plus particulièrement à travers leurs qualités. Ces deux idéaux intimement liés peuvent aussi s'appliquer à l'héroïsme au féminin. Ils donnent lieu à deux définitions, celle de la « femme héroïque », notion qui porte sur des actions remarquables, et celles de la « femme forte », notion qui traite davantage des vertus féminines. Mais, si la femme héroïque peut être comparée au modèle masculin, la femme forte, au contraire, s'en distingue, on le verra[76].

De plus, comme le précise Furetière, le héros, comme l'héroïne, surpasse le commun des mortels, car de « nature mortelle », il « n'est ni Dieu ni homme mais est tous les deux ensemble »[77]. La monarchie de droit divin permet l'actualisation de cette définition puisque le roi, seul, hérite son pouvoir de Dieu. Il est donc considéré comme un surhomme. Il incarne le

---

[71] Catherine de Médicis reste influente même lorsque son fils, Charles IX, accède au trône. Bien qu'elle ait tenté de restaurer la paix entre les protestants et les catholiques par l'intermédiaire de nombreux traités, elle reste surtout connue pour avoir été accusée du massacre de la Saint-Barthélemy.

[72] Christine de Suède n'est pas une régente. Elle gouverne seule, en tant que reine. Son père, le roi Gustave-Adolphe, l'élève comme un garçon et réussit, en 1627, à supprimer la dévolution exclusivement masculine.

[73] Sur le sujet, voir Philippe Bousquet, « L'héroïsme féminin au XVIIe siècle, entre admiration païenne et représentations chrétiennes », in *Les Femmes au Grand Siècle*, Actes du 33e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, t.2, Tübingen, Biblio 17, 2003, p. 93-108.

[74] « Fille ou femme qui a des vertus de héros », in Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, Rotterdam et La Haye, 1690, t. 2, F-O, p. 256 ; « Femme qui a les qualités des héros », in Académie française, *Le Dictionnaire de l'Académie française dédié au roy*, Paris, Jean- Baptiste Coignard, 1694, « Héroïne », t.1, A-L, p. 562.

[75] *Ibid.*, p. 561-562.

[76] Cette partie traitant de la « femme héroïque, la notion de « femme forte » sera abordée dans la sous-partie suivante.

[77] Antoine Furetière, *op. cit.*, p. 256.

symbole même de l'héroïsme masculin qui est essentiellement lié aux valeurs martiales. Il est à la fois chef de guerre et pacificateur. À l'inverse, la reine, qui obtient ce statut sacré à travers le mariage, accompagne le roi et est, habituellement, laissée en dehors des questions politiques[78]. Son rôle est avant tout de donner un héritier masculin. Il n'est donc pas étonnant que l'héroïsme féminin apparaisse lors des régences, en l'absence d'une figure masculine.

Il faut s'attarder sur les spécificités de ce statut politique afin de comprendre le rôle et l'importance que revêt la figure féminine grâce, notamment, à Marie de Médicis. Selon Fanny Cosandey, spécialiste de la monarchie de l'Ancien Régime :

> Garder le conseil du feu roi pour gouverner, maintenir l'État tel qu'il lui a été confié, voire en rétablir la prospérité passée, composent l'essentiel des tâches de la régente. Elle n'est pas là pour innover, et son gouvernement n'étant qu'une parenthèse dans le cursus de passation des pouvoirs, il ne doit pas laisser de traces[79].

Sans être rare dans l'histoire française, la régence est donc un fait exceptionnel, un dernier recours en cas d'absence de successeur masculin ou d'héritier trop jeune, où une reine cumule à la fois un rôle d'épouse, de veuve et de mère et un statut éminemment masculin de garant du pouvoir[80]. S'il n'y a aucune gloire pour un homme à remplacer une femme au sein du foyer, l'inverse est totalement différent même si « son gouvernement n'[est] qu'une parenthèse » et « ne doit pas laisser de traces ». Pour une femme telle que Marie de Médicis, la régence symbolise une immense gloire, d'où son refus de céder le pouvoir à son fils, officiellement majeur en 1614. Elle garde donc le contrôle de l'État jusqu'en 1617, année durant laquelle Concini se fait assassiner sur ordre de Louis XIII qui récupère alors le pouvoir qui lui est dû. De 1617 à 1621, il écarte sa mère de la Cour, en l'isolant à Blois. Après quatre années d'exil, Richelieu réussit, en apparence, à réconcilier mère et fils mais en 1630, la Reine mère trahit à nouveau son ancien favori en complotant, avec des protestants, lors de la Journée des Dupes. Suite à l'échec de l'entreprise, elle s'exile définitivement à Cologne jusqu'à sa mort en 1642.

Comme les faits historiques le prouvent, ce n'est pas sur la scène politique que Marie de Médicis se distingue par des actes notables. En effet, c'est plus spécifiquement par l'intermédiaire des arts que la reine mère, grande mécène, construit elle-même son personnage de femme héroïque. Elle se sert subtilement de l'art pour asseoir son autorité de reine et de

[78] Sur la place des femmes au sein du pouvoir royal, voir Eliane Viennot, Danielle Haase-Dubosc (dir.), *Femmes et pouvoir sous l'Ancien Régime,* Paris, Rivages, 1991.
[79] Fanny Cosandey, « "La Blancheur de nos lys". La Reine de France au cœur de l'État royal », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 44, 3, 1997, pp.387-403, p. 392.
[80] En effet, la loi salique interdit aux femmes de régner.

régente. Dès 1615, Marie de Médicis ordonne la construction du Palais du Luxembourg, qui ne se terminera qu'en 1631. L'ensemble de ce bâtiment vante la gloire d'une femme au pouvoir, à commencer par les statues choisies pour l'entrée du palais. Ces dernières représentent toutes des personnages féminins mythologiques ou réels issus de familles royales à l'image d'Olympias, mère d'Alexandre le Grand, ou encore Blanche de Castille, mère de Louis IX. Ce lieu n'est donc pas destiné à une femme ordinaire. Dès 1622, afin d'orner la Galerie du palais du Luxembourg, Marie de Médicis commande au peintre flamand Pierre-Paul Rubens (1577-1640) vingt-quatre toiles à valeur biographique[81]. Sur l'ensemble de la composition, quatre traitent de sa régence ou de son accession à ce statut, alors qu'elle ne concerne que sept années de sa vie. Il faut également remarquer que, si certaines toiles condensent plusieurs événements, à l'image de celles représentant sa jeunesse italienne, d'autres, au contraire, traitent du même instant, à savoir son accession au statut de régente. Il est indéniable que Marie de Médicis désire, par ce nombre, rassoir subtilement son statut de reine mère auprès de son fils qu'elle a, quelques années auparavant, trahi.

Son héroïsation commence tout d'abord par le portrait la dévoilant sous les traits de Minerve, déesse de la guerre, des arts et des sciences. Cette association rappelle la définition de Furetière proposée précédemment puisque la régente est à la fois reine et déesse. Les intentions de Marie de Médicis sont limpides, comme on peut le voir dans *La Description des tableaux de la Galerie*, publiée en 1622 :

> La roine sera peinte comme une reine triomphante l'armet en teste, le sceptre en main, dessoubz ses pieds des armes, casques, corselets, masses d'armes, tambours, au dessus de sa teste deux amours avecq des ailles de papillon, marque d'immortalité tenant une couronne de laurier sur la teste de la Royne pour monstrer que sa Gloire est immortelle et dedans le Ciel deux renommées tenans des triomphes publians ses vertus et la gloire de la bonne conduite du gouvernement de l'Estat, au dessoubz de ses pieds sera escript HIC EST ILLA disant voicy la plus grande royne de la terre, la plus rare vertu du monde qui n'a point eu de pareilles en tous les siecles de la posterité[82].

Dans cette description, Marie de Médicis est substituée ouvertement au roi à travers la thématique du pouvoir royal (« gloire », « gouvernement de l'Estat », « vertu », « triomphe »,

[81] Rubens a déjà représenté des femmes fortes dans ses peintures, à l'image de *La Reine Thomyris fait plonger la tête de Cyrus dans un vase plein de sang* (1623). Parmi les vingt-quatre toiles commandées par la régente, vingt-deux concernent exclusivement le cycle de Marie de Médicis. Les deux autres représentent Henri IV. Sur l'étude de ces toiles voir Fanny Cosandey, « Représenter une reine de France. Marie de Médicis et le cycle de Rubens au palais du Luxembourg », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 19, 2004. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/clio/645 > (consulté le 14/12/2018).

[82] *Description des tableaux de la Gallerie du palais de la Royne mere du Roy aux faubourgs St Germain les Paris*, BnF, Ms Baluze 323, f° 54, publié par Thuillier en 1969, in « La Galerie Médicis de Rubens et sa genèse : un document inédit », *La Revue de l'Art*, 4, 1969, p. 52-62.

« sceptre », « couronne »). Sous les traits de Minerve, elle devient une guerrière revêtue d'un casque mais surtout une Reine indépendante qui n'a pas besoin d'un roi pour gouverner. Elle est habillée d'une robe parsemée de lys et tient elle-même le sceptre de sa main droite. Cette représentation est étonnante car Marie de Médicis renverse ici la prédominance habituelle de l'héroïsme masculin, symbolisé par les « armes, casques, corselets, masses d'armes, tambours », placés en désordre aux pieds de la régente. Son pied droit repose d'ailleurs sur un bouclier au-dessus duquel nous pouvons apercevoir une armure démantelée. Bien qu'elle soit représentée telle une guerrière, elle ne perd pas pour autant sa féminité, qui occupe toute la partie supérieure de l'œuvre. Si dans le texte, son statut de « reine » est répété trois fois, la peinture dévoile un sein nu. Cette forte prise de position est en totale contradiction avec la loi salique qui exclut radicalement les femmes du trône. De plus, ce portrait, mais plus encore sa description, sont audacieux car Marie de Médicis annonce clairement sa capacité, en tant que femme, à régner sur la France. Elle réussit néanmoins à adoucir cette franchise en modifiant sensiblement l'histoire afin de légitimer sa régence. En effet, la toile *Henri IV part pour la guerre d'Allemagne* (Figure 1)[83] dévoile un roi transmettant les pleins pouvoirs à son épouse en attendant la majorité de Louis XIII, situé entre ses deux parents. Or, dans les faits, lorsqu'Henri IV part en guerre, il donne à sa femme une régence d'absence qui se transforme à sa mort en une régence de minorité. Par cet écart historique, Marie de Médicis assoit son pouvoir, qu'elle détiendrait directement du roi de son vivant. *La Prise de Juliers* (Figure 2)[84] dévoile aussi une régente guerrière, à cheval, et munie d'attributs masculins comme le casque et le bâton de chef. Cependant, à la différence du portrait la représentant sous les traits de Minerve, la régente épouse ici véritablement les attributs masculins car sa féminité, bien que toujours présente (cheveux détachés, bijoux, robe et posture d'Amazone), est moins mise en valeur. Plus encore dans ce portrait équestre, Marie de Médicis incarne donc une nouvelle fois un héroïsme martial tout à fait similaire à l'héroïsme masculin. La toile met en valeur la seule bataille à laquelle participe, en 1610, Marie de Médicis.

L'ensemble de ces toiles vise à dévoiler le passage d'une princesse, puis d'une épouse dépendante de son roi à une veuve régente menant, seule, l'État français. À travers la condensation de ces événements soigneusement sélectionnés pour mettre en valeur sa personne, Marie de Médicis est héroïsée dans un espace qui lui est exclusivement réservé. Ces peintures

[83] Voir Figure 1 : Pierre Paul Rubens, *Henri IV part pour la guerre d'Allemagne ou La Remise de la régence à la reine*, 1622, huile sur toile, 394 × 295 cm, Paris, Musée du Louvre.
[84] Voir Figure 2 : Pierre Paul Rubens, *La Prise de Juliers*, 1622, huile sur toile, 394 x 295 cm, Paris, Musée du Louvre.

permettent de définir la notion d'héroïsme au féminin qui associe la féminité et ses qualités comme la sagesse à l'héroïsme martial davantage porté sur l'action. Parallèlement, la régence, une situation politique exceptionnelle, favorise la réémergence de questionnements quant à la place de la femme dans la société.

c- La valorisation de la femme forte

L'héroïsme martial en crise depuis les guerres de religion[85] et la régence de Marie de Médicis favorisent, entre autres, une réévaluation de la femme, qui avait été préparée dès la fin du XVIe siècle. En effet, suite à la barbarie des conflits[86], les vertus féminines, comme la chasteté, la prudence ou encore la sagesse, sont mises en avant. Ce n'est donc plus un héroïsme martial qui est seulement valorisé mais aussi un héroïsme moral qui met en lumière la notion de « femme forte ». Ces deux formes d'héroïsme ne sont pas antithétiques. Au contraire, elles se complètent : la femme guerrière est une extension de la femme forte, puisqu'en plus d'incarner un idéal vertueux féminin, elle agit comme un homme. Autrement dit, quelques femmes fortes sont des guerrières alors que toutes les femmes guerrières sont nécessairement des femmes vertueuses. Cette coexistence se retrouve dans le portrait de Marie de Médicis peinte sous les traits de Minerve par Rubens. Comme nous l'avons vu, la régente revêt un casque et tient le sceptre royal (symboles masculins) et, en même temps, elle dévoile des attributs féminins comme un sein dénudé. De plus, Minerve est la déesse de la sagesse et de la virginité, deux vertus communément associées aux femmes.

En réalité, cette tradition consistant à mettre sur un piédestal quelques femmes aux vertus exemplaires est amorcée dès le XIVe siècle par Boccace et son *De Claris Mulieribus* (1374)[87].

---

[85] Sur ce sujet, voir André Thierry, « L'homme de guerre dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné », *L'Homme de guerre au XVIe siècle*, Publications de l'Université de Saint Etienne, 1992, pp. 143-153. Les hommes ne sont plus autant valorisés dans leur combat, comme le démontre l'apparition des parodies de romans de chevalerie, genre pourtant toujours à la mode en ce début de siècle. Gilbert Saulnier (1598-1686) publie par exemple en 1632, *Le Chevalier hypocondriaque*, roman parodique dans lequel Don Clarazel (à l'image de Don Quichotte), rejeté par Sylviane, s'abandonne à la lecture romanesque qui le plonge dans la folie. L'auteur livre un anti-héros confondant la réalité et la fiction.

[86] Arlette Jouanna, « La noblesse française et les valeurs guerrières au XVIe siècle », *L'Homme de guerre au XVIe siècle*, *op. cit.*, pp. 205-217. L'auteure écrit : « Les guerres de Religion ont amené une démythification de la vaillance guerrière. Vue de loin, lorsqu'elle se déroulait sur le champ de bataille italien, la guerre pouvait se parer de couleurs aimables ; le mythe de la courtoisie des combats pouvait être entretenu, ainsi que l'illusion selon laquelle les plus hautes vertus humaines étaient exaltées dans des affrontements loyaux. La guerre civile, en revanche, c'est la violence sauvage, souvent sans règles, dont chacun peut constater la barbarie. » (p.214).

[87] Cette œuvre s'inscrit plus largement dans la Querelle des femmes, une polémique littéraire qui ressurgit régulièrement depuis la fin du Moyen Age et aborde plus généralement la place et le rôle de la femme dans la société. Sur le sujet, voir Danielle Haase-Dubosc (dir.), Marie-Élisabeth Henneau (dir.), *Revisiter la « querelle des*

Ce choix de rassembler en recueil des biographies élogieuses de femmes religieusement choisies continue à prendre de l'ampleur au XVIe siècle pour devenir un véritable genre dès les années 1630[88]. Mais c'est surtout à partir de 1642, année où Anne d'Autriche est proclamée régente, que la tradition littéraire s'amplifie à travers la profusion d'œuvres panégyriques louant ces vertus féminines ayant traversé l'histoire[89]. Il existe deux types d'ouvrages concernant la glorification morale du sexe féminin. Les premiers sont rédigés par des hommes d'Église, les seconds par des hommes (et des femmes dans de rares cas) de lettres appartenant à la noblesse. Ces différents auteurs contribuent à créer deux types de femmes fortes mais dont le statut est également élitiste car il ne concerne que des femmes illustres : reines et princesses antiques, comme Marianne, Sisigambis, Lucrèce, Amalasonte et Panthée ; saintes chrétiennes comme Judith ; héroïnes modernes comme Éloïse, Jeanne d'Arc et Marie Stuart. Ce sont d'ailleurs ces femmes qui sont régulièrement représentées dans les arts (peintures, gravures, tapisserie), à l'image de la série de peintures de Guy François (1578-1650) qui peint tour à tour une femme moderne, Marie Stuart, une femme grecque antique, Panthée et deux femmes romaines, Lucrèce et Porcia[90]. Pensons aussi au cabinet de la maréchale de La Meilleraye qui représente également, sous la forme d'une frise, Porcia, Sémiramis, Esther, Judith, Jeanne d'Art ou encore Bérénice. En ce début de siècle, il y a donc un véritable engouement autour de certaines figures féminines privilégiées. Le père Hilarion de Coste (1595-1661) dans *Les Eloges et les vies des reynes, des princesses et des dames illustres en piété, en courage* (1630)[91], ouvrage qu'il dédie précisément à Marie de Médicis, énumère les principales vertus des femmes fortes, dont certaines sont également des guerrières :

> Tous nos historiens français célèbrent à bon droit les vertus de nos Reynes et de nos Princesses : la foi de Clotilde, la charité de Radegonde, le zèle de Batilde, la constance d'Hildegarde de Sueue [de Vintzgau], […], l'affection maternelle d'Ogive ou Ogine, la patience d'Engelberge, […], la sagesse de Blanche […], l'affection de Marguerite de Provence […], le zèle pour les saintes Lettres des Jeannes de Navarre et de Bourgogne, la beauté et la bonté de Jeanne de Bourbon, la modestie de

femmes » : Discours sur l'égalité/inégalité des sexes, de 1600 à 1750, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « L'École du genre », 2013.

[88] Sur le sujet, voir Catherine Pascal, *La Tradition des Femmes Illustres aux XVIe et XVIIe siècles*, thèse sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard et soutenue le 5 juillet 2001.

[89] Citons, entre autres, *La Femme héroïque* du père Du Bosc (1645) et *La Gallerie des femmes fortes* du père Pierre Le Moyne (1647).

[90] Sur ces peintures, voir Marie-Félicie Perez et Bruno Saunier**, «** Une série des femmes illustres ou femmes fortes par Guy François (1578 ?-1650) », *In Situ*, 10, 2009, disponible sur : <https://journals.openedition.org/insitu/4514> (consulté le 19/07/2018).

[91] Hilarion de Coste, *Les Eloges et les vies des reynes*, Paris, Gabriel et Sébastien Cramoisy, 1630.

> Marie d'Anjou, l'esprit de Marguerite Stuart ou d'Ecosse […], la douceur et la patience de Charlotte de Savoie, et la mâle générosité de Jeanne la Pucelle, qui a été la Judith de cet État[92].

La femme forte est donc avant tout une notion liée à un héroïsme moral puisqu'elle incarne des valeurs de foi et de dévouement (« générosité », « affection », « charité », « bonté ») ou à des attitudes décentes et mesurées considérées comme typiquement féminines (« patience », « douceur », « modestie »). Contrairement à l'héroïsme de la femme guerrière qui exalte ses actions remarquables, l'héroïsme des femmes fortes est intériorisé puisque ce sont des qualités morales et non des actions qui sont louées. Il faut cependant remarquer l'adjectif « mâle » qui qualifie la « générosité de Jeanne la Pucelle ». La vertu de cette dernière est virilisée car Jeanne d'Arc est à la fois une femme forte et guerrière. À l'image de Judith[93], elle est dévouée à son pays puisqu'elle n'hésite pas à prendre les armes pour le protéger. Cet exemple montre que la femme guerrière ne peut être illustre que si elle est aussi une femme forte et donc vertueuse. La présence de ce personnage dans l'œuvre de Coste, comparé à Judith (Figure 3)[94] et précédé de l'adjectif virilisant, montre bien l'ambiguïté véhiculée par la femme guerrière, ni tout à fait femme, ni tout à fait homme, à la différence des femmes fortes féminisées à travers des récits de vies exemplaires.

La régence d'Anne d'Autriche relance la tradition littéraire des recueils illustrant la vie de femmes fortes, car elle prouve à nouveau, dès 1643 (date où la littérature abordant l'héroïsme féminin atteint son apogée) qu'une femme peut régner à l'égal des hommes[95], voire mieux qu'eux, car elle mêle aux capacités guerrières des vertus féminines prônées par la morale chrétienne. En effet, Nicolas Caussin (1583-1651), prêtre jésuite, écrit dans *La Cour sainte* (1624 puis 1645) « que la cour sainte ne peut subsister sans la vertu des Dames et de leur piété à l'avancement du Christianisme »[96]. Néanmoins, ces éloges, s'ils mettent sur un piédestal quelques femmes consciencieusement choisies par des hommes majoritairement religieux (Le

---

[92] *Idem*.

[93] Judith est un personnage de la Bible (voir le livre deutérocanonique, *Le Livre de* Judith) qui parvient à sauver son peuple et rétablir la foi en décapitant Holopherne, un général envoyé par Nabuchodonosor, roi d'Assyrie qui désire être vénéré comme un dieu. La décapitation d'Holopherne ranime la foi des béthuliens qui parviennent à repousser les armées ennemies. Jacques Dubosc dans *Les Femmes héroïques* (1645) rappelle ces actes au côté de ceux de de Thomiris ou encore de Salomone.

[94] Voir Figure 3 : Abraham Bosse (1602-1676) grave une estampe où Judith brandit une épée sur laquelle est inscrit « femme forte » : « Judith Femme forte », 1645, in Lescalopier, *Les prédications,* Paris, Rocolet, 1645. Si le titre met en avant la vertu de Judith à travers la notion de « femme forte », c'est l'image qui accentue l'héroïsme de l'action à travers la présence de l'épée par exemple. La légende extraite du Psaume 27 « *Viriliter age* » inscrite en haut à gauche met également en évidence son action virile.

[95] François du Soucy va en ce sens dans *Le Triomphe des Dames* (1646) où il débat favorablement sur des questions telles que : « Si les Femmes sont capables des vertus militaires », « si les Femmes peuvent prétendre à la Vertu héroïque ».

[96] Nicolas Caussin, « Section I », in *La Cour sainte,* Paris, Claude Sonnius et Denis Bechet, 1647, pp.114-115.

Moyne, Du Bosc, Coste, Caussin), contribuent aussi à faire ressortir chez le lectorat féminin, son manque de dévotion. Catherine Pascal étudie précisément le paradoxe de ces éloges :

> Manière surtout, sous une apparente réhabilitation du sexe féminin, de contrôler les conduites et de redéfinir clairement le rôle dévolu à la femme dans le cadre strict de ses devoirs, qu'il s'agisse, en tant que « femme traditionnelle », d'être une épouse et une mère irréprochables, ou, en tant que « régente », de se borner à assurer la transition du pouvoir, en sachant pertinemment qu'elle n'est que la simple dépositaire d'une autorité toujours détenue par le roi seul, libre à tous moments de la contester[97].

Ces femmes fortes, qui deviennent des exemples moraux, des modèles à atteindre, doivent donc inspirer les femmes de la noblesse, éloignées de la foi par leur rythme de vie mondain, et les rappeler à leurs devoirs de femmes chrétiennes.

Face à ces lectures culpabilisantes, d'autres auteurs, qui font cette fois partie de la vie mondaine, proposent également des biographies de femmes fortes. Comme il ne s'agit pas d'écrits ecclésiastiques, les vertus féminines n'y sont pas abordées selon les mêmes critères et ne provoquent pas ce sentiment de culpabilisation. Georges et Madeleine de Scudéry sont les grands représentants de cette mode, avec les deux tomes des *Femmes illustres* publiés en 1642 et 1644[98]. Ces deux œuvres sont innovantes car elles ne prennent plus la forme de récits biographiques mais de harangues, accompagnées, comme le titre l'indique ensuite, de « véritables portraits [sous forme de gravures] des héroïnes, tirés des médailles antiques ». Les femmes choisies ne sont donc plus objets mais sujets du discours puisqu'elles prennent elles-mêmes la parole. Cette nouveauté est capitale car, à travers le « je », les femmes fortes s'affirment et mettent en avant des qualités plus spécifiques ou des ambitions plus personnelles et non plus des vertus topiques, uniquement orientées vers la foi, le dévouement et la famille. Cette façon de représenter la femme forte la rapproche sensiblement de la femme héroïque et guerrière puisqu'à travers la prise de parole, elles agissent davantage, même si ces actions portent sur une analyse morale et donc intime.

[97] Catherine Pascal, « La tradition des Femmes Illustres aux XVIe et XVIIe siècles », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°54, 2002, pp. 169-176, p. 172.
[98] Nous pouvons également citer *La Gallerie des dames illustres* de François Grenaille (1642) et *La Princesse héroïque ou Vie de la Comtesse Mathilde* de L'Hermite (1645).

d- La femme intellectuelle

La valorisation de la femme se fait également sur un plan intellectuel. Si la notion de « femme forte » reste une désignation très précise pour les auteurs religieux, les auteurs laïcs l'élargissent, car ils traitent également des capacités intellectuelles féminines. Les femmes savantes sont déjà abordées par Georges et Madeleine Scudéry dans les *Femmes illustres* puisqu'à travers le « je », les femmes prouvent leur éloquence. Les débats quant à l'aptitude des femmes à raisonner (et donc à être les égales de l'homme) sont très controversés et provoquent, dès le XVIe siècle, une réactualisation de la Querelle des femmes. À partir du XVIIe siècle, la querelle se focalise davantage sur l'éducation et l'accès des femmes au savoir. Danielle Haase-Dubosc, fondatrice de la SIEFAR[99], au lieu d'opposer traditionnellement deux camps, définit la Querelle en incluant un troisième choix :

> Le plus souvent, on considère le projet discursif de La Querelle toujours comme binaire, – d'un côté des tirades misogynes, de l'autre des apologies pour la supériorité des femmes – alors qu'il était en fait ternaire : il y avait une troisième voix, celle qui exprimait – à travers des textes de tous genres – qu'il serait avantageux de faire une place aux femmes dans les domaines de la politique et des arts. La représentation positive de femmes intelligentes, dans le discours masculin de la Renaissance, permit – il me semble – à un nombre important d'entre elles d'intérioriser cette représentation favorable d'elles-mêmes, dans la mesure où une partie de la société en avait le modèle. Certaines en ont profité pour devenir les régulatrices de la sociabilité intellectuelle, d'autres pour se réaliser en tant qu'intellectuelles[100].

Les véritables femmes intellectuelles ne sont donc pas celles dont les auteurs, majoritairement masculins, parlent mais celles qui prennent la plume ou la parole. L'auteure souligne également l'étape fondamentale que constituent les textes publiés, ayant permis ensuite la mise en pratique. C'est dans ce contexte favorable que l'esprit de préciosité, qui contribue également à valoriser certaines figures féminines, apparaît dès les années 1620. Il convient de rappeler qu'il ne s'agit en rien d'un mouvement littéraire en soi mais plutôt d'un esprit ou d'une mode isolée qui ne concerne qu'une minorité élitiste[101], principalement féminine. La mode précieuse est un phénomène littéraire mais surtout social qui prône, entre autres, l'art de la conversation et des

[99] SIEFAR : Société Internationale pour l'Etude des Femmes de l'Ancien Régime, créée le 10 octobre 2000.
[100] Danielle Haase-Dubosc, « Intellectuelles, femmes d'esprit et femmes savantes au XVIIe siècle », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 13, 2001, pp. 43-67.
[101] À ce sujet, Myriam Dufour-Maître écrit : « seul le génie de Molière a su donner la netteté d'un type littéraire achevé à quelques comportements mondains isolés, à quelques pratiques langagières minoritaires, à quelques partis pris esthétiques éphémères », in *Les Précieuses – Naissance des femmes de lettres en France au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 12-13.

échanges intellectuels entre hommes et femmes de goût. En se distinguant à travers leur élocution raffinée (utilisation de métaphores, de périphrases, d'hyperboles ou encore de néologismes), les précieux désirent tout d'abord s'élever moralement face à la vulgarité de la Cour d'Henri IV. En effet, le roi, davantage attiré par la guerre et les plaisirs charnels, ne s'intéresse que peu aux raffinements et aux subtilités de la langue française[102]. Cette indifférence crée une frustration chez les gens de lettres, qui préfèrent s'éloigner de la Cour et se réunir dans des salons[103]. Le mouvement prend ensuite de plus en plus d'ampleur. Certaines précieuses s'insurgent contre l'image alors véhiculée de la femme vue comme « une bête, un ventre, un utérus, un être sans raison, une auxiliaire de l'homme »[104], images que la religion et la médecine ont développées[105]. En 1622, Marie de Gournay (1566-1645), surtout connue pour avoir édité les *Essais* de Montaigne dont elle est « la fille d'alliance »[106], publie *De l'égalité des hommes et des femmes*[107] qu'elle dédie à la reine Anne d'Autriche, puis en 1626, *Le Grief des Dames*[108]. Sans parler de « féminisme », terme qui serait dans ce contexte anachronique, Marie de Gournay incarne la figure de la femme savante dont les essais posent les bases d'une future émancipation féminine. Entre 1620 et 1665, des salons précieux apparaissent et voient défiler les plus grands tels que Pierre Corneille, Richelieu, le duc de la Rochefoucauld, Madame de Sévigné, Madame de La Fayette ou encore Madame de Rambouillet dans sa « chambre bleue ». Si la limite entre le bon goût et le ridicule est fragile et si certains esprits tombent, à la fin des années 1650, dans l'exagération et le grotesque[109], avant 1635, le mouvement n'est en

[102] Sur l'intérêt d'Henri IV pour la langue française, voir : Eugène Jung, *Henri IV écrivain*, Paris, Treuttel et Würtz, 1855. Il écrit notamment : Henri IV « n'est pas assez maître de la langue ; il ne l'améliore ni ne l'assouplit […] ; elle n'atteint pas toujours la précision et la justesse ; elle emploie trop de mots ou trop peu […]. C'était la faute du temps : Henri IV parlait vivement ; mais il parlait comme tout le monde. De cette imperfection naît une qualité : Henri IV est un témoin de la langue » (p.282). Ce témoignage ne s'applique pas à la préciosité qui émerge spécifiquement dans les salons. Voir également l'ouvrage plus récent de Christian Biet, *Henri IV,* Paris, Larousse, coll. « La vie, la légende », 2000.

[103] Sur la préciosité, voir : René Bray, *La Préciosité et les précieux*, Paris, Albin Michel, 1948.

[104] Elsa Dorlin, *L'Evidence de l'égalité des sexes, une philosophie oubliée du XVIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2000, p. 27.

[105] Ces arguments seront étudiés dans la sous-partie suivante.

[106] Sur Marie de Gournay, voir : Ian Maclean, « Marie de Gournay et la préhistoire du discours féminin », in *Femmes et pouvoirs sous l'Ancien Régime*, Paris, Rivage, 1991, pp.129-134.

[107] Marie de Gournay, *De l'égalité des hommes et des femmes*, Paris, [s.n.], 1622. Sur cette œuvre, voir les analyses de Isabelle Krier, « Souvenirs sceptiques de Marie de Gournay dans l'*Égalité des hommes et des femmes* », *Varia,* 29, 2009, pp. 243-257.

[108] Marie de Gournay, *Le Grief des Dames*¸ Paris, Jean Libert, 1626. Sur ce sujet voir également : Daniel Armogathe, *Le Grief des femmes, anthologie de textes féministes du Moyen-âge à 1848,* Paris, Editions Hier et Demain, 1978.

[109] Somaize ainsi que Molière railleront les excès de cette mode à travers la critique de ses extravagances vestimentaires ou linguistiques. Le 18 novembre 1659, Molière fait représenter pour la première fois sa comédie, *Les Précieuses ridicules* où il fait la satire de l'excentricité féminine à travers la coquetterie vestimentaire des femmes, leur rêve du grand amour ou leur prétention. En janvier 1660, soit quelques mois plus tard, Antoine Baudeau de Somaize tente de profiter du succès de la comédie de Molière en publiant à son tour une critique de la préciosité avec *Les véritables précieuses* (Paris, Jean Ribou, 1660).

rien ridicule. Au contraire, il favorise l'émergence et la valorisation de quelques figures féminines.

Ces discours positifs sur la place de la femme et son émancipation ne doivent cependant pas faire oublier les attaques dirigées contre le genre féminin, qui touchent la majeure partie de la population alors que les *topoï* de la femme guerrière, forte et savante ne s'adressent qu'à un cercle fermé et élitiste, puisqu'ils ne concernent que des nobles ou des saintes. La responsabilité de l'Église dans ces deux types de discours est lourde, car si la notion de femme forte est élitiste, les attaques contre la nature féminine sont au contraire répandues. Dès le début de sa régence, Marie de Médicis est ainsi critiquée, non sur la qualité de sa politique mais à cause de sa nature féminine[110]. La violence de ce début de siècle se retrouve plus spécifiquement dans les discours et les écrits des détracteurs des femmes. L'intériorisation de ces discours négatifs alimente et amplifie la chasse aux sorcières. La violence verbale se transforme alors en violence physique, exhibée parfois sur des bûchers.

[110] Louis Turquet de Mayerne (1550-1619), huguenot ayant fui la France suite au massacre de la Saint-Barthélemy déclare à propos de Marie de Médicis : « La femme de roy est ploiyable aux mauvais conseils, ambitieuse, attrayante et decevante, et ses appetits sourds et revesches à la raison, lesquels elle faict sentir tres-violents quand elle se void haut eslevée aux honneurs, pouvant par ses affections dereiglées confrondre aisement tout ordre, et renverser en un Estat les Lois divines et humaines. », *La monarchie aristodémocratique*, Paris, I. Berjon, 1611, p. 496. Dès sa publication, ce traité de science politique rédigé vers 1591, est interdit puisque l'auteur ne tolère aucune domination féminine. Or, l'ouvrage est publié lors de la régence de Marie de Médicis.

2- Le contexte religieux : la femme infériorisée et persécutée

a- La femme pécheresse et fautive

Comme la plupart des écrits religieux le dévoilent, le XVIIe siècle a fortement conscience du caractère imparfait et mauvais de la femme dès ses origines mais cela ne la condamne pas pour autant puisqu'elle est également capable de vertu et d'amélioration grâce à l'éducation par exemple. Les figures positives de Marie, d'Abigaïl ou encore de Rebecca[111] sont des modèles de vertu à atteindre. À l'inverse, Ève incarne le concept biblique du péché que Jean définit ainsi : « Quiconque pèche transgresse la loi, et le péché est la transgression de la loi »[112].

Pourtant, dans la Bible et ses interprétations par le *Catéchisme du Concile de Trente*[113], jamais Ève n'est spécifiquement accusée de la faute originelle[114]. Quel est donc le processus qui a permis une nouvelle interprétation du péché originel incriminant ouvertement Ève ? Cette évolution peut être due aux diverses exégèses bibliques. Ces interprétations sacrées sont fondées sur quatre niveaux de lecture, à savoir la lecture littérale, allégorique, tropologique et anagogique[115]. Dès le XVIe mais surtout au XVIIe siècle, protestants puis catholiques reviennent au sens littéral de la Bible. Toutefois, contrairement à la Réforme protestante, l'Église catholique interdit une lecture personnelle (en langue vernaculaire) et un travail philologique et

---

[111] Bien trop souvent oubliées au profit des femmes pécheresses, la *Bible* présente également des femmes vertueuses comme Marie, Abigaïl (1 Samuel 25), Rebecca (*Genèse,* 24) ou encore Esther. Leurs vertus sont alors exaltées. Elles sont notamment reprises dans *La Gallerie des Femmes fortes* (1647) de Pierre Le Moyne.

[112] 1 Jean, 3, 4, selon la traduction de Louis Segond (1910).

[113] *Le Catéchisme du Concile de Trente* [*Romae apud Paulum Manutium,* Rome, Stamperia del Popolo Romano, Paolo Manuzio, 1566], traduction nouvelle, Paris, Guillaume Desprez, 1673. Le *Catéchisme* a fait l'objet d'une publication et d'une diffusion considérables dans toute l'Europe catholique à des fins militantes et en vue d'harmoniser les dogmes, les rites ou encore les diverses interprétations liées à la *Bible.*

[114] Au XVIe siècle, catholiques et protestants se disputent quant à l'interprétation de la Chute. Le Concile de Trente (13 décembre 1545 – 4 décembre 1563), dix-neuvième concile œcuménique, statue sur le sujet lors de la Ve session, le 17 juin 1546 et confirme le péché originel, terme originairement augustinien, comme un dogme. Lors de la lecture du décret du Concile du 17 juin 1546, Ève n'est jamais citée. *Le Catéchisme du Concile de Trente* préfère utiliser le terme « homme » qui laisse place au doute quant à la source des maux et renvoie à l'ensemble de l'espèce humaine : « L'homme, tenté par le diable, a laissé mourir dans son cœur la confiance envers son créateur et, en abusant de sa liberté, a désobéi au commandement de Dieu. C'est en cela qu'a consisté le premier péché de l'homme » (*Ibid.*, n. 397). L'ambiguïté du terme « homme » se retrouve également dans Rm 5 : 12 : « De même que par un seul homme le péché est entré dans le monde et par le péché la mort, et qu'ainsi la mort est passée en tous les hommes, du fait que tous ont péché. »

[115] Origène (185-254) est le fondateur de la doctrine des quatre sens de l'Écriture. Elle permet d'interpréter la *Bible* sur quatre plans. Le sens littéral équivaut à celui de la première lecture, le sens allégorique au sens figuré ; le sens tropologique (ou moral) concerne la portée du texte qui doit instruire et dicter la bonne conduite au croyant et la lecture anagogique (ou eschatologique) renvoie aux temps futurs, à ce qui doit advenir et à ce vers quoi le lecteur doit tendre. Pour plus de précisions, lire : Henri de Lubac, *Exégèse médiévale, Les quatre sens de l'Écriture,* Paris, Aubier, 1959.

historiographique des Écritures[116]. Cette lecture littérale de la *Bible* est complétée par des interprétations orales et écrites légitimées par l'Église (sermons, messes, catéchismes[117]…). Les clercs possèdent le rôle majeur de transmettre, par oral ou par la lecture, le texte biblique[118]. Pour une meilleure réception de l'œuvre par tous les publics, les prêches deviennent des interprétations succinctes des Écritures. Les orateurs choisissent des passages de la *Bible* au détriment d'autres pouvant apporter certaines nuances. L'épisode de la faute originelle par exemple, mais aussi celui de Bethsabée pour laquelle David pèche, ou encore celui de Dalila piégeant Samson, sont autant d'anecdotes qui font de la femme une menace.

Dans un premier temps, cette stigmatisation favorisant le développement d'une peur irraisonnée de la femme est facilitée par un facteur majeur : l'invention de l'imprimerie associée ensuite à la redécouverte, au XVIe siècle, de textes grecs et latins qui colportent déjà une image négative de la femme[119]. Les œuvres de Tertullien[120] (v.160 – v.220) théologien et catéchète, font partie de celles qui sont extrêmement reprises et publiées à la fin du XVIe et au XVIIe siècle[121]. Citons notamment *De cultu feminarum* (*De l'ornement des femmes*) dans lequel il développe une critique acerbe de la vanité et des femmes, qu'il considère comme responsables de la chute des hommes :

[116] L'exemple de Richard Simon (1638-1712), exégète français considéré comme étant le premier critique biblique, en témoigne. En 1678, son œuvre majeure, *Histoire critique du Vieux Testament* (Paris, Veuve Billaine, 1678), est brûlée par Louis XIV sur les conseils de son précepteur Bossuet. Sa volonté d'étudier la *Bible* outrage l'Église et le roi. L'auteur s'interroge sur la dimension historique de l'écriture de la *Bible* et y affirme que le Pentateuque ne peut pas avoir été écrit uniquement par Moïse. Voici un extrait significatif : « Premièrement il est impossible d'entendre parfaitement les livres sacrés à moins que l'on ne sache auparavant les différents états où le texte de ces livres s'est trouvé selon les différents temps ou les lieux, et si l'on n'est instruit exactement de tous les changements qui lui sont survenus ». Pour plus d'informations sur l'auteur, voir : Jean-Louis Ska, « Richard Simon : un pionnier sur les sentiers de la tradition », *Recherches de Science religieuse,* 2009/2, tome 97, pp. 307-316.

[117] Le premier catéchisme catholique français, traduit du latin par François de Sales (1567-1622), est d'ailleurs publié en 1601.

[118] Avec l'apparition de l'imprimerie (1454), l'Église chrétienne va promouvoir les livres d'enseignements, de dévotion et de liturgie afin de former les croyants aux bons gestes. Voir : Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, « Arrêt sur les modèles de lecture des temps modernes », *Choses lues, Choses vues,* Paris, [s.d], disponible sur : http://expositions.bnf.fr/lecture/arret/01_6.htm#.htm [consulté le 16/10/2016].

[119] Nous verrons cette tradition dans le chapitre II sur Phèdre (« Le contexte philosophique et médical : la science des passions ») lorsque nous aborderons les auteurs antiques comme Aristote ou encore Platon qui dévalorisent la femme à travers la médecine.

[120] De son vrai nom Quintus Septimus Florens Tertullianus, Tertullien est considéré comme le premier auteur chrétien à traiter de sa foi par écrit et en latin. Précédemment, les écrits étaient rédigés en grec.

[121] Henri-Jean Martin affirme : « Le Père de l'Église dont les écrits sont alors les plus souvent réimprimés est sans contestation possible, Tertullien. […] Les œuvres de Tertullien avaient fait l'objet, entre 1580 et 1600, de trois ou quatre réimpressions monumentales à Paris ; dans la première moitié du XVIIe siècle, les publications de ces mêmes œuvres continuent à se succéder ». Il fait ensuite une description détaillée des éditions des œuvres de l'auteur durant le Grand Siècle. Voir Henri-Jean Martin, « Les Femmes », *op. cit.*, p. 111.

> Tu ignores qu'Ève, c'est toi ? […] Vis donc, il le faut, en accusée. C'est toi la porte du diable […]. C'est toi qui la première as déserté la loi divine ; c'est toi qui as circonvenu celui auquel le diable n'a pu s'attaquer ; c'est toi qui es venue à bout si aisément de l'homme, l'image de Dieu[122].

Outre le fait que Tertullien rappelle que toutes les femmes sont des filles d'Ève, la répétition des nombreuses tournures emphatiques « c'est toi qui » insiste sur le sujet. Il vise le sexe féminin en s'adressant directement à celui-ci, l'anaphore traduisant une véritable obsession de l'auteur à rejeter la faute sur celui-ci. Il met en évidence la sournoiserie des femmes, qui peut vaincre « si aisément » la puissance masculine que même le serpent n'a pas osé attaquer. La diffusion de ce type de discours ne peut qu'exhorter l'homme à se défier de la femme mais aussi la femme à se défier d'elle-même. Il s'agit du même processus d'intériorisation que pour les discours élogieux. Tertullien semble avoir inspiré de nombreux ecclésiastiques qui perpétuent cette tradition. Le cordelier Jean Benedicti (?-1595) par exemple, dans son manuel de confession *Somme des péchez et le remède d'iceux* (1584)[123], prouve le caractère mauvais de la femme en décomposant le terme « mvlier »[124] et en associant à chaque lettre un défaut :

> M : la femme mauvaise est le mal des maux ; V : la vanité des vanités ; L : la luxure des luxures ; I : la cholère des cholères ; E : la furie des furies [le E renvoie ici aux Erinyies, déesses furieuses de la vengeance] ; R : la ruyne des royaumes[125].

Pour comprendre la portée que peuvent avoir ces accusations, résumant les griefs associés aux femmes mauvaises, il faut savoir que l'ouvrage de Benedicti est devenu un manuel de théologie à la Sorbonne en 1595 et qu'il a été réédité plus d'une cinquantaine de fois à Paris, Lyon et Rouen jusqu'en 1620[126]. Ces rééditions prouvent d'une part l'importance de l'ouvrage et le fait qu'il a été lu mais aussi l'insistance de l'Église à diffuser la foi à travers une publication répétée de l'œuvre. Le traitement du péché originel est donc révélateur des différentes visions de la femme véhiculées majoritairement par l'Église.

Face à ces ouvrages inspirés d'une tradition biblique et théologique longue de plusieurs siècles, d'autres œuvres plus spécifiques répondant à la querelle des femmes apparaissent. Il est

[122] Tertullien, *La toilette des femmes*, éd. et trad. par Marie Turcan, SC 173, Paris, Le Cerf, 1971, livre 1, paragr. 1, pp. 43-45. Sur l'ouvrage de Tertullien et son exploitation par les prédicateurs du XVIIe siècle, voir Christabelle Thouin-Dieuaide, « De la parure du corps à l'ornement du texte : la vanité dans quelques sermons catholiques et protestants du XVIIe siècle », *Apparence(s)*, 8, 2018, mis en ligne le 17 décembre 2018, consulté le 09 septembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/apparences/1754
[123] Jean Benedicti, *Somme des péchez et le remède d'iceux*, Lyon, Charles Pesnot, 1584.
[124] Le « u » et le « v » sont des lettres semblables dans la typographie romaine.
[125] Jean Benedicti, *Somme des péchez*, Paris, Sébastien Nivelle, 1595 (réed.), p. 348.
[126] Nous pouvons constater une édition tardive en 1693 à Lyon.

intéressant d'ailleurs de remarquer la résurgence de ce type d'œuvre dès 1617[127], date à laquelle Louis XIII se réapproprie le trône en répudiant sa mère et en faisant assassiner son favori Concini. Le roi met ainsi un terme à la régence et le gouvernement redevient exclusivement masculin. Au même moment, Ferville publie *Cacogynie, ou la Méchanceté des femmes*[128] mais c'est véritablement l'œuvre du franciscain Jacques Olivier qui réalimente la Querelle des femmes avec la publication de son *Alphabet de l'imperfection et malice des femmes, dédié à la plus mauvaise*[129]. Ce type d'ouvrage révèle surtout que ce ne sont pas les écrits dogmatiques comme le *Catéchisme du Concile de Trente* qui incriminent la femme mais plutôt les écrits où chaque auteur réinterprète, selon sa plume et sa subjectivité, le péché originel. Ces ouvrages doivent néanmoins rester dans l'orthodoxie du Concile pour être publiables. Cette peur du féminin ne se cantonne pas aux écrits ; elle se retrouve et se concrétise clairement dans les persécutions alors engagées contre la sorcellerie, où la violence religieuse envers les femmes atteint son apogée à travers des condamnations publiques.

b- *La chasse aux sorcières et l'exhibition de la violence*

Dès le XIIIe siècle et jusqu'au XVIIIe siècle[130], les sorciers et les sorcières font l'objet de persécutions dans toute l'Europe mais aussi en Amérique protestante. Cette période est plus communément appelée la « Chasse aux sorcières » et atteint son apogée aux XVI et XVIIe siècles en France. Le féminin est ici significatif, puisque la persécution s'est surtout portée, dès le XVe siècle, sur les femmes :

> À Bâle, 95% d'assassinés par le bûcher sont des femmes. En Aragon, 57%. À Namur, 92%. Dans les prévôtés allemandes et au Luxembourg, 69%. Au pays de Vaud, 66%. En Franche-Comté, 67%.

[127] Sur cette réapparition de la Querelle des femmes en 1617, voir plus précisément Ian Maclean, « La querelle des femmes en France et en Angleterre de 1615 à 1632 : conjoncture et structures », *Littératures classiques*, n°81, 2013, pp. 147-171.
[128] De Ferville de l'Aigle, *Cacogynie, ou la Méchanceté des femmes,* Paris, Joseph Guerreau et Pierre Rocolet, 1617.
[129] Jacques Olivier, *Alphabet de l'imperfection et malice des femmes, dédié à la plus mauvaise*, Paris, Jean Petit-Pas, 1617. Sophie Vergnes compte dix-huit éditions de cet ouvrage jusqu'en 1650 et une dernière, plus tardive, en 1685.
[130] La première sorcière est condamnée en 1272. Elle est alors jugée par un tribunal ecclésiastique. Anna Göldin est la dernière sorcière à être condamnée en 1782. Avant le XVe siècle, ce sont davantage les sorciers qui sont brûlés. Le nombre des bûchers reste toutefois inférieur au chiffre des siècles suivants. Sur ce sujet, voir Alfred Soman, *Sorcellerie et Justice criminelle (XVIe-XVIIIe siècles)*, Hampshire-Brookfield, Variorum, 1992.

> Dans la seule ville de Montbéliard, 82%. En Allemagne, 80%. Et enfin dans le Voralberg (Autriche) 100%[131].

Cette situation est amenée progressivement par la publication de différents textes religieux comme la bulle papale *Super illius specula* (1326), rédigée par Jean XXII ou encore la bulle *Summis desiderantes affectibus* (1484) du pape Innocent VIII[132]. Mais il faut véritablement attendre la publication du *Malleus Maleficarum* (1486) d'Henri Institoris et de Jacques Sprenger pour que la persécution commence[133]. L'importance de ce manuel, qui explique la faiblesse féminine face à Satan et qui propose des protections face à celle-ci, est considérable car il sert de référence pour les procès des deux siècles suivants. Cette persécution atteint son apogée aux XVIe et XVIIe siècles et plus précisément entre 1560 et 1630[134]. Ce renforcement des persécutions s'explique en partie par l'instabilité quotidienne suscitée par les guerres de religion et ce qui en découle (famines, épidémies). Il est important de rappeler qu'en France, ce n'est pas l'Église qui arrête les sorcières mais la juridiction royale, car l'hérésie est un crime de lèse-majesté envers Dieu et donc envers le roi. Ce contexte politique et social particulier engendre, au sein de la population, une psychose permanente qui est renforcée par la chasse au diable menée par l'Église, qui profite de ces peurs pour asseoir son autorité. La peur de la mort se transforme en peur de l'autre. Le peuple et l'État apportent leur soutien à cette chasse à travers des dénonciations fondées sur de simples rumeurs.

En ce début de XVIIe siècle, quelques figures telles Henry Boguet[135] (1550-1619), Pierre de Lancre (1553-1631) ou encore Jean Martin de Laubardemont (1590-1653) se distinguent dans ces persécutions. Tous sont des juges rattachés à des cours de justice et favorisés par le pouvoir royal[136]. Ils partagent également une vision sans consensus de la démonologie car ils refusent de prendre en considération, dans leurs procès, les traditions culturelles populaires où

---

[131] Françoise d'Eaubonne, *Le Sexocide des sorcières : Fantasme et réalité*, Paris, L'Esprit frappeur, 1999, p. 98.
[132] La première bulle associe la sorcellerie au thème de l'hérésie ; la seconde met en place cette persécution.
[133] Là encore, le titre [*Malleus Maleficarum*, Lyon, Bourgeat, 1486] est évocateur car le terme « malefic**a**rum » est décliné au génitif féminin. Le masculin aurait donné « malefic**o**rum ».
[134] Jean Delumeau apporte quelques explications politiques quant à cette augmentation d'arrestations : « La consolidation de l'État à l'époque de la Renaissance donna une dimension nouvelle à la chasse aux sorciers et aux sorcières. Les gouvernements marquèrent une tendance croissante à s'annexer ou du moins à contrôler les procès religieux à et sévir contre les infractions à la religion. Plus que jamais, l'Église se confondit avec l'État, au bénéfice d'ailleurs de celui-ci », in Jean Delumeau, *La Peur en Occident*, Paris, Hachette Littérature, coll. « Pluriel », 2006, p.459.
[135] Henry Boguet est l'auteur du *Discours exécrables aux sorciers* (Paris, Chez Denis Binet, 1603) qui sera publié plus d'une dizaine de fois de 1603 à 1610 à Paris, Rouen ou encore Lyon, ce qui prouve l'intérêt que suscite son œuvre.
[136] En effet, Henry Boguet mène les persécutions dans la Franche-Comté de 1603 à 1614. Il est à la fois soutenu par le pouvoir royal, qui officialise la chasse grâce à l'édit des Archiducs le 10 février 1604, mais aussi par le Parlement de Dole, en Franche-Comté, qui engage une politique répressive en 1608.

les récits imaginaires sur les sorcières, lycanthropes ou autres monstres abondent. En réalité, lors de ces persécutions, il faut distinguer les persécuteurs convaincus, qui croient réellement aux sorciers, et ceux qui les pourchassent sans être dupes, pour des questions d'influence politique et de pouvoir personnel. Il n'est donc pas étonnant que certains juges ne daignent pas différencier les véritables actes de sorcellerie des contes populaires puisque ces procès leur sont profitables. Dès 1609, et pour répondre aux plaintes des seigneurs d'Amou et d'Urtubie, Henri IV constitue une Commission destinée à chasser les sorciers et les sorcières en Pays Basque[137]. Elle est notamment composée du président Jean d'Espaignet et de Pierre de Lancre (1553-16310), conseiller au Parlement de Bordeaux. Durant quatre mois, ils détiennent les pleins pouvoirs afin d'éradiquer la sorcellerie. Dans cette région ouverte sur l'océan, les hommes sont tous marins et laissent régulièrement leurs femmes seules durant plusieurs mois. Lorsque Pierre de Lancre constate ce fait, son fanatisme se heurte à cette culture populaire : les chants et les danses basques, la langue, les veillées lui sont inconnus et le confortent dans son verdict final. De plus, il favorise la dénonciation en éditant des monitoires, des lettres écrites par des juges ecclésiastiques invitant toute personne à livrer des informations au juge séculier sur l'affaire en cours. En l'espace de quatre mois (du 2 juillet au 1er novembre 1609), le juge bordelais condamne à la pendaison, puis au bûcher, pas moins de quatre-vingts femmes environ. Il relate d'ailleurs ses persécutions dans le *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*[138]. En récompense, Pierre de Lancre devient conseiller du Roi et membre du Conseil d'État.

Pour en revenir au système judiciaire en général, la condamnation des accusés est publique et revêt, par son caractère dissuasif, une fonction pédagogique. Michel Porret souligne cette conception didactique :

> Hommes et femmes de tous rangs, enfants grands et petits sont invités à méditer cette pédagogie de la flétrissure corporelle et de l'infamie morale infligée par l'exécuteur de la haute justice[139].

La condamnation renvoie à la propre souffrance des spectateurs. De plus, en dévoilant la sanction publiquement, le droit et la religion se confondent pour imposer leur autorité contre toutes les superstitions populaires et en dévoilant un Dieu unique, implacable envers les hérétiques. Ces derniers deviennent coupables du crime de lèse-majesté, qui porte à la fois

[137] Jean Bernou étudie plus précisément cette période dans *La Chasse aux sorcières dans le Labourd (1609) : étude historique*, Agen, Calvé et Célérié, 1897.
[138] Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, Paris, Nicolas Buon, 1612. L'œuvre fait l'objet d'une seconde réédition en 1613 (Paris, Jean Berjon).
[139] Michel Porret, *Le Corps violenté du geste à la parole*, Genève, Droz, 1998, p.105.

atteinte à Dieu et au roi. L'image de la condamnation de la sorcellerie par le bannissement[140] ou par le bûcher[141] reste d'ailleurs un symbole de cette période. Cette dernière sanction n'est pas anodine puisqu'elle anticipe le sort infernal réservé aux hérétiques : « Le Bûcher est de règle à l'égard des hérétiques et des sorciers : c'est pour eux une simple anticipation des flammes de l'enfer »[142]. Aussi, par les flammes expiatoires, l'accusé rachète sa faute. L'exhibition de ces mises à mort, très appréciée par toutes les catégories sociales, se veut spectaculaire. Elle obéit à une mise en scène précise : la condamnée est amenée vivante[143] au centre de la foule sur une charrette, avant que sa tête et ses pieds ne soient attachés à un poteau entouré de pailles. Tout le monde peut donc l'apercevoir et l'entendre. Les bûchers font office d'exemple à travers une mise en scène spectaculaire. Ces condamnations permettent aussi de réunir et surtout d'unir la population qui s'émeut et s'épouvante devant un spectacle commun.

Toute cette insécurité provoquée par les conflits politiques, les répressions religieuses et la violence des discours imprégnés par la *doxa* se retrouvent dans les arts et plus spécifiquement au théâtre. La question est à présent de savoir si, en 1635, la littérature du temps se fait miroir de cette violence, si ces troubles politiques et religieux conduisent ou non à un renouvellement des formes littéraires et artistiques.

[140] À ce sujet, voir Paul Delsalle, *La Franche-Comté au temps des archiducs Albert et Isabelle : 1598-1633*, Presses Universitaires Franche-Comtoise, 2002, coll. « Didactiques », p. 139-140. Les condamnations alternent entre « étranglée, brûlée », « brûlée » et « bannie ». Quant aux condamnations par lapidation ou par noyade, elles tendent à disparaître dès 1587 mais surtout le 1er décembre 1601 lorsque le Parlement proclame l'interdiction de noyer les accusés suite à une vague de vengeances personnelles.

[141] Au sujet des condamnations, voir Freddy Joris, *Mourir sur l'échafaud. Sensibilité collective face à la mort et perception des exécutions capitales du Bas Moyen Age à la fin de l'Ancien Régime*, Liège, Éditions du Céfal, 2005. Il détaille les condamnations sur le bûcher, pp. 20-24.

[142] Jean-Marie Carbasse, « La peine en droit français, des origines au XVIIe siècle », in *La Peine, Europe avant le XVIIIe siècle*, Bruxelles, Université de Boeck, 1991, t.2, pp. 157-172, p. 169.

[143] Certaines condamnées ont le privilège d'être étranglées ou décapitées avant d'être brûlées. C'est le cas de Léonora Concini, dite « la Galigaï », décapitée le 8 juillet 1617 en place de Grève. Néanmoins, comme il s'agit surtout de rendre ces condamnations spectaculaires, ces faits sont moins courants. Le *retentum* offre une autre alternative car le condamné est étranglé en secret, juste avant sa combustion, sans que le public le sache.

3- Le reflet du réel dans les arts

a- Une littérature de la cruauté

Une des particularités majeures de ce début du XVIIe siècle est incontestablement la coexistence d'une littérature portée sur les sentiments délicats, la pastorale[144], et d'une littérature naissant de la cruauté, qui retranscrit la violence ambiante de la société mais également ses déceptions.

Les histoires tragiques, déjà en vogue au milieu du XVIe siècle[145], et les « canards sanglants »[146] dont elles sont souvent issues, retranscrivent, avec une volonté de réalisme macabre, des faits véridiques ou non qui renvoient à l'actualité de leur écriture. Dès lors, des auteurs tels que Jean-Pierre Camus (1584-1652)[147] ou encore François de Rosset (1571-1619)[148] se sont démarqués dans ce genre en proposant aux lecteurs les sombres côtés de la nature humaine sous forme de nouvelles ou encore de romans dévots. Si certaines de ces histoires tragiques rendent compte avec précision des tortures subies par le couple Concini avant d'être

[144] Honoré d'Urfé s'est magistralement illustré dans le roman pastoral avec *L'Astrée* publiée de 1607 à 1627, sans compter ses nombreuses rééditions. Sur le sujet de la pastorale, voir *Le Genre pastoral en Europe du XVe au XVIIe siècle*, Acte du colloque international tenu à Saint-Etienne du 28 septembre au 1er octobre 1978, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1980 mais aussi plus récemment Laurence Giavarini, *La Distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Vrin/EHESS, collection « Contextes », 2010.

[145] Bien que Pierre Boaistuau crée le genre en 1559 avec son recueil *Histoires tragiques* qui regroupe une traduction de six *novelle* de Bandello, il faut attendre les *Nouvelles Histoires tragiques* (1586) de Benigne Poissenot pour véritablement voir apparaître le tragique dans les nouvelles proposées. Sur ce sujet, voir Estelle Ziercher, « Histoires tragiques et formes narratives au XVIe siècle », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 73, 2011, pp. 9-21.

[146] Nicolas Cremona, Vincent Combe et Thibault Catel ont fait de ce genre le centre de leurs thèses. Voir Nicolas Cremona, *« Pleine de chair et de sang » : poétique d'un « genre à succès », l'histoire tragique [1559-1644]*, thèse sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard et soutenue le 4 novembre 2011 ; Vincent Combe, *Histoires tragiques et « canards sanglants » : Genre et structure du récit bref épouvantable en France à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle*, thèse sous la direction d'Eliane Kotler et soutenue le 5 novembre 2011 ; Thibault Catel, *« Le sentier de l'exemple » : morale et moralisation dans la nouvelle tragique en France de 1559 à 1630*, thèse sous la direction de Gérard Ferreyrolles soutenue le 09 décembre 2016. Nicolas Cremona a aussi présenté et annoté *Les Spectacles d'horreur* [1630] de Jean-Pierre Camus, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

[147] Auteur entres autres du recueil *L'Amphithéâtre sanglant* (Paris, Chez Joseph Cottereau, 1630) ou encore du roman *Cléarque et Timolas, deux histoires considérables* (Rouen, David du Petit Val, 1630). Sur cet auteur, voir Sylvie Robic-de Baecque, *Le Salut par l'excès, Jean-Pierre Camus (1584-1652), la poétique d'un évêque romancier*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 1999.

[148] François de Rosset, *Les Histoires mémorables et tragiques de nostre temps*, (1614). Une édition revue et augmentée est publiée en 1619, *Les Histoires memorables et tragiques de ce temps où sont contenues les morts funestes et lamentables de plusieurs personnes, arrivees par leurs ambitions, amours desreiglees, sortileges, vols, rapines et autres accidents divers*, Paris, P. Chevalier, 1619.

exécuté publiquement[149], d'autres préfèrent dévoiler des titres accrocheurs tels que le *Discours admirable et véritable d'un fermier qui a esté enlevé vif par le diable és enfers le sixiesme jour de Novembre 1615*[150]. Il s'agit avant tout d'interpeler l'imagination du lecteur en accentuant l'horreur d'un fait divers et de provoquer en lui une réaction de répulsion. Ces brefs récits, quelle que soit leur véracité, proposent tous des *exempla*, parfois clairement explicités à l'issue de l'histoire, qui viennent justifier l'écriture d'un fait si cruel. Il va de soi pour le lecteur que l'horreur dévoilée dans les œuvres n'est pas à reproduire. Chaque récit sanglant a donc pour double fonction de satisfaire le goût des lecteurs pour la violence et de les éloigner des vices représentés.

Il n'est pas surprenant de voir l'exploitation du même matériau sanglant au théâtre, et plus précisément dans les tragédies. Néanmoins, les auteurs d'histoires tragiques se veulent historiens en racontant des faits récents alors que la tragédie s'inspire des mythes et transpose et actualise l'histoire ancienne. C'est même sur scène que la littérature de la cruauté atteint son apogée car, lorsque la pièce est représentée, elle donne à voir concrètement cette violence. Pierre de Laudun d'Aigaliers, s'inspirant de la *Poétique* d'Aristote, écrit dans son *Art poétique françois* :

> Les choses ou la matiere de la Tragedie sont les commandemens des Roys, les batailles meurtres, viollement de filles & de femmes, trahisons, exils, plaintes, pleurs, cris, faussetez, & autres matieres semblables[151].

Il est clair que le principe de bienséance n'a pas encore sa place dans la littérature de la cruauté désignée aujourd'hui par les historiens du théâtre comme « Théâtre de la cruauté », « théâtre de l'échafaud », ou encore « tragédie de la vengeance »[152]. Ces expressions désignent un théâtre représentant la violence sur scène. Si les deux premières formules sont empruntées à Christian Biet[153], la « tragédie de la vengeance » est, quant à elle, la traduction de l'expression d'Ashley

[149] François de Rosset ouvre son recueil avec le récit détaillé de l'exécution des Concini incarnés dans les personnages de Filotine et Dragontine. En voici un exemple : « Le corps de Filotine est cependant trainé par les pieds. On le passe par la grande cour du Palais-Royal et on le laisse en un lieu rempli d'immondices. Après cette exécution faite on se saisit de sa femme Dragontine […]. Le bourreau acheva bientôt son office et sépara d'un coup cette tête qui a causé tant de mal […]. Quelques-uns des plus zélés à l'amour de leur patrie se jetèrent sur cette tête séparée du corps et en jouèrent longuement à la pelote. » (*op. cit.*, p. 68-69).

[150] Dans ce canard, un fermier donne sept poules au Diable pour que celui-ci aille en enfer récupérer une reconnaissance écrite prouvant qu'il s'est bien acquitté de ses dettes.

[151] Pierre de Laudun d'Aigaliers, *Art poétique françois*, Paris, A. Du Brueil, 1598, livre 5, p. 282. Citons également : « Plus les tragédies sont cruelles, plus elles sont excellentes ».

[152] Cette dernière expression désigne davantage une catégorie des tragédies sanglantes. En effet, toutes n'abordent pas la vengeance.

[153] Christian Biet, spécialiste du XVIIe siècle et du théâtre sous l'Ancien Régime, est notamment le directeur de l'ouvrage collectif *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIe-XVIIe siècle)*, Paris, Robert Laffont,

Horace Thorndike (1871-1933), *revenge tragedy*. Elle caractérise certaines pièces de théâtre élisabéthaines puis jacobéennes où les meurtres, les fantômes de victime, la folie ou encore le cannibalisme sont à l'honneur. Citons notamment la tragédie *Titus Andronicus* (1594) de Shakespeare où le spectateur assiste, par exemple, à la sortie de scène de Lavinia, fille de Titus, qui tient entre ses dents, sa propre langue et ses propres mains coupées, ainsi que la main tranchée de son père. Cette scène côtoie l'innommable. Il y a donc un lien fort entre ce théâtre anglais de la fin du XVIe et le théâtre français de la cruauté. Christian Biet le souligne :

> Maintenant oublié, et recouvert par le mythe du classicisme français, ce « théâtre de l'échafaud » s'apparente au théâtre élisabéthain et à la *comedia* espagnole, aussi bien pour son esthétique générale que pour sa manière de représenter le sang, les crimes et les viols, par des actions spectaculaires[154].

Le spectateur cherche avant tout dans ces tragédies le spectaculaire, l'exaltation de passions démesurées et l'exhibition d'actions choquantes. Jean Rousset, dans *La Littérature de l'âge baroque en France* (1968), accorde un chapitre entier au « spectacle de la mort ». Après avoir défini le théâtre de la cruauté, il affirme, en comparant *Les Juives* (1583) de Garnier et *La Machabée* (1599) de Virey du Gravier :

> De tous les thèmes dramatiques, la vengeance est celui qui se prête le mieux à leur dessein ; elle offre à foison les corps déchirés, les tombeaux, les gibets, les morts tourmentées ; elle autorise le sang, les supplices provoquant d'autres supplices, parce que la vengeance engendre la vengeance ; elle se nourrit du spectacle de la souffrance, de cette souffrance qu'on retarde, qu'on prolonge, qu'on amplifie ; elle appelle une mise en scène de la douleur : un théâtre avide de cadavres et d'éclatantes mises à mort devait se tourner vers les drames de la vengeance, qui offrent en outre à l'homme de ce temps l'un des miroirs où il cherche son image : la roue qui le broie afin qu'il se retrouve[155].

Cette esthétique dramatique, à travers les thèmes abordés (la vengeance, le meurtre), la démesure violente (cadavre, torture, suicide), les variations de tons (plainte, accusation, condamnation), est une manifestation exemplaire du mouvement baroque, dont l'émergence

---

2006 et l'auteur de « Naissance sur l'échafaud ou la tragédie du début du XVIIe siècle », *Intermédialités*, 1, 2003. Le « théâtre de l'échafaud » fait originairement référence aux pièces de théâtre jouées sur des tréteaux dans les rues. Sur une scène située en hauteur, l'échafaud fait référence à l'installation en bois utilisée pour les condamnations à mort. L'expression de « théâtre de la cruauté » est originellement introduite par Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double* (1938). Christian Biet reprend à plusieurs reprises ces termes pour les appliquer au XVIIe siècle et pour n'en garder « que » l'idée d'un spectacle macabre et spectaculaire. C'est également en ce sens que nous reprendrons l'expression dans cette étude.

[154] Christian Biet, « Naissance sur l'échafaud ou la tragédie du début du XVIIe siècle », *op. cit*.

[155] Jean Rousset, *La Littérature à l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti, 1968, p.84-85.

coïncide avec l'engouement suscité par le théâtre de la cruauté. Elliott Forsyth propose une datation plus précise de ce théâtre :

> Cette nouvelle orientation psychologique de la tragédie apparaît tout d'abord dans la *Rosemonde* de Nicolas Chrestien des Crois (1603), étrange pièce macabre du théâtre baroque et ensuite dans *Marianne* d'A. Hardy (1605-10) pièce dans laquelle le conflit intérieur ou dilemme constitue l'essentiel de l'action. Dans les deux pièces, c'est le désir de vengeance qui entre en conflit avec un autre sentiment, généralement l'amour, et inflige au héros l'expérience douloureuse du dilemme[156].

Le thème de la vengeance est donc récurrent sur scène en ce début de siècle, ainsi que le dilemme entre vengeance et amour maternel, qui est bien au cœur, nous le verrons, du drame de Médée.

Bien que la violence soit le point commun du théâtre de la cruauté, il faut cependant distinguer la violence judiciaire imposée par l'Église et l'État, à travers les bûchers notamment, et les représentations théâtrales violentes. En effet, le bûcher met en scène une souffrance réelle alors que le théâtre en donne l'illusion. Madeleine Lazard aborde ces ambivalences propres au goût du début du siècle :

> La littérature dramatique, autant que le romanesque, cherche à satisfaire le goût croissant d'un public plus large, moins averti, pour les émotions fortes, l'horreur et la violence. « Plus les tragédies sont cruelles, plus elles sont excellentes », affirme Laudun d'Aygaliers, dont la *Poétique* (1597) correspond aux tendances baroques d'un théâtre contemporain d'une crise de la sensibilité et de la morale, généralisée dans toutes les classes de la société par les guerres civiles[157].

Comme lors des exécutions publiques, les spectateurs recherchent au théâtre une forme de violence exutoire, qu'elle soit réelle ou feinte. Différents types de cruauté apparaissent donc sur scène. Alexandre Hardy (1570-1632) aborde le thème du viol sur scène dans *Scédase ou l'Hospitalité violée* (1604)[158] ; Pierre Manfray (1580-1630), en publiant *Cyrus triomphant ou la fureur d'Astyages, Roy de Mede* (1618) [159], représente sur scène une tragédie de vengeance

[156] Elliott Forsyth, *op. cit.*, p. 411-412.
[157] Madeleine Lazard, « Le théâtre », in *Précis de Littérature français du XVIe siècle*, sous la direction de Robert Aulotte, Paris, PUF, 1991, p. 94.
[158] Alexandre Hardy, *Scédase ou l'Hospitalité violée*, Rouen, David du Petit Val, 1604. En l'absence de leur père, deux jeunes paysannes offrent l'hospitalité à deux Spartiates qui les violent puis les tuent. À son retour, le père, après avoir réclamé justice à Sparte, se suicide. Inspirée de Plutarque, cette tragédie représente l'un des deux viols directement sur scène. Sur ce sujet, voir Heather Kirk, « Brutalité, vengeance et repentance : le viol dans l'œuvre d'Alexandre Hardy », *Le Verger*, Bouquet IV, 2013.
[159] Pierre Mainfray, *Cyrus triomphant ou la fureur d'Astyages, Roy de Mede*, Rouen, David du Petit Val, 1618. Dès la naissance de Cyrus, le roi Astyages songe à le tuer car une prémonition le prévient qu'il le détrônera. Il le confie donc à son Lieutenant, Harpagus, afin qu'il l'étrangle ou le jette en pâture aux animaux, ce qu'il ne fait pas en lui laissant la vie sauve. Sachant cela, Astyages, en fureur, lui fait manger, à son insu, son propre fils. Pour se

qui implique des actes de cannibalisme entre un grand-père et son petit-fils. En ce sens, la *Médée* (1635) de Corneille prolonge cet héritage en représentant sur scène les morts violentes de Créuse et de Créon. Par ailleurs, dans ce contexte de transgression, la sensibilité au monstrueux apparaît comme une des variantes de la littérature de la cruauté et il n'est donc pas surprenant de voir représenter des femmes monstrueuses sur scène, à l'image de Rosemonde[160], de Lucrèce[161] ou encore de Médée.

b- L'art entre réalité vraisemblable et réalité historique

Ce goût pour la représentation de la cruauté se retrouve également, dans une moindre mesure, dans les arts, notamment en peinture et dans les gravures. À l'image du théâtre, les arts visuels donnent à voir une représentation. Néanmoins, si le théâtre ancre sa représentation dans le temps (temps du spectacle, temps de l'action), la peinture juxtapose instantanément des actions sur une seule et même surface délimitée. Aussi, dans l'image, la cruauté réside-t-elle essentiellement dans l'instant choisi et les réactions qu'elles suscitent chez les personnages représentés.

À l'image de la littérature de la cruauté, le contexte instable de ce début de siècle se ressent dans les œuvres picturales. Les artistes se donnent pour objectif de retranscrire la souffrance et la mort dans un souci de réalisme. À ce sujet, Bénigne Poissenot (1537-1587) précise sous forme d'hypothèse que

> l'histoire perdroit toute sa grâce si les choses n'y estoyent représentées au vif et exprimées comme en un tableau, ainsi qu'elles se sont passées[162].

venger à son tour, Harpagus prévient Cyrus de cet affront. Il revient sur ses terres d'origine et prend la couronne de son grand-père. Pour cette tragédie, le dramaturge s'inspire d'Hérodote.

[160] Nicolas Chrétien des Croix, *Rosemonde ou la vengeance*, Rouen, Théodore Reinsart, 1603. L'héroïne est contrainte de se marier au meurtrier de son père, Albouin, qui la force à boire dans le crâne du défunt. Elle persuade son amant, Almachide, d'assassiner son mari en échange de sa couronne et de sa main. Avec l'aide de Pérédée, que Rosemonde fait chanter (elle commet un adultère en couchant avec lui pour avoir l'assurance qu'il ne la trahira pas en faveur de son mari), les deux hommes tuent Albouin. Rosemonde épouse Almachide et s'enfuit auprès de Longin, gouverneur de Ravenne. Ce dernier tombe amoureux de l'héroïne et la convainc d'assassiner son nouveau mari, contre un mariage plus arrangeant. Rosemonde empoisonne Almachide avec une boisson. Cependant, se sentant mourir, il l'oblige à boire également, ce qui entraîne la mort des deux personnages.

[161] Alexandre Hardy, « Lucrèce ou l'Adultère puni », in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy,* Paris, Jacques Quesnel, 1624, t. 1. Lucrèce trompe son mari, Télémaque, avec Myrrhene. Averti, le mari les surprend et les tue, avant d'être tué à son tour par un ami de Myrrhène. La figure féminine sera ensuite reprise en 1637 par Pierre du Ryer dans *Lucrèce* (Paris, Antoine de Sommaville, 1638).

[162] Bénigne Poissenot, *Nouvelles histoires tragiques*, [1586], Genève, Droz, 1996, p.49.

Il s'agit donc pour l'artiste de représenter la scène au plus près de la réalité. Par « réalité », nous pouvons entendre deux significations. La première concerne la vraisemblance de l'œuvre. Il est question de convaincre le spectateur de la réalité de l'œuvre biblique ou mythologique en se rapprochant du réel. La seconde traite d'une réalité historique, le but étant de retranscrire le plus objectivement possible la société moderne. Ces deux approches sont initiées par le naturalisme de Caravage (1571-1610) qui démythifie tous les sujets abordés en proposant une vision sans artifice de la réalité. Quelle que soit la réalité abordée (mythologique, biblique ou historique), cette absence d'idéalisation est redoublée par une mise en scène violente de la cruauté. Jean Rousset remarque par exemple :

> chez les peintres, les martyrs ne sont pas morts, mais en train de mourir, ils luttent devant nous, ils nous invitent au spectacle de leurs tourments. « Un miniaturiste du moyen âge nous eût montré de douces figures pleines de sérénité et n'eût rappelé leur martyre que par quelques attributs ; Callot, fidèle à l'esprit de son temps, représente des saints brûlés, torturés, ruisselants de sang : sainte Agathe a les mamelles arrachées, saint Edouard est égorgé, saint Fidélis est flagellé, sainte Dula poignardée, sainte Dorothée brûlée avec le fer rouge »[163].

Parallèlement à cette représentation de la cruauté, les sujets mythologiques ou bibliques comme la décapitation d'Holopherne par Judith deviennent des *leitmotivs.* Si Pierre Paul Rubens (1577-1640), peintre flamand, choisit de heurter la sensibilité du spectateur en exposant une criminelle impassible face à l'acte déjà perpétré (Figure 4)[164], Valentin de Boulogne préfère figer l'instant même de la décapitation dans *Judith et Holopherne* (1626) (Figure 5)[165]. L'artiste français, s'inspirant de Caravage[166], immobilise le moment qui précède la mort de la victime, puisque Judith est en train de plonger l'épée dans le cou d'Holopherne dont le bras droit tendu, la bouche et les yeux grands ouverts symbolisent une extrême souffrance. Il est encore en vie mais la vue du sang s'écoulant de sa gorge annonce une mort imminente. Le dualisme entre l'horreur de l'acte et l'impassibilité de Judith heurte davantage le spectateur. La technique du clair-obscur, initiée par Caravage, oblige le spectateur à se concentrer sur le corps en souffrance se détachant sur un fond sombre. Les couleurs sont aussi mises en évidence, comme le rouge du sang symbolisant fatalement la mort. Le spectateur est donc seul face à cette scène réaliste, rendue

[163] Jean Rousset, *op. cit.*, p. 115. L'auteur cite Emile Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente,* Paris, Armand Colin, 1932, p.147.
[164] Rubens a peint plusieurs toiles sur ce même thème. Citons notamment *Judith avec la tête d'Holopherne*, 1617, peinture sur toile, Musée Herzog Ulrich Anton, Braunschweig ou encore *Judith avec la tête d'Holopherne*, peinture sur toile de 1620-1622 exposée au Musée des Offices à Florence. Sur cette dernière, Judith semble même esquisser un léger sourire. Voir Figure 4.
[165] Voir Figure 5 : Valentin de Boulogne, *Judith et Holopherne*, 1626, huile sur toile, 106 x 141 cm, Valetta, Musée national des Beaux-Arts.
[166] Michelangelo Merisi da Caravaggio (dit Le Caravage), *Judith et Holopherne*, 1599.

plus frappante encore par ses détails et ses couleurs. La gravure de Cornelius Galle (1576-1650), *Judith décapitant Holopherne* (1610-1620) (Figure 6)[167], d'après un dessin de Rubens, reprend aussi cet épisode biblique. Bien qu'il n'y ait pas de couleur, l'image est tout aussi violente car le mouvement d'effroi et de surprise d'Holopherne heurte le spectateur. Il est encore en vie et lutte contre Judith pour le rester, en vain : ses yeux ne rencontrent pas ceux de la criminelle, son poing serré se referme sur le vide et sa bouche grande ouverte rencontre les doigts de la bourrelle. Ces scènes sont violentes et ne possèdent aucune modération. Elles correspondent ainsi aux attentes des spectateurs, qui regardent la scène sans contrainte de temps. Judith fait partie des femmes fortes souvent reprises pour illustrer cette notion. À la fois héroïque et criminelle afin de sauver son peuple, elle n'est pas sans rappeler, nous le verrons, Médée qui se bat contre l'injustice de Créon afin de garder ses enfants.

Cette absence d'idéalisation caravagesque se retrouve également dans les peintures de la société dévoilant une réalité historique et retranscrivant par exemple des scènes du quotidien, des scènes de guerre ou encore des scènes pieuses. Le but étant de retranscrire le plus vraisemblablement possible la réalité de la société moderne, les peintures et les gravures d'histoire permettent aux artistes de justifier la présence d'éléments choquants dans leurs œuvres. À travers cette démythification, la société est alors vue telle qu'elle est. Georges de la Tour, Jacques Callot ou encore les frères Le Nain s'illustrent dans ces scènes triviales. En effet, une absence d'idéalisation de la réalité se retrouve dans les gravures de Jacques Callot (1591-1635) qui expose des scènes historiques de la Guerre de Trente ans tels les sièges de La Rochelle, de Breda ou encore de la citadelle de Saint Martin en Ré. Mais son œuvre la plus admirable reste *Les Misères et les malheurs de la guerre* (Figure 8)[168], ensemble composé de dix-huit planches représentant les abus des soldats, les pillages, les dévastations de monastères et surtout les tortures et les condamnations à mort. Les plus macabres représentent une scène de pendaison, de bûcher ou encore le supplice de la roue ou de l'estrapade. Le graveur ne laisse aucun détail au hasard et n'hésite pas à dévoiler la misère et les souffrances du peuple dans le seul but de décrire.

[167] Voir Figure 6 : Cornelius Galle, *Judith décapitant Holopherne*, vers 1610-1620, gravure au burin, 54,5 x 37,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.
[168] Jacques Callot, *Les Misères et les Malheurs de la guerre*, œuvre composée de 18 planches, 1632, éditée en 1633, eau-forte, 18 x 8 cm, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographies. Voir Figure 8.

À l'issue de cette première partie, on voit donc comment le contexte politique, marqué par des régences, à l'image de celle de Marie de Médicis, favorise une certaine héroïsation du féminin à travers l'exaltation de femmes guerrières et fortes. La littérature, et surtout le théâtre, permettent une glorification plus accrue de cet héroïsme féminin qui met aussi en scène des femmes de vengeance, devenant criminelles. Il s'agit à présent de comprendre, à travers l'exemple de Médée, comment le théâtre et les gravures reprennent, selon leur esthétique propre, le concept de la femme héroïque, forte mais aussi criminelle. Cette notion d'héroïne, tout comme celle du héros, est labile puisqu'elle change suivant les mutations politiques, religieuses et esthétiques du siècle. Quelle définition de l'héroïsme féminin Corneille propose-t-il ? Nous l'avons vu, le statut de femme héroïque est partagé entre l'exaltation de la femme guerrière, puissante et celle de la femme modérée, vertueuse, chrétienne mais aussi dangereuse. Or, Médée est d'inspiration antique. Quelle grandeur Corneille décide-t-il de dévoiler sur scène, un héroïsme hérité de l'antiquité ou un héroïsme renouvelé ? Les crimes exubérants de Médée sont-ils conciliables avec l'idée d'une femme forte ? Ses motivations justifient-elles ses crimes ? Nous avons également vu à travers l'exemple de Jeanne d'Arc, que la femme forte et héroïque peut-être virilisée. Elle devient un « mâle ». La représentation de Médée, sur scène et en image, obéit-elle à cette transformation genrée ou garde-t-elle, au contraire, toute sa féminité ? Ensuite, Médée possède un double statut d'héroïne par son caractère et sa force naturelle mais aussi par son ascendance. En effet, elle est la petite-fille d'Hélios, le dieu Soleil. Quel impact ce statut divin a-t-il sur l'héroïne déjà puissante par son tempérament ? Est-ce ce second statut qui la mène progressivement vers la monstruosité ? Les contextes politique et religieux favorisent également l'apparition d'une littérature de la cruauté qui cherche avant tout à susciter l'horreur en représentant des actes violents. L'ensemble des genres évoqués précédemment dévoile en effet un profond pessimisme qui renvoie directement aux mœurs d'une société hantée par la peur de la mort et la peur de l'autre. Mais où se situe Corneille dans cette esthétique de la cruauté ? Se livre-t-il aveuglément à l'exhibition de la monstruosité ? Comment associe-t-il la violence due au genre et celle inhérente à la mythologie et donc présente sur scène ? En 1635 déjà, l'effervescence baroque née du chaos politique et social rencontre quelques résistances face à la volonté politique et religieuse d'unir le pays. La publication d'histoires tragiques, si prolifique dans les années 1610, tend à s'estomper, et les règles tacites du futur classicisme français s'imposent progressivement dès 1630 avec la définition de la règle des trois unités dans la *Lettre à Godeau sur la règle des 24 heures*[169] de

[169] Jean Chapelain, *Lettre à Godeau sur la règle des 24 heures*, 29 novembre 1630. Dans cette lettre, Chapelain aborde également la vraisemblance. Pendant la Renaissance, Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay, Thomas

Jean Chapelain (1595-1674), conseiller du cardinal Richelieu. En 1634, elle est strictement appliquée par Jean Mairet (1604-1686) dans la *Sophonisbe*. La création de l'Académie française en 1635, sous le règne de Louis XIII, réglemente davantage cet art et accélère la mise en place des règles classiques. La « Querelle du Cid » en 1636 prouve l'importance considérable que ces règles prennent[170]. Dans une deuxième partie, intitulée « Médée, héritage et actualisation d'une femme-monstre », nous étudierons plus spécifiquement cet entre-deux où Corneille se trouve ; une époque charnière à la fois empreinte des tragédies de cruauté du début du siècle, où le monstre ne choque plus, et du mouvement préclassique déjà inspiré par les Anciens. Ce mélange fait toute la particularité de *Médée*, tragédie partagée entre l'exhibition du monstrueux et l'atténuation de situations rendant ce monstrueux acceptable.

Sébillet (*Art poétique français,* 1548), Jean de la Taille (*Art de la tragédie,* 1572) définissent déjà les règles des trois unités mais l'exubérance du baroque prônant l'inconstance et l'irrégularité les écarte.

[170] Richelieu impose à l'Académie française de donner son avis sur l'œuvre de Corneille d'où les *Sentiments de l'Académie française sur le Cid* (1636) de Jean Chapelain. Le cardinal perçoit à travers cette querelle une occasion d'asseoir, à travers le contexte culturel, l'autorité de l'État. En effet, l'application des règles permet d'encadrer les dramaturges et de les orienter en faveur de la monarchie.

II- *Médée, héritage et actualisation d'une femme-monstre*

1- Médée avant et après 1635

a- Les sources antiques : Euripide et Sénèque

Afin de mettre en valeur toute l'originalité que Corneille apporte à son personnage Médée, il convient tout d'abord d'en étudier les sources grecques, romaines mais aussi françaises avant la première représentation de *Médée*, puis de resituer la tragédie dans la carrière du dramaturge. S'il exploite des sources mythologiques, il modifie également en profondeur son héroïne afin de créer sa propre femme-monstre. Cette mise en contexte, focalisée sur la carrière de Corneille puis le mythe de Médée, permettra aussi de rappeler où se situe précisément la tragédie en 1635. Ce début de siècle est caractérisé par la découverte et la reprise des tragédies antiques, pratique déjà amorcée au XVIe siècle. Il faut alors se demander quels éléments le dramaturge a repris et surtout comment ces sources antiques ont inspiré la conception moderne de la femme-monstre cornélienne.

La tragédie est intimement liée au mythe, et le mythe à la monstruosité. Par son caractère verbal, le mythe se transmet de génération en génération par l'oralité, et constitue pour les Anciens une mémoire qui n'est alors pas consignée par écrit. Ce sont le plus souvent les dramaturges, et plus particulièrement les auteurs de tragédies, qui reprennent ces mythes connus de leurs contemporains[171]. Rares sont ces textes grecs parvenus dans leur intégralité, mais ces quelques œuvres placent leurs auteurs au premier rang des œuvres lues et reprises : citons les tragédies de Sophocle, d'Eschyle ou encore d'Euripide. La retranscription puis l'interprétation de ces mythes par écrit, alors qu'ils sont originairement oraux, fondent le mythe littéraire[172]. Les tragédies grecques sont à leur tour une source d'inspiration pour la culture latine. Toutefois,

[171] Bien sûr, il ne faut pas négliger le genre de l'épopée et la source fondamentale qu'est l'*Odyssée* d'Homère. Cette œuvre essentielle révèle de nombreuses créatures féminines variées. Citons entre autres les Harpies et les Sirènes, des créatures mi-femme, mi-oiseau ou encore Charybde et Scylla, deux monstres marins. Ces exemples féminins n'ont pas été retenus au sein du *corpus* car ces femmes monstrueuses n'apparaissent pas au théâtre.

[172] Pour une définition du « mythe littéraire », voir Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, 55, 1984, pp. 112-126.

la visée n'est pas la même. En effet, pour la culture hellénistique, la mythologie grecque est capitale dans l'activité religieuse – naissance de la matière, des dieux… – ce qui n'est pas exactement le cas pour les Romains, chez qui la conception religieuse est enrichie par des mythes davantage sociopolitiques[173]. Néanmoins, les Latins continuent à perpétuer les mythes grecs car ils sont l'héritage d'une civilisation prestigieuse.

Le mythe de Médée est l'un de ceux qui prouvent que ces récits ne sont pas des histoires figées mais qu'ils évoluent et subissent des modifications au fil des générations. En effet, l'intrigue de ce mythe varie. Dans sa *Poétique*, Aristote définit par ces mots ce qui constitue le moteur de l'intrigue tragique : « l'assassinat, l'intention d'assassiner ou toute autre action de ce genre entreprise par un frère contre son frère, par un fils contre son père, par une mère contre son fils ou par un fils contre sa mère, ce sont ces cas qu'il faut rechercher »[174]. C'est donc en raison de ses nombreux meurtres qui sont, par leur diversité, atypiques, que Médée a été une source d'inspiration pour les Anciens. Ces derniers favorisent en particulier l'épisode de Corinthe regroupant, en un temps limité, quatre meurtres. L'originalité des dramaturges ayant repris ce personnage réside dans le traitement qu'ils font chacun de la figure féminine, déchirée entre passion amoureuse et passion vindicative. Pour *Médée*, Corneille emprunte à Sénèque (*Médée*, 63 apr. J.-C.), qui s'est lui-même inspiré de son prédécesseur grec, Euripide (*Médée*, 431 av. J.-C.) [175]. Le dramaturge dévoile l'importance de ces deux auteurs dans son *Examen* de 1660 :

> Cette tragédie a été traitée en grec par Euripide, et en latin par Sénèque ; et c'est sur leur exemple que je me suis autorisé à en mettre le lieu dans une place publique.

Ces deux dramaturges antiques sont donc la source d'inspiration de Corneille. À Euripide, il reprend l'idée d'une héroïne victime des injustices masculines et rendue humaine à travers ses hésitations précédant les infanticides. Il emprunte en même temps à Sénèque une Médée surhumaine, hissée au rang des dieux, vindicative et furieuse. Si les auteurs antiques ont fait le choix entre ces deux perceptions (victime ou furieuse), Corneille, au contraire, les associe. C'est justement cette double inspiration qui renforce la profondeur psychologique du personnage. Plus précisément encore, il emprunte à Euripide le personnage d'Égée, qu'il étoffe

[173] Le mythe de Rémus et Romulus explique, par exemple, la fondation de Rome.

[174] Aristote, *Poétique* [c. IVe s. av. J.-C.], traduction par Michel Magnien, Paris, Livre de poche, Classiques, 2011, 1453b, 20-25, p. 105.

[175] Rappelons que c'est Euripide qui intègre au mythe l'infanticide qui clôt l'épisode corinthien. En effet, dans les versions précédentes, ce sont les Corinthiens qui tuent les enfants de Médée afin de se venger de la mort de leur roi Créon et de sa fille.

davantage[176], mais aussi la sortie triomphale de l'héroïne sur un char tiré par deux dragons. Sénèque reprendra également ce dénouement, bien qu'il exhibe précédemment les infanticides sur scène. Corneille préfère ici s'inspirer d'Euripide en les dérobant aux yeux du spectateur. Enfin, à l'auteur latin, il reprend des vers entiers qu'il traduit lui-même[177]. Ces traductions dévoilent un dramaturge soucieux de vouloir atteindre, pour sa première tragédie, la grandeur des chefs-d'œuvre des Anciens. Corneille reprend ici une pratique, très appréciée dès la Renaissance, qui consiste à imiter afin de retrouver la grandeur des œuvres antiques mais aussi d'élaborer une littérature nationale à la hauteur de ces modèles. C'est d'ailleurs ce parti pris esthétique que les Modernes refuseront à la fin du siècle, lors de la fameuse Querelle des Anciens et des Modernes[178]. Cependant, les Modernes ne réfutent pas la totalité de ce principe d'imitation ; ils récusent du moins une hiérarchisation systématique qui place la littérature moderne et « nationale » comme étant toujours inférieure à celle des Anciens, d'où la revendication d'autres sources comme le folklore ou encore l'Histoire nationale. Les Modernes favoriseront aussi l'innovation des artistes et l'insertion au sein des œuvres d'éléments chrétiens plutôt que païens.

L'inspiration sénéquienne réside également dans la tonalité générale de l'œuvre car Corneille reprend aussi l'exaltation stoïcienne de l'auteur latin[179]. Ce dernier décrit et explique cette doctrine dans sa lettre XLI du quatrième livre des *Lettres* à son ami, le poète Lucilius[180] : « Un dieu est près de toi, il est avec toi, il est en toi. Je le dis bien, Lucilius : un souffle sacré réside en nous, il observe, et surveille nos bonnes et mauvaises actions ». Cette citation révèle une idée principale du stoïcisme, celle qu'un Dieu est présent tout autour de l'homme, dans la nature, mais aussi en lui. Ensuite, le stoïcisme prône la supériorité de la raison sur les passions. Ces dernières sont mauvaises et empêchent l'homme d'atteindre le statut de « sage », finalité de cette doctrine. Les passions ne peuvent pas être éliminées, d'où l'importance de la raison afin de les dompter. Cela explique le fait que Sénèque dépeigne dans son théâtre les passions qui

[176] Egée devient amoureux de Créuse, formant ainsi un triangle amoureux (Jason/Créuse – Egée) qui complexifie l'intrigue.
[177] Dans son *Examen* de 1660, Corneille précise : « Quant au style, il est fort inégal en ce poème : et ce que j'y ai mêlé du mien approche si peu de ce que j'ai traduit de Sénèque qu'il n'est point besoin d'en mettre le texte en marge pour faire discerner au lecteur ce qui est de lui ou de moi ».
[178] Querelle littéraire et artistique débutant officiellement le 27 janvier 1687 lorsque Charles Perrault présente à l'Académie son poème, *Le Siècle de Louis le Grand,* dans lequel il prône la supériorité du règne de Louis XIV sur celui d'Auguste. La querelle oppose, d'une part, les Classiques (Boileau, Racine, La Fontaine, La Bruyère) imitant la perfection des œuvres antiques et, d'autre part, les Modernes (Perrault, Corneille, Quinault, Fontenelle), prônant l'innovation artistique.
[179] Le stoïcisme est créé par le grec Zénon (336-224 av. J.-C.). Sénèque en est le principal représentant latin.
[180] Elles sont au nombre de cent vingt-quatre, partagées entre vingt-deux livres et ont été composées les trois dernières années de sa vie. Sénèque, *Lettres à Lucilius,* Paris, Les Belles Lettres, 1992.

dévastent les hommes. Il veut horrifier son lecteur par le spectacle des souffrances dont elles sont la cause. Helga Zsak analyse ainsi la réception par le public de ce spectacle des passions telle que l'auteur latin l'envisage :

> L'homme possède le moyen d'atténuer les ravages des passions humaines en les maîtrisant, par l'exercice de la raison, par l'application de la doctrine stoïcienne. Ainsi, lorsque le protagoniste dans les tragédies de Sénèque « révèle une passion en réduisant au silence la voix de la raison », l'auteur montre la passion qui monte sans cesse jusqu'à atteindre son paroxysme et éclater « au point culminant de la pièce contre la victime impuissante ». C'est ainsi qu'il cherche à inspirer à son public « l'horreur des passions », et particulièrement, dans la *Médée*, celle de la passion vindicative, dans un but moralisateur[181].

Le stoïcisme apparaît donc comme la solution, le remède afin de ne pas se laisser submerger par les passions. Cette doctrine instruit moralement le spectateur en lui faisant rejeter, par l'exercice de la raison, les passions excessives de Médée. Ainsi, l'héroïne tragique et l'excès de sa passion vindicative terrifient ; son lecteur-spectateur s'interdit de ressentir lui-même cette passion.

Cette doctrine stoïcienne est réactualisée à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle. Elle apparait, selon des principes radicalement opposés[182], comme un remède au contexte politique instable ponctué par les conflits religieux entre protestants et catholiques, les guerres territoriales contre les Habsbourg, et les luttes au sein de la famille royale opposant Marie de Médicis et Louis XIII et provoquant des guerres civiles. La concentration de ces événements traumatise la société française, qui trouverait dans le stoïcisme, qui prône la constance et qui apprend aussi à ne pas se laisser affliger par les événements extérieurs, une doctrine adaptée à ses propres malheurs. De même, le stoïcisme, appelant à la maîtrise des passions, est compatible avec la morale chrétienne et sa rigueur. En effet, dans la religion chrétienne, les passions et le plaisir sont réprouvés. Il faut lutter contre la violence ou encore avoir le sens du sacrifice pour autrui. Christianisme et stoïcisme partagent donc certains principes fondamentaux. Ce renouveau du stoïcisme est appelé aux XVIe et XVIIe siècles « néo-stoïcisme »[183]. Cette

[181] Helga Zsàk, « La *Médée* de Corneille, première furie vindicative », in *Revue d'Études Françaises,* n°7, 2002, pp. 191-198, p. 191. Dans cette citation, l'auteure cite l'œuvre d'Elliott Forsyth, *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1533-1640) : le thème de la vengeance*, Paris, Nizet, 1962.

[182] En effet, la démesure baroque glorifiant l'inconstance et l'exaltation des sentiments est l'antithèse de la constance stoïcienne qui, au contraire, réprouve les passions. Il faut ici préciser que tout le baroque n'exalte pas. Cette humeur est par exemple condamnée par les poètes religieux baroques qui constatent, sans glorification, l'inconstance noire telle une vanité du monde.

[183] Dès le XVIe siècle, des écrits majeurs ponctuent ce mouvement. Citons *De Constantia* (1584) de Juste Lipse, qui inspire à Guillaume du Vair son *Traité de la constance et consolation ès calamitez publiques* (1594). Ces œuvres sont encore influentes dans les premières décennies du siècle suivant. Voir Jacques Maurens, *La Tragédie*

expression sous-entend l'idée que le stoïcisme antique est actualisé par rapport aux événements contemporains, politiques et religieux. Mais, selon Pierre François-Moreau, c'est dans « la fragmentation que le stoïcisme devient véritablement moderne »[184]. Cette « fragmentation » suggère que le XVIIe siècle ne reprend que quelques aspects de la doctrine antique, comme la suprématie de la raison sur les passions par exemple, ou la nécessité d'une maîtrise de soi quels que soient les événements extérieurs.

b- Les Médée françaises des XVIe et XVIIe siècles

Il n'est pas étonnant qu'avec les redécouvertes et les traductions humanistes des textes anciens, Médée refasse surface au XVIe siècle. Les humanistes, à travers la tragédie de Jean Bastier de la Péruse (1529-1554), sont en effet les premiers à revenir sur ce mythe. Mort prématurément à l'âge de vingt-cinq ans, La Péruse écrit, en 1553, sa première et unique tragédie *Médée*, s'inspirant d'Euripide mais surtout de Sénèque. Il n'hésite pas à traduire en français des répliques entières de l'auteur latin, qu'il introduit telles quelles dans son œuvre[185], ce que fera également Corneille. La pièce n'est pas jouée mais lue publiquement et vaut au poète et dramaturge un premier succès notable, d'où il tire son surnom d'« Euripide français ». Nonobstant ce succès, les auteurs du siècle suivant ne le mentionnent que très peu car Jean de la Péruse n'est pas considéré comme une source d'inspiration : sa *Médée* est trop livresque, statique, comme le sont d'ailleurs le plus souvent les tragédies renaissantes. Il faut cependant préciser que cette pièce dévoile sur scène le meurtre du second enfant. Cette exhibition contraste avec la retenue habituelle du théâtre humaniste[186]. Même Corneille n'a pu se résoudre à le représenter. Hormis ce détail conséquent, les auteurs de la fin du siècle désirent une tragédie différente, plus exubérante, une tragédie en actions, faite pour la représentation. Ces volontés artistiques mènent au théâtre de la cruauté. Les auteurs baroques s'appuient donc davantage sur les auteurs anciens, sans passer par la réécriture humaniste des œuvres antiques.

---

sans tragique, le néostoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille, Paris, Armand Colin, 1966, pp.37-132 et plus généralement Pierre-François Moreau (dir.), « Les trois étapes du stoïcisme moderne », in *Le stoïcisme au XVIe et au XVIIe siècle, Le retour des philosophies antiques à l'âge classique*, Paris, Albin Michel, 1999, pp.11-28.

[184] Pierre-François Moreau, *op. cit.*, p. 25.

[185] Cette pratique est courante pendant la Renaissance et est l'un des fondements de l'humanisme. Les textes anciens grecs et latins sont considérés comme des socles communs à une société qui tend à se diviser à travers notamment le schisme de la Réforme. Puiser dans cet héritage commun permet la formation culturelle de l'homme universel.

[186] Pour une définition de la tragédie humaniste, voir : Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la Tragédie Humaniste. Jodelle, Garnier, Montchrestien*, Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint Etienne, 1979.

Il faut néanmoins attendre le début du XVIIe siècle pour voir émerger au théâtre, un attrait particulier pour le thème de la vengeance[187], omniprésent dans *Médée*. Ce *leitmotiv*, nous l'avons vu dans la partie précédente, est une des catégories du théâtre de la cruauté. Pourtant, malgré la thématique, le personnage de Médée n'est pas explicitement repris, sinon par allusion. Une tragédie d'Alexandre Hardy[188], *Alcméon ou la vengeance féminine* (1618), s'apparente étrangement au mythe de Médée. En effet, la structure interne de cette tragédie en cinq actes, représentée pour la première fois en 1618 et publiée en 1628[189], est proche de celle de *Médée* de Sénèque et reprend le thème de l'homme infidèle : Alcméon trompe sa femme légitime Alphésibée avec une autre femme, Callirhoé. Ce triangle rappelle celui constitué par Jason, Médée et Créuse. Devant cet affront, Alphésibée se résout à la vengeance par l'intermédiaire d'un objet empoisonné, un joyau – écho à la robe empoisonnée de Médée tuant Créuse et Créon – qui provoque la folie de celui qui le touche. Alcméon devient donc fou et dans sa folie tue ses deux enfants. Ne serait-ce point ce même sentiment qui pousse Médée à l'infanticide ? Ce modèle reste pourtant implicite.

Parallèlement à ces reprises théâtrales, le mythe de Médée est aussi transgénérique. Il est en effet repris en dehors de la dramaturgie, dans les histoires tragiques qui, comme nous l'avons vu, exposent avec un réalisme macabre un fait divers, réel ou non. Il n'est plus question ici d'apitoyer le spectateur mais de révéler une criminelle en puissance. En 1630, Jean-Pierre Camus (1584-1652) dans la nouvelle « La Mère Médée »[190] rapporte, sans demi-mesure, le meurtre de quatre enfants par une mère trompée par son mari dans le village allemand de Widenhaussen. Que le fait soit avéré ou non, la comparaison avec le mythe de Médée prouve qu'il est connu dans l'imaginaire collectif. Lorsque Corneille revient sur la figure de Médée, qui n'a pas été reprise depuis le siècle précédent, le thème de la vengeance est donc bien connu de ses contemporains. Dans le cadre du théâtre de la cruauté, déjà bien enraciné en ce début de siècle, il y a donc une certaine actualité à reprendre ce motif.

[187] En réalité, ce thème apparaît avec les premières tragédies françaises. Néanmoins, « il convient de remarquer immédiatement que les poètes tragiques, si attachés qu'ils soient aux œuvres de l'Antiquité, ne parviendront guère, avant la fin de la Renaissance, à donner au thème de la vengeance toute la valeur dramatique et psychologique qu'il sera susceptible de prendre plus tard », in Elliott Forsyth, *op. cit.*, p. 145-146.

[188] Rappelons que, selon Elliott Forsyth, le théâtre de la vengeance a été en partie initié par Hardy avec sa tragédie *Marianne* (1610).

[189] Selon Jean Baudrais, *Essais historiques sur l'origine et les progrès de l'art dramatique en France*, Paris, Petite bibliothèque des Théâtres, 1791, t.3, pp. 247-249.

[190] Jean-Pierre Camus, « La Mère Médée », in *Les Spectacles d'horreur où se descouvrent plusieurs tragiques effects de nostre siecle*, Paris, André Soubron, 1630, [n.p.]. Il s'agit de la quinzième nouvelle.

c- Médée dans la carrière de Corneille

Avant l'écriture de sa première tragédie, Corneille s'essaie à la comédie dès 1629 avec *Mélite*. Il est alors considéré comme un auteur purement baroque, car « toutes [s]es comédies […] tournent autour d'un même thème central : l'inconstance, le "change" »[191]. L'écriture des différentes comédies amène Corneille à la maîtrise de l'écriture théâtrale. La tragédie devenant de plus en plus en vogue, il abandonne la comédie pour se consacrer à la tragédie. Durant ce temps d'écriture qui précède celui de *Médée*, les personnages cornéliens évoluent : ils incarnent l'« âme changeante, […] l'irrésolution, […] l'oscillation, [le] va-et-vient, d'une femme à une autre, du dedans au dehors, d'une décision à une autre »[192]. Ils sont donc majoritairement baroques : ils reflètent l'inconstance, le mouvement. Progressivement, ses personnages se développent. Un an avant la première représentation de *Médée* en 1635, Corneille écrit *La Place royale* (1634). Cette comédie laisse déjà présager le passage du dramaturge de la comédie à la tragédie, comme le remarque Jean Rousset :

> Alidor laissait pressentir ce renversement : rompant avec tout ce qui change, on le voyait déjà à la recherche de quelque chose qui ne change pas ; ses zigzags menaient à une ligne droite ; le personnage de l'inconstant par volonté d'être libre dessinait la première esquisse de ce personnage qui devait dominer le théâtre de Corneille, de Médée à Domitien[193].

Alidor est constant dans son inconstance. Ce n'est pas la stabilité qu'il cherche mais la fidélité à soi. Le personnage est donc constant dans le fait de suivre sa volonté. Cette particularité forge la pensée cornélienne et contribue à la construction d'un type d'héroïsme propre au dramaturge qui se retrouve, nous le verrons, dans *Médée*.

Cette évolution personnelle est renforcée par l'influence grandissante de la tragédie au XVIIe siècle. Délaissée au début du siècle au profit de la tragi-comédie, elle devient de plus en plus prestigieuse dans les années 1630 pour atteindre son apothéose vers 1660. De plus en plus attiré par des genres nobles, Corneille suit aussi un phénomène de mode. En effet, après avoir redonné ses lettres de noblesse à la comédie, il s'engage dans la tragédie avec la création de *Médée*. Cette tragédie est représentée pour la première fois, fin 1634 et début 1635 par la troupe du Marais, rivale de celle de l'Hôtel de Bourgogne. S'il est certain que Guillaume Desgilberts,

[191] Jean Rousset, *La Littérature à l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti, 1968, p. 205-206.
[192] *Ibid.*, p. 210-211.
[193] *Ibid.*, p. 212.

dit Mondory (acteur qui interprète Rodrigue dans *Le Cid*) joue le rôle de Jason, quelques doutes subsistent quant à l'actrice incarnant Médée. En effet, la date exacte de la première représentation de la tragédie est incertaine et coïncide avec une nouvelle composition de la troupe du Marais. Alan Howe explicite ces changements :

> La distribution de cette tragédie [*Médée*], créée en 1634-1635, serait particulièrement difficile à établir. Car au milieu de la saison théâtrale, en décembre 1634, la composition de la troupe du Marais fut transformée. Par ordre de Louis XIII, qui semble avoir cédé aux prières de Bellerose, devenu chef de troupe à l'Hôtel de Bourgogne suivant la mort récente de Robert Guérin, quatre comédiens passèrent du Marais à l'Hôtel : Le Noir, sa femme, Jodelet et L'Espy. La France et sa femme durent bientôt les accompagner ou prendre leur retraite. En même temps, le roi commanda à François Chastelet, dit Beauchâteau, et à Madeleine Du Pouget, sa femme, de passer du Bourgogne au Marais. C'est aussi vers la même date que Montdory aurait recruté Philbert Robin, dit Le Gaulcher, et Jornain (prénom inconnu), dit Bellemore, et qu'il aurait embauché encore une fois La Rocque et Baron, permettant aux représentations de reprendre au Marais à partir du 31 décembre[194].

Suivant la date de la première représentation (avant ou après le 31 décembre 1634), Médée a pu être jouée par Mesdemoiselles Le Noir ou Villiers. Cependant, dès 1635, suite au départ de Le Noir pour l'Hôtel de Bourgogne, il est fort probable que ce soit Mademoiselle Villiers qui ait incarné définitivement le rôle de Médée.

Lors de sa représentation, le succès de la pièce est mitigé. On peut souligner que l'année 1635 est une date primordiale dans le contexte littéraire de ce début de siècle. En effet, la représentation de *Médée* fait suite à la démission de Corneille du groupe des « cinq auteurs »[195]. Le dramaturge ne jouit donc plus de la protection de Richelieu qui, rancunier, accueille cette première tragédie cornélienne d'un mauvais œil. Ce dernier étant influent dans le domaine littéraire par l'intermédiaire de ses nombreux mécénats, il n'est pas surprenant que la critique, composée de lettrés, suive son avis. Néanmoins, ses jugements ne prennent pas en considération la réception de la tragédie par le public, plus friand de pièces violentes et sanglantes. Il est cependant difficile de rendre compte objectivement du succès de la pièce puisque nous n'avons pu trouver le nombre exact de représentations. L'année 1635 est également l'année de la

[194] Alan Howe, « Corneille et ses premiers comédiens », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 106, 3, 2006, pp. 519-542. Voir également du même auteur : Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris, 1600-1649 : documents du Minutier central des notaires de Paris*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000.

[195] La « Société des cinq auteurs », groupe composé de Colletet, Boisrobert, L'Estoile, Rotrou et Corneille, est créée par Richelieu en 1635. Ces auteurs obéissent aux exigences de Richelieu qui leur commande diverses comédies ou tragédies afin de les représenter devant Louis XIII et sa Cour. Ces œuvres sont appelées « les Pièces des Cinq auteurs » et sont notamment composées de la comédie des *Thuileries* (1635). Chargé de rédiger l'acte III, Corneille change quelques éléments ce qui contrarie le cardinal qui lui rappelle sa soumission. Corneille, déçu par cette entrave à sa liberté artistique, démissionne.

création de l'Académie française, visant à réglementer une pensée préclassique qui n'est pas encore clairement définie. Ces circonstances ne favorisent donc pas le succès de la pièce qui dévoile une héroïne exubérante. Corneille suggère pourtant le contraire dans son « Epître à Monsieur P. T. N. G. »[196], puis dans sa lettre du 6 mars 1649 à Monsieur Zuylichem :

> Hanc sic et veterem simul novamque
> Frequens murmure non malo probavit
> Coetus, hanc lege, forsan et probabis[197].

Le syntagme « une foule nombreuse » incite à croire au succès de la pièce lors de sa première représentation. De même l'adverbe « aussi » et l'euphémisme « non négatif » sous-entendent la réception positive de l'œuvre par les spectateurs. *Médée* est publiée quatre ans après sa première représentation, en 1639. Corneille abandonne par la suite les sujets mythologiques au profit de tragédies « modernes » comme la tragi-comédie *Le Cid* qui est jouée en 1637 et qui rencontre un succès et des controverses sans précédent. Dans cette œuvre, il est davantage question d'honneur aristocratique, de dilemmes entre gloire personnelle, amour et obéissance au roi. Le dramaturge renouvelle donc ses sources d'inspiration : il abandonne les sujets mythologiques, avec des figures d'ascendance divine comme Médée, pour mettre en scène des personnages humains, plus proches du public contemporain. L'abandon de la mythologie ne l'empêche pas de rester attaché à l'inspiration antique à travers l'Histoire romaine. Toutefois, *Médée* prépare ce changement. En effet, l'héroïne tragique est aussi soumise à un dilemme lorsqu'elle doit choisir entre son amour maternel et sa vengeance destructrice. Il n'est cependant pas autant mis en avant que dans les futures tragédies, car le spectateur ou le lecteur connait d'emblée la finalité de la tragédie, contrairement aux choix du Cid, sujet peu connu du public. Dans *Le Cid*, Corneille pousse la structure du dilemme à son paroxysme.

d- Médée après Corneille

1635, année de création de *Médée*, constitue donc une année charnière tant dans la vie du dramaturge, qui abandonne l'écriture comique pour le genre plus noble qu'est la tragédie, que dans un contexte littéraire en évolution, partagé entre le mouvement baroque et le classicisme.

[196] Corneille écrit : « Elles [les actions] vous ont agréé autrefois sur le théâtre ; j'espère qu'elles vous satisferont encore aucunement sur le papier, et demeure » (Pierre Corneille, « Epître de Corneille à Monsieur P.T.N.G. », in *Médée*, *op. cit.*, p. 16).

[197] « S'il est vrai qu'une foule nombreuse a approuvé celle-ci, la nouvelle, au même titre que l'ancienne, d'un murmure non négatif, lis-la, peut-être l'approuveras-tu aussi », selon la traduction de Laurence Pradelle. Corneille écrit ces quatre vers latins dans sa lettre du 6 mars 1649 à monsieur de Zuylichem, in Charles Marty-Laveau, *Œuvres de Pierre Corneilles*, Paris, Hachette, 1862, t. 10, p. 451.

Suite à la représentation (1635) et à la publication (1639) de *Médée* de Corneille, l'héroïne est reprise, non seulement au théâtre avec la tragédie *Médée* (1694) d'Hilaire Bernard de Longepierre (1659-1721)[198], mais aussi en musique. En effet, Philippe Quinault (1635-1688), librettiste, et Jean Baptiste Lully (1632-1687), compositeur, créateurs d'un genre nouveau appelé « tragédie en musique », reprennent le mythe de Médée en le transposant à travers la tragédie lyrique, *Thésée*, jouée en 1675. Leur objectif est de transposer la popularité de la tragédie classique en musique. Comme le titre l'indique Médée n'est pas ici le personnage principal. Il faut attendre la tragédie lyrique de Thomas Corneille (1625-1709), *Médée*, mise en musique par Marc-Antoine Charpentier en 1693, pour que l'héroïne tragique reprenne une place centrale dans une œuvre artistique. Pour cet opéra, Thomas Corneille ne s'inspire plus des Anciens mais de la tragédie du même nom de son frère aîné. Toutefois, l'inspiration antique est indirecte puisque Pierre Corneille s'inspire de Sénèque. De par sa date de publication, son œuvre est plus classique et l'exubérance de Médée ne sied plus aux règles en vigueur. Elle apparaît alors moins inhumaine dans ses actes mais plus amoureuse. Le dramaturge renforce la bienséance et la vraisemblance en rapportant la mort de Créon par récit et en supprimant certains épisodes merveilleux comme la libération magique d'Egée en prison[199]. Néanmoins, afin de répondre aux besoins esthétiques de la tragédie lyrique[200], Thomas Corneille met en avant le statut de magicienne de Médée, à l'image de Sénèque et de son frère. Si quelques traits baroques subsistent encore, ce n'est définitivement plus le cas avec *Médée* (1694) de Longepierre. Ce dramaturge revendique davantage une inspiration puisée chez Euripide afin de se distinguer de Corneille et de sa Médée cruelle. Son œuvre est la plus classique de toutes, puisque les règles classiques ont été clairement définies par l'*Art poétique* de Boileau en 1674. L'héroïne, fréquemment larmoyante, apparaît alors pathétique à travers la mise en valeur de ses passions maternelles. L'infanticide n'est plus désiré mais provoqué par les dieux et ce n'est plus l'envie de faire souffrir Jason qui la motive à tuer ses enfants mais la peur que ces derniers deviennent des esclaves pour Créuse. Longepierre réussit donc, dans une remarquable prouesse, à retourner le mythe originel en présentant une Médée pitoyable.

[198] Hilaire Bernard de Longepierre, *Médée* [1694], introduit et présenté par Emmanuel Minel, Paris, Honoré Champion, 2000.
[199] Voir les analyses de Cuthbert Girdlestone, « De Quinault à la fin du siècle », in *La Tragédie en musique 1673-1750*, Genève, Droz, 1972, pp. 125-267. Cet ouvrage présente une étude approfondie des ressemblances et des différences entre la tragédie de Pierre Corneille et la tragédie lyrique de Thomas Corneille et Marc-Antoine Charpentier.
[200] Nous étudierons plus en détails les ressorts de la tragédie en musique et ses effets sur la perception de la femme monstrueuse dans le troisième chapitre portant sur Méduse.

Pour conclure ce panorama sur la présence de Médée sur la scène française aux XVIe et XVIIe siècles, on peut souligner que ce mythe est successivement repris par un genre tragique en perpétuelle évolution. Ces mutations changent la personnalité de l'héroïne. Pourtant, quelle que soit l'esthétique choisie, il est rare pour le récit du mythe d'être exclusivement classique car les crimes sont trop monstrueux et la victoire de Médée reste impunie. Dans *La Poétique* (1640), La Mesnadière (1610-1663) le souligne :

> Que si le sujet est tel que le principal personnage soit absolument vicieux, il ne faut pas que ses crimes soient exempts d'un châtiment qui lui donne beaucoup de terreur. C'est en ce point-là que le poète doit ne pas commettre les fautes que nous voyons en plusieurs poèmes, ainsi que la *Médée*, où le héros est perfide et l'héroïne meurtrière, non seulement du sang royal, mais de ses propres enfants, sans que l'une soit punie d'une cruauté si horrible, ni que l'autre soit châtié, pour le moins en sa personne, d'être ingrat et infidèle[201].

Les purs classiques choisiront donc de ne pas aborder ce mythe, car les événements choquants le caractérisent et ne peuvent donc pas être supprimés. Néanmoins, les dramaturges et les écrivains ont le choix entre l'amplification de la culpabilité de Médée à travers l'exhibition de ses crimes (Sénèque) ou l'atténuation de ses responsabilités (Euripide et plus fortement encore Longepierre). Par conséquent, si le début du siècle dévoile une Médée en furie, l'héroïne retrouve presque son humanité à la fin de celui-ci. Pierre Corneille, comme nous l'avons vu, en empruntant à Euripide mais surtout à Sénèque, se situe entre ces deux conceptions. Dans une deuxième sous-partie, nous verrons comment l'exhibition du monstrueux par Corneille permet de réfléchir sur la force de la volonté humaine quand il s'agit de faire ses propres choix. Médée reflète ces interrogations et les pousse à son paroxysme à travers son affirmation majestueuse du « moi » qu'elle met à profit afin de réaliser ses crimes.

[201] Hippolyte-Jules Pilet de la Mesnadière, *La Poétique*, Paris, Sommaville, 1640, p. 21.

2- De la femme majestueuse à la criminelle : l'exhibition du monstre

a- Une héroïne néo-stoïcienne ? : son affirmation par le « moi »

L'exhibition du monstre, par son exubérance meurtrière, est intrinsèquement liée à la figure sénéquéenne. Si en empruntant à Euripide, Corneille insuffle davantage d'humanité, de lucidité et de dignité à son héroïne que Sénèque, cela n'enlève rien à la puissance majestueuse de l'héroïne. Au contraire, par l'intermédiaire de ces ajouts, l'héroïne de Corneille devient remarquable : elle est maîtresse d'elle-même et contrôle régulièrement ses passions, ce qu'elle ne fait pas chez Sénèque. Elle pousse jusqu'au paroxysme cette maîtrise à travers une affirmation majestueuse voire sublime[202] de son « je » puis de son « moi ». Cette suprématie individuelle permet au dramaturge de rendre plus monstrueux encore ses crimes également exhibés. Citons la réplique majeure où Médée s'affirme entièrement et publiquement : « Moi, dis-je, et c'est assez »[203]. La majesté qui se dégage de ce vers inspiré de Sénèque, insiste sur la liberté personnelle de Médée. Cependant, si Corneille reprend de Sénèque quelques répliques dévoilant la puissance dévastatrice de l'héroïne (d'où quelques rares résurgences néo-stoïciennes), une différence éloigne radicalement les deux dramaturges. En effet, à la différence de Corneille, la tragédie de Sénèque est imprégnée par le stoïcisme : l'ensemble de sa pièce, mettant en scène une héroïne aveuglée et purement violente, vise à horrifier le spectateur devant la passion vengeresse qui anime Médée. Or, dans sa tragédie, Corneille enrichit son personnage : Médée devient suffisamment lucide pour défendre sa dignité. C'est cette lucidité qui la rend davantage héroïque que dans les versions précédentes car elle devient par ce biais une femme forte. En effet, Médée n'est plus seulement vindicative, elle apparaît aussi comme une victime, puis une justicière déterminée qui se bat pour son statut de mère. La vertu liée à la maternité est donc exaltée, jusqu'à l'instant du crime où elle est annihilée. Enfin, cette lucidité la rend également plus monstrueuse car elle a conscience, malgré sa passion vindicative, des

[202] Boileau traduit en 1674, *Le Traité du sublime* de Pseudo-Longin, auteur grec. Dans sa préface, Boileau écrit : « il faut donc savoir que par sublime, Longin n'entend pas ce que les Orateurs appellent le style sublime : mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Le style sublime veut toujours de grands mots ; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut être dans le style Sublime, et n'être pourtant pas Sublime, c'est-à-dire n'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1966, p. 338. Pour une définition complète du sublime voir : Baldine Saint Girons, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005.
[203] Pierre Corneille, *op. cit.*, I, 5, p. 42.

crimes qu'elle s'apprête à commettre. Cette ambivalence révèle une femme remarquablement puissante. Même lorsqu'elle succombe au *dolor* et au *furor,* sa lutte la transforme en une héroïne sublime car elle suscite l'admiration à travers son langage simple qui la porte au-dessus des autres, sans explication. Serge Doubrovsky, dans *Corneille et la dialectique du héros* (1964)[204] souligne que la souffrance amoureuse aide certes le héros cornélien à s'affirmer, mais c'est surtout à travers l'anéantissement de ce sentiment qu'il réussit véritablement à reprendre possession de tout son être[205].

Médée, possédant une confiance en elle sans mesure, n'a pas besoin des autres pour s'affirmer. Ses prises de parole à la première personne du singulier renforcent sa force de caractère. En effet, l'utilisation du « je » par Médée n'est pas anodine : elle possède une force d'élocution inouïe. Lorsqu'à l'acte IV, scène 5, Médée se présente à Égée afin de le libérer de prison, elle déclare :

> C'est demain que mon art fait triompher ma haine ;
> Demain je suis Médée, et je tire raison
> De mon bannissement et de votre prison[206].

À travers ce discours laudatif à la première personne du singulier, Médée démontre une pleine possession de son être : « Je suis Médée ». La nomination ne permet pas seulement à l'héroïne de se présenter à Égée mais aussi d'affirmer, pour elle-même, qui elle est. En effet, par la construction « je suis » suivi de l'attribut « Médée », elle devient pleinement le pronom « je » grâce à l'emploi au présent du verbe « être ». Ensuite, elle se définit distinctement en se nommant : « je suis Médée ». Cet énoncé, inspiré de Sénèque, est performatif. Seule la verbalisation de son nom suffit à la définir et aucune justification n'est nécessaire dans son affirmation. Elle utilise également le présent pour parler d'un événement futur : « Demain je suis Médée ». Cet emploi offre une certitude absolue que le futur ne permet pas et dévoile une Médée déterminée. Le présent confirme également sa maîtrise d'elle-même. Certes, lorsqu'elle prononce cette réplique, Médée n'est pas totalement accomplie mais elle le sera pleinement dans le crime. Elle seule choisit avec certitude qui elle est et quand elle le sera. Paradoxalement,

---

[204] Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1964.
[205] Doubrovsky n'analyse pas, ni ne cite, *Médée*. Il écrit cependant au sujet d'*Horace* (1640) : « Dans la mesure où le rapport à l'origine maternelle rejoint et confond les liens de la naissance et ceux de l'affection, le meurtre incestueux, par lequel le Moi coupe ses amarres ontologiques et se retranche définitivement de la Nature, constitue le sacrifice nécessaire et l'oblation rituelle qui s'imposent au héros dans son élan vers le Divin. », Serge Doubrovsky, *op. cit.*, p. 152. L'auteur écrit également que « l'héroïsme authentique consiste [...] à choisir toujours le plus difficile, c'est-à-dire choisir invariablement contre la nature » (p. 290). C'est donc à travers les deux infanticides que Médée anéantit son sentiment amoureux pour devenir elle-même, à part entière.
[206] Pierre Corneille, *op. cit.*, IV, 5, p. 95.

cet accomplissement se réalise dans la destruction et l'exil. Médée pousse à l'extrême cette affirmation de soi jusqu'à devenir orgueilleuse. L'exemple le plus remarquable est incontestablement sa réponse à l'interrogation de Nérine lors de la scène 5 du premier acte :

> NERINE
> Dans un si grand revers que vous reste-t-il ?
>
> MEDEE
> Moi,
> Moi, dis-je, et c'est assez[207].

Médée réussit à cumuler trois pronoms personnels à la première personne du singulier dans une seule et même phrase, qui accomplit le rôle d'une véritable *sententia*[208]. Chacun de ces trois pronoms est tonique et donc plus percutant encore pour le lecteur-spectateur. En effet, le monosyllabe « Moi » créé par le rejet oblige le lecteur et la comédienne à faire une pause mais surtout à accentuer la prononciation du pronom disjoint. La répétition au vers suivant du second « moi », toujours mis en relief par sa position détachée, appuie davantage la première réplique. Même si l'héroïne n'utilise aucun raisonnement pour répondre à l'interrogation de Nérine, les constructions syntaxiques des deux répliques agissent comme tel, car la force qui s'en dégage constitue déjà un argument : les pronoms personnels lui servent à s'auto-définir. L'héroïne n'a pas besoin de justifier qui elle est, car sa maîtrise d'elle-même semble implacable[209]. De plus, Médée prend possession de ces deux répliques en affirmant son statut de locutrice par l'intermédiaire du verbe performatif « dire ». Enfin, la juxtaposition du syntagme et la tournure interrogative rendent ses répliques solennelles. L'orgueil de l'héroïne lui permet donc de s'affirmer avec force. Cette puissance la surélève au rang de femme majestueuse, d'héroïne influente au-dessus des autres, prête à diriger l'action dramatique. Elle retrouve alors son statut divin. En effet, en plus d'être une princesse colchidienne, Médée est aussi la petite fille du Soleil, Hélios[210], par son père Aiétès, et parente de la Lune, Hécate, par sa tante Circé. Par sa

---

[207] *Ibid.*, I, 5, p. 42.

[208] « La *sententia* est destinée à convaincre par la force de son évidence et à séduire par sa brièveté. La *sententia* est utilisée avec une grande liberté au théâtre pour plaire aux spectateurs. Elle a une beauté sonore. Elle est pour l'acteur l'occasion de prouver sa virtuosité et de faire sentir, encore plus que dans la réalisation des diverses voix, l'harmonie des parallélismes et des sonorités », in Jean-Marie Montana, « Rhétorique, voix et art dramatique dans la tragédie romaine », *Babel*, n°7, 2003, pp. 53-71.

[209] Médée affirme également une grande maîtrise de soi lorsqu'elle déclare à Jason : « Tu t'abuses, Jason, je suis encore moi-même », in Pierre Corneille, *op. cit.*, I, 4, p. 38.

[210] De nombreuses allusions sont faites par Corneille à cette généalogie. À l'acte I, scène 4, Médée déclare par exemple : « Auteur de ma naissance, aussi bien que du jour, / Qu'à regret tu dépars à ce fatal séjour, / Soleil, qui vois l'affront qu'on va faire à ta race, / Donne-moi tes chevaux à conduire en ta place ». Les personnages ont également connaissance de cette affiliation. Cléone précise à l'acte IV, scène 3 : « Sa robe sans pareille, et sur qui nous voyons, / Du Soleil son aïeul briller mille rayons ».

généalogie, l'héroïne possède donc une ascendance divine qui la hisse au-dessus des hommes. Par l'utilisation du « moi », Médée réaffirme donc sa véritable nature : elle n'est plus l'épouse répudiée de Jason mais une femme indépendante, une héroïne au sens mythologique du terme, qui n'est plus soumise à ses passions amoureuses[211]. En ce sens, Médée est, à cet unique instant, néo-stoïcienne, car elle réussit à réprouver ses passions et à transformer sa dépendance amoureuse en une force. Elle parvient, l'espace d'un bref moment, à se raisonner et à reprendre possession d'elle-même, à devenir indépendante et maîtriser sa douleur contre les événements extérieurs. Toutefois, Médée dompte sa passion amoureuse pour en retrouver une autre, la haine.

L'utilisation du « je » par Médée n'est donc pas anodine. Elle devient un véritable moteur de l'intrigue car c'est par son intermédiaire que Médée exhibe sa force de caractère au détriment des autres personnages. Ses prises de parole sont souvent agressives et ne laissent pas de place aux justifications. De même, cette affirmation fortifie une héroïne en puissance qui a besoin de devenir une femme indépendante, et non « épouse de », pour accomplir ses crimes et devenir un monstre. L'exhibition de sa cruauté criminelle rend ambiguë sa grandeur, car Médée apparaît comme majestueuse dans sa monstruosité.

b- Exhiber le crime, « ensanglanter la scène »

La thématique d'exhiber le crime sur scène est intimement liée au XVIIe siècle à la question de la bienséance. La notion de crime au théâtre donne naissance à une expression en particulier : l'ensanglantement de la scène[212]. Si cette pratique se multiplie à la Renaissance jusque dans les années 1630, elle tend à s'estomper sous le règne de Louis XIII. C'est plus précisément lors de la Querelle du *Cid* (1636) que cette expression est débattue. Scudéry, dans ses critiques envers Corneille, mentionne « cette […] règle qui défend d'ensanglanter le Théâtre »[213].

[211] Médée reste cependant tributaire de ses passions vindicatives.
[212] À ce sujet voir : Emmanuelle Hénin, « Faut-il ensanglanter la scène ? », *Littératures classiques* 3/2008, n° 67, p. 13-32 ou encore Christian Biet, « L'écriture du crime dans le théâtre de la cruauté et les récits sanglants français de la fin du XVIe au début du XVIIe siècle » *in Littérature classiques, Réécritures du crime : L'acte sanglant sur la scène (XVIe – XVIIIe siècles),* vol. 3, n°67, 2008, pp. 231-245.
[213] Georges de Scudéry, « Observations sur le Cid », Paris, Au dépens de l'auteur, 1637, pp. 24-25. Cette expression revient à nouveau sous la plume de La Mesnardière, en 1639 : « C'est une faute notable, et qui choque autant les règles qu'elle travaille les yeux, que de choisir un sujet qui ensanglante trop la scène » (*La Poétique*, Paris, Sommaville, 1640, p. 33). Enfin, citons Bernard Lamy : « C'est un crime dans la poésie dramatique d'ensanglanter le théâtre » (*Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, Paris, André Pralard, 1668, pp. 163-164).

Progressivement, ne pas respecter la bienséance devient un « crime » pour les yeux. En effet, vers 1639, La Mesnardière perçoit cette entrave comme une torture :

> C'est une faute notable, et qui choque autant les règles qu'elle travaille les yeux, que de choisir un sujet qui ensanglante trop la scène. L'horreur que donnent à l'esprit ces carnages multipliés, est un sentiment odieux, qui déplaît aux belles âmes[214].

De ce fait, la représentation du crime apparaît comme paradoxale au fur et à mesure des discours débattant de la question de le montrer ou non. En effet, l'art théâtral étant de plus en plus valorisé et attirant un public de plus en plus aisé, la bienséance consiste, en partie, à ne pas heurter la sensibilité et le bon goût du public raffiné. Toute forme de violence doit donc se faire en coulisse. Or, le crime met à mal cette règle, car il faut l'expliciter suffisamment pour susciter des passions cathartiques sans toutefois trop le dévoiler pour ne pas choquer le spectateur et empêcher la *catharsis*. L'instant même du crime constitue bien l'acmé de la tragédie, le moment où le public va être subjugué par le spectacle, qui engendre à son tour des passions comme l'horreur. Mais faut-il le montrer ou le dissimuler en coulisse ?

Corneille, dans la même lignée que Sénèque, choisit de représenter les meurtres sur scène. Toutefois, si l'auteur latin représente « seulement » les infanticides, Corneille préfère dévoiler les crimes commis sur Créon et Créuse. C'est la vue du spectateur qui est ici sollicitée. Nous revenons à l'étymologie même du verbe latin « *mostrare* », soit « montrer ». La scène théâtrale devient le véritable lieu de la violence. Le crime est démesuré et exubérant, mêlant à la fois l'ouïe et la vue. Le meurtre de Créon par Médée est véritablement le crime le plus violent des tragédies de notre *corpus*. En effet, il est un exemple parfait du « théâtre de la cruauté » auquel les Français du premier tiers du XVIIe siècle sont habitués. À la scène 3 de l'acte V, lorsque Créuse revêt la robe empoisonnée qui la brûle, Créon lui porte secours. Mais le roi est, à son tour, brûlé par les flammes :

> Le poison à mon corps unit mes vêtements,
> Et ma peau, qu'avec eux votre secours m'arrache,
> Pour suivre votre main de mes os se détache.
> Voyez comme mon sang en coule à gros ruisseaux :
> Ne me déchirez plus, officieux bourreaux[215].

[214] Jules de la Mesnardière, *La Poétique*, Paris, Sommaville, 1640, p. 33.
[215] Pierre Corneille, *op. cit.*, V, 3, v. 1360-1364, p. 102.

Quelle mise en scène le spectateur doit-il affronter lorsqu'il est face à cette agonie et à ce déchirement corporel ? Ce sont ici à la fois les paroles et les actes de Créon qui suscitent l'horreur. Nous avons l'idée d'une mort lente et douloureuse, d'un corps qui se démembre et qui se vide de son sang. Les termes « m'arrache », « se détache », « déchirez » brusquent le regard du spectateur qui assiste à cela, dans les limites des techniques de l'époque. Cette scène paraît davantage violente pour le lecteur dont l'imaginaire se figure, plus nettement que sur scène, un homme perdant sa peau et ses membres. De plus, cette scène purement macabre[216], puisqu'elle laisse pressentir une mort certaine, est provoquée par d'autres personnages, comme l'indiquent les déterminants et les pronoms personnels renvoyant à la deuxième personne du pluriel : « votre secours » ou encore « ne me déchirez plus ». Il faut donc imaginer plusieurs personnages dépeçant Créon sans le vouloir. Le roi force d'ailleurs les témoins à le regarder en les interpelant : « voyez ». Si jamais le spectateur avait cessé de regarder, l'injonction attire à nouveau son attention. Il ne peut manquer la vision d'un tel spectacle. De plus, l'adjectif quantitatif « gros » démontre le goût du théâtre de la cruauté pour l'exubérance. Créon ne meurt pas rapidement et proprement. Au contraire, il est torturé et déchiré. L'exposition de ce crime vise à satisfaire le public et sa fascination macabre, mais aussi à accentuer l'inhumanité de la criminelle qui a placé Créon dans une telle situation. Médée devient, à travers ces crimes, un véritable monstre. Corneille ne revendique ici aucune bienséance ou vraisemblance, autant pour les oreilles que pour les yeux et l'imagination du lecteur-spectateur. Au contraire, il désire explorer, à travers cette mort, les limites de la représentation du crime, entre ce qui est montrable et ce qui devient insoutenable, afin d'amener la tension dramatique à son comble. Toutefois, nous pouvons constater une légère atténuation lorsque Créon se poignarde. Cette action est loin d'être bienséante et vraisemblable mais elle apparait comme telle, par contraste avec la scène précédente. La mort de Créuse est également choquante car elle se déroule aussi sur scène. Toutefois, elle n'est pas aussi macabre que celle de son père, car sa souffrance, toujours retranscrite dans les mots, est plus retenue et ne mentionne pas de déchéance physique. La différence entre ces deux morts pose d'ailleurs la question de la décence exigée du sexe féminin. À travers ces deux crimes violents, on retrouve donc chez Corneille un goût baroque pour l'excès, le spectaculaire et le pathétique : entre le moment où Créon et Créuse sont touchés par les flammes et le moment de leur mort, cinq scènes se déroulent ; cinq scènes durant lesquelles

[216] Le terme de macabre prend dans cette scène tout son sens si l'on repense aux danses macabres, un genre en vogue dans les peintures du XIV au XVIe siècle. Elles représentent la Mort dansant et entraînant avec elle des personnages de toutes conditions. Créuse et Créon se débattent frénétiquement sur scène comme dans une danse. Le feu qui s'empare d'eux symbolisent la mort qui les entraîne lentement mais sûrement dans la douleur.

les lamentations et les cris sont omniprésents, ce qui augmente considérablement le pathétique de *Médée* et accentue aussi la monstruosité de l'héroïne jusqu'à l'infanticide final qui est, quant à lui, caché aux yeux du spectateur. Montrer le crime revient donc à annihiler toute vraisemblance et toute bienséance pour laisser place à une véritable exhibition de la cruauté féminine. Toutefois, si l'infanticide n'est pas dévoilé, tous les objets du crime et de la magie le sont, à savoir la robe empoisonnée, le poignard mais aussi le chaudron et la baguette magique. Ces objets scéniques soulignent la puissance du personnage, que le spectateur voit ou non les crimes sur scène. En effet, après les infanticides hors-scène, lorsque Médée déclare « Ce poignard que tu vois vient de chasser leur âme »[217], elle s'adresse à la fois à Jason et aux lecteurs-spectateurs. Comme l'indique le frontispice de l'édition de *Médée* de 1660 gravé par Spirinx[218] (Figure A), il faut imaginer l'héroïne brandir ce poignard. Tous les regards convergent vers l'arme. Cette exhibition est une preuve que les meurtres ont été commis, elle participe à la construction de l'horreur. Il s'agit à présent de se demander si cette esthétique cornélienne du spectaculaire se retrouve dans l'iconographie et notamment dans le dessin de Poussin où l'arme du crime surplombe l'image.

c- Le spectaculaire dans le dessin de Poussin : l'arme du crime et la dramatisation de la scène

Au XVIIe siècle, aussi surprenant que cela puisse paraître, les tableaux concernant le personnage de Médée sont rares, à la différence des siècles suivants[219]. Si nous la cherchons dans les arts, nous la trouverons davantage dans les dessins, les gravures, la sculpture ou encore dans la peinture murale comme au château de Versailles par exemple. Avant toute analyse de la présence du spectaculaire brutal dans l'œuvre de Poussin, nous pouvons nous interroger sur cette particularité du support choisi et nous demander pourquoi le personnage de Médée apparaît davantage dans les estampes que dans la peinture.

[217] [217] Pierre Corneille, *op. cit.*,V, 6, v. 1541, p. 111.

[218] Voir Figure A : Louis Spirinx (dessin et gravure), frontispice de *Médée* dans le *Théâtre complet* de Corneille, Paris et Rouen, Augustin Courbet, 1660, gravure à l'eau-forte, Bibliothèque Nationale de France.

[219] Au XVIIIe siècle, nous pouvons par exemple citer la peinture *Médée et Jason* avec Mademoiselle Clairon en Médée de Carle Van Loo (1759, Berlin-Brandebourg, Nouveau Palais) ou encore au XIXe, *Médée furieuse* d'Eugène Delacroix (1838, Lille, Musée des Beaux-Arts).

Dessin et gravure sont des arts majeurs, mais l'absence de Médée dans la peinture suggère la vision des artistes du XVIIe siècle sur ce personnage. La peinture est considérée comme l'un des beaux-arts mais aussi comme un art davantage tourné vers la réception publique et collective du tableau. Le dessin est plus intime, privé dans sa diffusion. Médée étant un personnage spectaculaire et excessif, incarnant la passion vindicative sans pitié, nous pourrions conclure à une certaine réticence de la part des peintres vis-à-vis de ce personnage qui défie les règles classiques. *Médée tuant ses enfants* est dessiné en 1645, une année où Poussin commence la série de tableaux peinte pour Paul Fréart de Chantelou, *Les Sept Sacrements II*, constituée de sept toiles, peintes entre 1644 et 1648. Parallèlement, l'artiste exécute également de nombreuses autres commandes dans lesquelles il représente principalement des scènes bibliques[220] ou des paysages[221]. Poussin est considéré comme un peintre classique. Après sa mort, son nom est placé au centre d'une querelle artistique opposant les « poussinistes » et les « rubénistes ». Pour définir brièvement cette querelle, disons que les premiers sont considérés comme les partisans de la toute-puissance du dessin sur la couleur. Les autres se rangent au contraire du côté du coloris, tout aussi important que la composition du tableau[222]. *Médée tuant ses enfants* est donc un dessin à considérer dans la perspective de cette querelle. Il est effectué à la plume et à l'encre brune dix ans après la première représentation de la tragédie et six ans après sa parution. Bien que l'on ne sache pas à qui fut destiné ce dessin, il est impossible que Poussin ait assisté à une représentation de *Médée* puisque de 1624 à 1640, l'artiste séjourne à Rome. Dès son retour, sa correspondance ne nous indique pas s'il a lu ou non l'œuvre cornélienne. Il faut donc étudier ce dessin comme étant indépendant de la pièce.

Au XVIIe siècle, le dessin possède différents statuts. Il peut être objet d'étude, comme les planches de Le Brun sur la représentation faciale des passions, ou encore dessin préparatoire lorsqu'il précède la réalisation d'une peinture. Pour Poussin, le dessin est une étape dans le processus de la réalisation de ses tableaux[223]. Or, il semble peu probable que l'artiste ait dessiné

[220] Citons *Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon* (1644-1645), *La Crucifixion* (1645-1646), *Moïse sauvé des eaux* (1647), ou encore *Saint Jean baptisant le Christ* (1648).
[221] Citons *Paysage avec les funérailles de Phocion* (1648), *Paysage au serpent* (1648), *Paysage avec Orphée et Eurydice* (1648).
[222] Sur le sujet, voir Emmanuelle Delapierre, Matthieu Gilles, Hélène Portiglia, *Rubens contre Poussin : La Querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle*, Paris, Ludion, 2004. Ce conflit théorique entre le dessin et la couleur se retrouve déjà dès la Renaissance au moment où les peintres désirent être reconnus intellectuellement dans leur art et non comme des artisans. Du fait de la manipulation des pigments pour créer leurs couleurs, les peintres sont assimilés aux teinturiers ou aux apothicaires.
[223] L'historien de l'art Jean-Jacques Lévêque développe cette idée du dessin comme étape précédant la toile dans *Nicolas Poussin : Le Poète de la rigueur, 1594-1665*, Paris, ACR, Poche couleur, p.22-23 : « La volonté soutenue d'user du dessin à des fins d'illustrations v[a] décider, sinon du style, du moins de sa manière de faire. D'un état de sa pensée. L'œuvre graphique de Poussin va d'ailleurs se développer en marge de sa peinture, avec une

Médée tuant ses enfants (Figure B) dans l'optique de le transposer en tableau car la violence du sujet est l'antithèse des sujets habituellement classiques[224] qui refusent l'excès et que le peintre affectionne. Le choix du dessin par Poussin n'est donc pas anodin. Il le considère comme un document d'atelier qui n'est pas destiné à être montré publiquement. Bien qu'elle ne soit pas destinée à être rendue publique, l'esthétique de l'image et le soin apporté aux détails ne sont cependant pas à négliger. Dans cette œuvre intime et unique, l'artiste se permet donc de représenter une violence spectaculaire. Si Corneille ne représente pas les infanticides sur scène, c'est le dessin de Poussin qui se charge de dévoiler cet instant. La criminelle est, en effet, exhibée à travers son corps ouvert, de la même manière que son enfant vivant, devant elle, le corps également exposé. L'horreur du crime est figurée dans la réaction de la spectatrice interne derrière Jason[225].

Si Poussin n'hésite pas à ensanglanter la scène de son dessin pour dévoiler la cruauté de la criminelle, il faut aussi préciser, à l'image de la scène théâtrale, la place de choix que l'image laisse à l'arme du crime. En effet, l'arme du crime est exhibée et toute une dynamique s'organise autour de celle-ci à travers les lignes de fuite. Si la *dispositio* consiste à placer les éléments sur le support et à créer une harmonie d'ensemble, ces lignes permettent d'agencer logiquement les différents éléments entre eux. Elles guident le regard du spectateur et instaurent une lecture logique de l'image. En effet, suite à une vision d'ensemble clarifiée par la *dispositio*, le spectateur cherche ensuite à comprendre cet ensemble dans le détail[226]. Les lignes de fuite peuvent être suggérées par les gestes des personnages, l'architecture ou encore des objets. Dans le dessin *Médée tuant ses enfants*, la scène est des plus dramatiques car elle ne possède qu'un unique point de fuite vers lequel convergent toutes les lignes. Le spectateur est donc directement mené vers l'élément principal : le poignard (Figure 9). Ce dispositif renvoie à la notion d'*occhiata* qu'Emmanuelle Henin définit ainsi :

---

prodigieuse fécondité. Une maîtrise stupéfiante de ses moyens, et dans un but de préparer la mise en place, l'orchestration [de la toile]. Le dessin n'étant pas, pour autant, un dur labeur, mais un dégourdissement de la main ». Le terme de « dégourdissement de la main » démontre que le statut du dessin n'est pas aussi prestigieux que la peinture.

[224] Comme exemple de sujets classiques, citons la peinture de paysage, obéissant aux lois de la perspective et mettant en avant des scènes pastorales, historiques ou mythologiques.

[225] Il ne peut s'agir de Créuse puisqu'elle est déjà morte lors de l'infanticide. René Bary, historiographe du roi, décrit ainsi l'« horrible » dans *Méthode pour bien prononcer un discours, et pour les bien animer*, Paris, Deny Thierry, 1679, p.102 : « L'Horrible : On ouvre extraordinairement les yeux et la bouche, on détourne un peu le corps vers le côté gauche &les deux mains étendues servent comme de défense ». La spectatrice interne traduit donc corporellement l'horreur de la scène.

[226] Sur la lecture des œuvres picturales, voir Louis Marin, « La lecture du tableau d'après Poussin », Cahiers de l'Association internationale des études françaises, vol. 24 1972, pp. 251-266.

> Les lignes de fuite convergent vers un point central comme les gestes des différents personnages convergent vers le héros, faisant correspondre la construction perspective à l'unité de l'action[227].

Bien que le poignard ne soit pas au centre, les lignes de fuite, que ce soit l'architecture ou les gestes des personnages, convergent vers ce point précis mis en évidence. La perspective de la rambarde, les bras de Jason, son regard ainsi que ceux du spectateur interne et de Nérine guident le spectateur vers l'objet tragique. Tous ces éléments dramatisent la scène puisqu'ils exhibent l'acte de vengeance au premier plan. La perspective permet donc de renforcer l'unité d'action, c'est-à-dire la monstruosité du meurtre à venir. Ensuite, ce poignard est également mis en évidence par la position du corps vertical de Médée, tout en longueur. À noter que l'héroïne est le seul personnage à être placé dans le même axe que le poignard. Elle semble ne faire qu'un avec celui-ci, à la différence de Jason, de Nérine ou du spectateur interne dont les lignes de fuite sont horizontales. Ces détails rendent l'arme du crime plus horrifiante car tous les personnages s'opposent à l'héroïne. De plus, elle est tenue fermement par la main de Médée et c'est davantage ce geste symbolique de l'assassinat qui terrifie que le poignard en lui-même. Ce geste rappelle d'ailleurs celui de Zeus, tenant à la main ses éclairs, et désirant les lancer sur Terre. Cette analogie rend le crime de Médée davantage divin. Ce geste offensif se remarque dans la tenue de l'arme par Médée, qui dévoile également une détermination agressive. C'est de cette agressivité dont se méfie le bouclier d'Athéna : la bouche de Méduse arrondie peut symboliser l'horreur du crime.

L'arme du crime crée aussi le lien entre la criminelle et son crime à venir ou déjà perpétré. En effet, la gravure constitue une surface plane où des éléments sont juxtaposés dans un espace défini. À l'image d'une ligne chronologique, les lignes de fuite servent de guide invisible puisqu'elles orientent naturellement le spectateur dans sa lecture. Elles incitent le regard à se mouvoir dans l'image mais selon un ordre bien établi. Cette temporalité mêle donc subtilement la lecture de la gravure à l'unité d'action. Dans une œuvre poétique[228], le lecteur est contraint de commencer l'œuvre par son début. Sa lecture est diachronique. Or dans une œuvre picturale, la lecture est synchronique, car le spectateur se retrouve devant une multitude de détails simultanés. Seules les lignes de fuite orientent son regard. Certes, il s'agit aussi d'une lecture diachronique, puisqu'il lit la gravure pour en découvrir le sens, mais elle est également

[227]Emmanuelle Henin, *Ut Pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003, p.399.

[228] Au sujet du théâtre, Boileau écrit : « Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu ; / Que le début, la fin répondent au milieu ; / Que d'un art délicat les pièces assorties, / N'y forment qu'un seul tout de diverses parties. », in Nicolas Boileau, *Art poétique*, Chant I, Paris, Denys Thierry, 1674. Bien que l'auteur fasse référence ici à la poésie, ces préceptes se retrouvent également dans l'art pictural.

spatiale puisqu'il déplace son regard sur une surface. Ce déplacement fait naître, à partir d'un instant figé, un véritable récit dans le temps. L'ordre de composition est alors essentiel. L'artiste doit à la fois veiller à l'ensemble et aux détails de son œuvre. Dans les gravures, ce sont les lignes de fuite qui permettent une minutieuse mise en ordre des éléments. L'*occhiata* accroche le regard du spectateur. C'est à partir de ce point précis, ici, le poignard que la lecture de l'image peut commencer.

À travers le poignard, Nicolas Poussin joue également sur la temporalité lorsqu'il choisit de représenter l'acmé du mythe. De ce fait, l'arme évoque à la fois le passé et l'avenir de l'action. En effet, le premier enfant déjà mort et le second violenté indiquent explicitement que Médée est une criminelle en action. Le spectateur est tout d'abord attiré par l'ouverture exagérée des bras de Jason puis par ses mains excessivement tendues, dirigées vers Médée. Son corps entier semble suivre ses bras. Cette tension accélère la lecture, car l'empressement de Jason se transmet au spectateur. Son regard glisse ensuite vers l'objet de cette tension, englobé par l'angle de ses bras. La perpendicularité entre ses membres et l'arme tenue à bout de bras par Médée accentue l'horreur du dessin car la ligne de fuite, induite par la lame du poignard et la courbe de la jambe gauche de Médée, transperce l'enfant encore vivant mais aussi celui qui est déjà mort (voir les pointillés dans la figure 9). La ligne fait ensuite appel à l'intelligence du spectateur, qui doit imaginer le passé déjà accompli. Enfin, une dernière ligne de fuite retient l'attention, celle incarnée par le bras de Nérine (Figure 9). Celui-ci marque la fin de la lecture, car il est tendu vers l'extérieur et mène le regard en dehors du cadre. De plus, si le bras de Nérine est plus ou moins parallèle à l'axe du poignard, sa main, quant à elle, est perpendiculaire. Cette orientation interrompt la ligne de fuite mais aussi la chronologie car après ce geste, le spectateur est amené à imaginer la suite. Une fois son regard sorti de l'image, il s'attarde ensuite sur les détails entourant les lignes de fuite principales, à savoir la spectatrice située derrière Jason. Sa position en second plan mais également son geste fermé explique pourquoi le lecteur ne la remarque pas dès sa première lecture. De plus, si les gestes ouverts et évidents comme ceux de Jason, Médée ou Nérine accélèrent la lecture du dessin, les gestes fermés la ralentissent car les lignes de fuite ne sont pas évidentes (l'axe de ses deux mains et son regard mènent vers le poignard) et le spectateur doit analyser davantage l'expression. Toutes les lignes de fuite du dessin convergent donc vers le meurtre accompli par Médée. Toutefois, si certaines lignes accélèrent la lecture, d'autres la ralentissent ou l'immobilisent.

En choisissant de représenter l'infanticide, Poussin n'exhibe pas les mêmes épisodes violents que Corneille. Cependant, tous deux donnent une place privilégiée à l'arme du crime

selon une chronologie différente. En effet, dans la tragédie, Médée, placée en hauteur, l'exhibe fièrement à la vue de Jason avant de s'enfuir par les airs. Il rappelle les infanticides commis juste avant, hors-scène. Dans le dessin, l'arme est également mise en avant mais elle est en train d'accomplir l'acte meurtrier. Dans tous les cas, le poignard permet d'exhiber la monstruosité.

Cette assimilation entre l'héritage sénéquien et le théâtre de la cruauté construit l'image d'une héroïne remarquable et monstrueuse. À travers son affirmation majestueuse par le « je », Médée devient une femme en puissance accomplie. Elle se réaffirme et reconquiert son statut de femme indépendante, statut qu'elle avait délaissé au profit de celui d'épouse. C'est en annihilant sa passion amoureuse pour Jason que Médée se place au-dessus des hommes et c'est parce qu'elle s'est réalisée qu'elle peut devenir monstre et déployer toute sa cruauté dans ses crimes. De la même manière, l'ensanglantement de la scène, l'exhibition des objets du crime et le choix de l'artiste de montrer ou de cacher le crime amplifient sa démesure. Dans le dessin, Poussin se sert également des exhibitions (des meurtres, de l'arme du crime) pour conférer à la scène toute sa puissance dramatique.

3- Rendre le monstre acceptable

a- Cacher le crime sous couvert de bienséance et de vraisemblance

Si Corneille se prête au théâtre de la cruauté dans l'exhibition des meurtres, il ne faut pas oublier, en 1635, que les préceptes dramaturgiques du classicisme sont en train de l'emporter. Certes, les règles ne sont pas encore clairement codifiées mais elles suffisent à atténuer la monstruosité de Médée. Aussi, la vraisemblance et la bienséance imposent-elles au dramaturge de cacher le crime aux yeux des spectateurs.

La bienséance apparaît progressivement dans les années 1630-1640 et devient centrale pour les classiques. Elle se théorise progressivement autour de questions récurrentes qui légitiment son avènement progressif. Les débats concernant l'ensanglantement de la scène, l'exhibition ou la dissimulation du crime en sont des exemples. Le développement théorique de la bienséance entraîne progressivement un glissement des crimes de la scène vers les coulisses, à l'image des infanticides, hors-scène. Plusieurs décennies plus tard, Nicolas Boileau (1636-1711) synthétise ces règles, déjà bien assimilées par les écrivains, dans son *Art poétique* (1674). Sur la bienséance, il écrit :

> Mais il est des objets que l'art judicieux
> Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux[229].

La bienséance vise à garantir une adhésion entre le spectateur et le spectacle représenté. Il est nécessaire de ne pas choquer le public en lui évitant la vue d'actions qui le choqueraient aussi dans la vie courante, hors du théâtre. La bienséance exclut donc la violence, les morts sur scène ainsi que des rapports déplacés au corps. Mais, par essence, le crime ne peut être bienséant. Quelles que soient les ruses de représentation choisies, il restera odieux moralement. Les dramaturges jouent alors sur la dissimulation hors-scène du crime pour en atténuer l'horreur. C'est ce que Corneille applique, en plaçant les infanticides hors-scène. C'est d'ailleurs un choix étonnant au vu des meurtres insoutenables de Créon et de Créuse, sur scène. Toutefois, ces meurtres revêtent une dimension punitive, car la démesure des deux personnages est condamnée. L'exhibition de leur mort sert d'exemple, à l'image des exécutions publiques. A l'inverse, la représentation des infanticides rend impossible la *catharsis*. Médée porte atteinte à

[229] Nicolas Boileau, « Chant III », in *Art poétique*, Paris, Claude Barbin, 1674, v. 45-46.

son propre sang, et surtout à ses enfants encore jeunes et insouciants, et sort pourtant victorieuse de la tragédie. La simple vue de l'arme semble suffire à atteindre le comble de l'horreur. La définition même d'un tel crime ne peut être bienséante. Médée le retranscrit, en trois vers seulement :

> Lève les yeux, perfide, et reconnais ce bras
> Qui t'a déjà vengé de ces petits ingrats ;
> Ce poignard que tu vois vient de chasser leurs âmes[230].

À la différence des meurtres de Créon et de Créuse, Médée rapporte ici brièvement ses filicides sans donner plus de détails.

Outre la bienséance, c'est aussi la vraisemblance qui empêche la représentation de crimes sur scène, car le spectateur sait qu'il s'agit de feintise et que les acteurs ne seront pas tués pour la réalisation de la pièce. Si un dramaturge fait le choix de faire figurer les crimes sur scène, il prend le risque de briser le but final que constitue la *catharsis*. L'artifice le plus efficace est donc de suggérer le crime hors-scène, dans les coulisses. Les passions sont alors provoquées par l'imagination du lecteur-spectateur et non par le jeu des affects et l'illusion est absolue. De ce fait, s'il n'est pas bienséant, Corneille reste vraisemblable lorsqu'il place l'infanticide hors-scène. Il respecte ainsi l'une des règles horatiennes : « *Nec pueros Medea coram populo trucidet* »[231]. Horace sous-entend que les crimes les plus monstrueux doivent demeurer invisibles aux spectateurs, car leurs représentations ne peuvent être qu'invraisemblables. De plus, l'imagination de l'infanticide par le public suffit à susciter un sentiment d'horreur. Il faut cependant s'arrêter un instant sur le commentaire de Corneille, vingt-cinq ans après la première représentation de *Médée,* au sujet de la vraisemblance de ce crime. Dans son *Discours du poème dramatique,* il écrit :

> Il n'est pas vraisemblable que Médée tue ses enfants […] mais l'histoire le dit, et la représentation de ces grands crimes ne trouve point d'incrédules[232].

Cette notion doit se donc distinguer du vrai car, souligne Boileau, « le vrai peut quelque fois n'être pas vraisemblable »[233]. Lorsque Médée tue ses enfants, c'est un fait véridique, car le

[230] Pierre Corneille, *op. cit.*, V, 6, v. 159-1541, p. 111.
[231] « Que Médée n'égorge pas ses enfants devant le public », in Horace, *Art poétique,* ed. et trad. par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1995, v. 185-188.
[232] Pierre Corneille, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », dans *Trois Discours du poème dramatique* [*Théâtre complet,* Paris et Rouen, Augustin Courbet, 1660, 3 volumes], t.1, p.64.
[233] Nicolas Boileau-Despréaux, *op. cit.*, chant 3, v. 48, p. 29.

mythe antique le relate. Le fait mythologique devrait suffire à rendre crédible les événements représentés. Toutefois, pour Corneille et surtout pour ses contemporains, cet acte n'est pas vraisemblable car il sort de la logique habituelle des faits et reste difficile à croire pour le spectateur : une mère ne tue pas ses enfants. De la même manière, le dramaturge déclare que « les grands sujets qui remuent fortement les passions […] doivent toujours aller au-delà du vraisemblable »[234]. Médée, considérée comme une grande figure mythique, ne peut être vraisemblable par sa démesure. Cependant, même si Corneille expose des crimes sur la scène, il tente à chaque fois de les atténuer. Concernant les morts de Créon et de Créuse, Theudas rapporte à Médée les supplices des deux victimes en précisant que les flammes deviennent invisibles :

> La flamme disparaît, mais l'ardeur leur demeure ;
> Et leurs habits charmés, malgré nos vains efforts,
> Sont des brasiers secrets attachés à leurs corps[235].

Grâce à ces précisions, le metteur en scène n'a pas à représenter de flammes sur scène lors de la scène 3 où le spectateur découvre le supplice de Créon puisque « la flamme disparaît » et devient « brasiers secrets »[236]. Ces descriptions aident à imaginer vraisemblablement la scène et la dramatisent autant que si elle était vue. L'imagination vaut en effet mieux qu'un artifice mal construit ; elle convainc davantage. De plus, Créon, dès son suicide, est emporté hors-scène et le spectateur ne voit pas le maléfice de la robe sur Créuse, « seulement » l'agonie de la jeune femme qui laisse deviner, par l'intermédiaire d'un vocabulaire lié au feu, les flammes qui la dévorent. De la même manière, à chaque suicide sur scène, le rideau se ferme juste après l'acte, comme pour en atténuer l'effet et le soustraire à la vue du spectateur. C'est en effet le cas pour Jason, les rideaux se ferment juste après les didascalies : *« Il se tue »*[237].

b- Le frontispice : préambule à l'exposition de la monstruosité ?

Le terme « frontispice » est originairement emprunté à l'architecture et suppose l'idée d'un ornement à l'entrée d'un bâtiment qui se présente face au visiteur quand il entre dans celui-

[234] Pierre Corneille, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », *op. cit.*, p. 64.
[235] *Ibid.*, V, 1, v.1314-1316, p. 99.
[236] À ce sujet, Corneille précise dans l'« Examen » de 1660 de *Médée* : « J'ay feint que les feux que produit la robe de Medée et qui font périr Creon et Creüse, estoient invisibles, parce que j'ay mis leurs personnes sur la Scene dans la Catastrophe », in Pierre Corneille, « Examen », *op. cit.*, p. 22. Les limites de l'artifice scénique permettent de ne pas entraver la vraisemblance.
[237] *Ibid.*, V, 7, après le vers 1628, p. 115.

ci[238]. L'idée est ensuite reprise métaphoriquement lorsqu'elle est appliquée au livre, alors considéré comme un édifice. Le frontispice devient, dès le XVe siècle avec l'invention de l'imprimerie, une « gravure que l'on place en regard du titre d'un livre et dont le sujet est analogue au but et à l'esprit de l'ouvrage »[239]. Il précède la page de titre et est donc accolé au texte dont il s'inspire. La proximité des deux *corpus* que sont le frontispice de l'édition de *Médée* de 1660 gravé par Spirinx[240] (Figure A) et l'œuvre cornélienne au sein même du livre oblige le lecteur à confronter les deux œuvres. Le thème principal étant la représentation d'une femme monstrueuse, le lecteur est amené à se demander si les artistes ont respecté les événements de la pièce ou s'ils en ont favorisé certains au détriment d'autres. Quelles sont alors les répercussions de ces choix ou de la simple présence du frontispice accolé au texte sur la perception de la femme-monstre chez le lecteur ? Quel que soit les choix artistiques qu'elle reflète, la gravure de Spirinx est dépendante du texte puisque c'est la tragédie qui apportera les réponses suscitées par le mystère de l'action représentée (par exemple, pourquoi Médée apparaît-elle donc victorieuse ?). L'image précède le livre. Elle crée un horizon d'attente[241] et dévoile des détails dont le lecteur, s'il n'a pas été déjà spectateur de la pièce, n'a, *a priori*, pas connaissance. Ce n'est pas tant l'action de la femme-monstre qui intéresse alors mais le fait de savoir pourquoi et comment elle en est arrivée à être victorieuse. Dans l'attente d'une réponse, le frontispice devient donc un préambule à la tragédie. Toutes ces interrogations dues à l'exposition ou à l'absence de la femme-monstre dans la gravure captent l'attention du lecteur et l'amènent promptement à la lecture. La gravure devient donc une entrée en matière, une mise en bouche avant la pièce de théâtre. Elle divertit en proposant une image d'un texte[242] et offre une multitude d'interrogations en anticipant les actions tragiques d'une femme monstrueuse.

---

[238] Le « frontispice » est défini ainsi par Antoine Furetière : « La face et la principale entrée d'un grand bâtiment qui se présente de front aux yeux des spectateurs », in Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, F-O, 1690, p.123.

[239] Emile Littré, « Frontispice », in *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1872. Nous aurions pu reprendre ici la suite de la définition proposée par Furetière : « la première page où est le titre gravé dans quelque image qui représente le frontispice d'un bâtiment », in Antoine Furetière, *op. cit.*, F-O, 1690, p. 123. Or, cette définition n'est pas exhaustive car tous les frontispices ne représentent pas nécessairement un bâtiment. Pour compléter la définition d'Émile Littré, il arrive que le frontispice se substitue à la page de titre. Il s'agit alors d'un « titre-frontispice ».

[240] Voir Figure A : Louis Spirinx (dessin et gravure), frontispice de *Médée* dans le *Théâtre complet* de Corneille, Paris et Rouen, Augustin Courbet, 1660, gravure à l'eau-forte, Bibliothèque Nationale de France.

[241] Notion définie par Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception* (1978) : « Le texte nouveau [ici le frontispice] évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites », in Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1978, p. 51.

[242] Ce divertissement rappelle les frontispices de François Chauveau, graveur du Roi en 1670, qui illustre l'œuvre de Sénèque à l'attention du Dauphin afin « de [lui] apprendre agréablement l'histoire », in Jean-Michel Papillon,

Dans le frontispice de l'édition de *Médée* de 1660 gravé par Spirinx (Figure A), l'artiste choisit de représenter, en amont de la tragédie, les deux scènes les plus choquantes qui se déroulent sur scène : la mort de Créon et de Créuse, puis la victoire impunie de Médée. La gravure permet donc, d'une certaine façon, d'atténuer la réception future de la monstruosité en annonçant les actions les plus inconvenantes. D'une autre manière, nous pourrions également nous demander si le fait de choisir les scènes les plus choquantes en frontispice traduit vraiment une démarche d'atténuation puisqu'elles restent dévoilées. Quelles que soient les raisons de ce choix, la gravure constitue un préambule à la monstruosité. Plus précisément encore, Spirinx s'inspire des didascalies qui décrivent l'action à l'acte V, scène 5 : « *Cléone et le reste emportent le corps de Créon et de Créuse, et Jason continue seul* »[243]. Bien qu'il soit difficile de reconnaître avec certitude Cléone, la gouvernante de Créuse, parmi les figurants présents, le lecteur peut néanmoins observer un groupe d'hommes portant les corps inertes. Les quatre soldats transportant les corps s'apprêtent à quitter la scène, à sortir du cadre, comme pour montrer que cette action indécente va bientôt disparaître à la fois de l'image, mais aussi de la scène théâtrale. Ce détail rend la gravure plus bienséante que sa source d'inspiration car, par opposition à la tragédie où le spectateur assiste au supplice du roi, celui-ci est déjà mort, comme endormi ; le supplice est donc passé. Mis à part la partie supérieure du frontispice où Médée fuit dans les airs sur un char, la scène qui se déroule au sol est vraisemblable et les flammes du supplice sont suggérées par les traces de brûlures au bas de la toge de Créon.

Pour le reste de la gravure, Spirinx s'est inspiré d'autres didascalies qui précisent à l'acte V, scène 6 : « Médée*, en l'air dans un char tiré par deux dragons* »[244]. Spirinx reste fidèle à ces précisions scéniques puisque l'héroïne surplombe, victorieuse, la scène. Enfin, le graveur illustre les paroles de Médée dans sa première réplique de la scène 6 de l'acte V :

> Lève les yeux, perfide et reconnais ce bras
> Qui t'a déjà vengé de ces petits ingrats[245].

Médée attire ici l'attention de Jason sur sa personne, puis sur son bras. Son regard est d'ailleurs guidé vers cette direction. Dans le frontispice, ce même bras est tendu en avant comme si le personnage, dans une posture virilisante (c'est habituellement l'homme qui brandit une épée), voulait attirer l'attention sur celui-ci. Cette position héroïque n'est pas sans rappeler celle de

Mémoire sur la vie de François Chauveau, peintre et graveur, et de ses fils Evrard Chauveau, peintre, et René Chauveau, sculpteur, Paris, Imprimerie Guiraudet et Jouaust, 1738, p. 12.
[243] Pierre Corneille, *op. cit.*, V, 5, didascalie entre les vers 1524-1525, p. 110.
[244] *Ibid.*, V, 6, didascalie entre les vers 1565-1566, p. 113.
[245] *Ibid.*, V, 6, v. 1539-1540, p. 111.

Judith dans la gravure d'Abraham Bosse (Figure 3) dans laquelle elle brandit une épée sur laquelle est inscrit « femme forte ». Ce geste n'est donc pas anodin puisqu'il signifie la victoire de Médée. Cependant, cet héroïsme est ambigu car si le haut de la gravure symbolise la victoire, deux cadavres gisent au sol. Le frontispice anticipe donc le dénouement en livrant des détails fondamentaux mais non les raisons des situations dévoilées. Médée est-elle uniquement criminelle ou également justicière ? La superposition de ces deux événements distincts au sein du frontispice crée une cohérence dans la représentation d'une femme criminelle mais également légitimement victorieuse, puisqu'en tuant Créon et Créuse, elle répare l'injustice qui lui a été faite.

Les variations esthétiques que l'on constate entre l'œuvre écrite et le frontispice peuvent s'expliquer par rapport à la chronologie. Si la tragédie est représentée pour la première fois en 1635, puis publiée en 1639, le frontispice, quant à lui, n'est gravé qu'en 1660, soit vingt-cinq ans plus tard. Il faut donc prendre en compte les différences génériques mais surtout esthétiques entre l'œuvre écrite, à la fois baroque et classique, et une estampe gravée à l'apogée du classicisme. La création de la gravure est à rapprocher de la vaste entreprise cornélienne consistant à rassembler et publier son *Théâtre complet* (1660), chacune de ses pièces étant précédée d'un frontispice commandé soit à Chauveau (Figure 10)[246], soit à Spirinx. Le recueil est également accompagné des *Trois discours sur le poème dramatique* ainsi que des « Examens » où il revient sur chacune de ses œuvres. Dans celui de *Médée*, il traite essentiellement de la vraisemblance et souligne tous ses écarts par rapport aux sources antiques[247]. Corneille ayant commandé à Spirinx le frontispice, il ne serait pas étonnant que le dramaturge ait guidé le graveur quant au choix des scènes et à la façon de les représenter. Vingt-cinq ans après, l'esthétique de Corneille a muri et son art tragique est reconnu par ses pairs. L'atténuation de la cruauté des meurtres pourrait éventuellement suggérer les regrets de Corneille.

[246] Il est intéressant de constater que Chauveau, un an plus tôt, grave la « Fuite de Médée et Jason », un frontispice ornant les *Tragédies de Sénèque* (Paris, Pierre Lamy, 1659). La gravure est la synthèse des événements spectaculaires de la tragédie sénéquienne. Toutes les morts y sont représentées. Il est indéniable que Spirinx s'est inspiré de Chauveau quant à la *dispositio*. Voir Figure 10 : François Chauveau, (dessin et gravure), « Fuite de Médée et Jason », frontispice des *Tragédies de Sénèque*, traduit en prose par Michel de Marolles, Paris, Pierre Lamy, 1659, tome 1, gravure à l'eau-forte, Musée des Beaux-Arts de Nancy.

[247] L'« Examen » permet surtout de justifier, plusieurs années après, ses choix. Il ne détruit pas son œuvre. Au contraire, il assoit ses choix, notamment celui d'avoir opté pour le vrai plutôt que le vraisemblable.

c- Une victime en exil : l'humanisation du personnage

Corneille, à travers la victimisation de Médée, parvient à occulter la monstruosité de son héroïne en amplifiant les injustices à son égard. Chercherait-il à rendre son monstre plus acceptable ou est-ce une subtile stratégie pour amplifier davantage la cruauté exhibée ? Le mythe de Médée, quelles que soient ses versions, tourne autour de l'exil et de la fuite. Toutefois, à la différence de ses fuites successives de Colchide puis d'Iolcos, qui sont désirées et où Médée est coupable, son exil loin de Corinthe est, au contraire, imposé par Créon et est vécu comme une trahison. De plus, cet exil n'a pas de but, ni de terre d'accueil, du moins pas avant sa rencontre avec Égée. Cette décision royale, injuste pour Médée du fait de son innocence en cette cité, accélère sa vengeance et amplifie son statut de victime. Cet exil est renforcé par une série d'affronts : la tromperie de Jason qui la répudie malgré ses sacrifices, l'arrachement de ses enfants et l'affront de Créuse qui la dépossède de sa robe.

Tous ces éléments sont connus du lecteur-spectateur dès la scène d'exposition, par l'intermédiaire de Jason lui-même qui explicite, sans honte, ses trahisons malgré l'aide reçue de Médée par le passé. Dès la scène d'exposition, l'homme apparaît d'ailleurs comme inconstant[248] lorsqu'il résume toutes ses conquêtes précédentes. Il se révèle également manipulateur et machiavélique lorsqu'il déclare « j'accommode ma flamme au bien de mes affaires »[249]. Son amour pour Médée est donc remis en cause au profit de ses ambitions, le mariage avec Créuse. Médée résume bien le personnage quand elle déclare :

> Ah ! Cœur rempli de feinte,
> Tu masques tes désirs d'un faux titre de crainte ;
> Un sceptre est l'objet seul qui fait ton nouveau choix[250].

Ces répliques prouvent que Médée perce son mari à jour. L'exil imposé loin de Corinthe est vécu comme une injustice car Médée a tout sacrifié à Jason, un mari qui la trahit et l'exile. Elle se retrouve seule, sans époux, sans enfant et sans aucun statut si ce n'est celui de barbare, à la différence de Jason qui est grec et revient sur ses terres. Le lecteur-spectateur découvre donc

[248] Marie-Odile Sweetser traite de ce *leitmotiv* de la femme bafouée à travers l'abandon dans son article « Images de la femme abandonnée : traditions, contaminations, création », in *Onze nouvelles études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, textes réunis par Wolfgang Leiner, Paris / Tübingen, Éditions Jean-Michel Place / Gunter Narr Verlag, 1984, pp. 1-11.
[249] Pierre Corneille, *op. cit.*, I, 1, v. 30, p. 27.
[250] *Ibid.*, III, 3, v. 886-888, p. 74.

une héroïne tournée vers le passé[251], qui ressasse tout au long de la tragédie jusqu'à sa confrontation avec Jason, ses crimes précédents. En effet, lors de sa première apparition sur scène (I, 4), puis de son premier dialogue avec Nérine (I, 5), de sa confrontation avec Créon (II, 2), puis avec Jason (III, 3), Médée rappelle ses crimes et ce qu'elle a sacrifié. Néanmoins, elle se définit alors comme l'instrument de son mari. Elle est « objet »[252] et Jason sujet :

> Jason m'a fait trahir mon pays et mon père,
> Et me laisse au milieu d'une terre étrangère,
> Sans support, sans amis, sans retraite, sans bien,
> La fable de son peuple et la haine du mien[253].

Médée répond ici à Nérine en jouant sur les pronoms puisqu'elle se fait victime de Jason. De plus, la répétition du privatif « sans » renforce sa solitude : elle est seule, sans richesse et sans patrie. Médée réitère ce jeu des pronoms, redoublé par un jeu de temps à l'acte III, scène 3 : « C'est pour vous que j'ai fui, c'est vous qui me chassez »[254]. Cette fois, lorsque l'héroïne utilise le passé, elle se place en tant que sujet, renforcé par une tournure emphatique. À l'inverse, au présent, Jason devient le sujet de ses souffrances. Médée essaie donc, en se tournant vers le passé, d'asseoir son statut de victime passive et de prouver son instrumentalisation. De ce fait, en approfondissant le passé de l'héroïne et en le comparant à sa situation actuelle, Corneille humanise le personnage. Cet abandon est renforcé par la double humiliation infligée par Jason. Il est infidèle certes, mais il redouble la situation en se plaçant comme une victime. « Ingrat »[255], il renie l'aide de Médée en feignant, lorsqu'il déclare « Quels forfaits ? »[256], de ne pas comprendre les accusations de Médée déjà longuement exposées. L'injustice de cette scène est renforcée par des contradictions. En effet, au début de la tragédie (I, 2), Jason met un point d'honneur, lors de son monologue, à remercier Médée : « Je dois tout à Médée, et je ne puis sans honte / Et d'elle et de ma foi tenir si peu de conte »[257]. Il est donc conscient de l'aide apportée par Médée. Lors de la confrontation, Jason, à travers ce mensonge, atténue sa

[251] Il faut préciser qu'après ces instants de victimisation, Médée dans son affirmation majestueuse du moi, se tourne ensuite vers le futur. Le pessimisme laisse place à l'optimisme, qui la rend capable d'accomplir sa vengeance. Voir notre sous-partie précédente.
[252] Pierre Corneille, *op. cit.*, III, 3, v.813-816, p.69 : suite à une tirade où Médée détaille ses forfaits, commis par amour et pour Jason, elle résume : « Et moi, que tes désirs avaient tant souhaitée, / Le dragon assoupi, la toison emportée, / Ton tyran massacré, ton père rajeuni, / Je devins un objet digne d'être banni. »
[253] *Ibid.*, I, 5, v.297-300, p. 41.
[254] *Ibid.*, III, 3, v. 775, p. 68.
[255] *Idem.*, v. 785 : Médée rappelle à Jason ses sacrifices, qu'il semble avoir oubliés, d'où ce qualificatif : « Ressouviens-t'en, ingrat ».
[256] *Ibid.*, III, 3, v. 856, p. 72. Médée, bien qu'elle ait précédemment cité ses crimes, répond naïvement ou par arrogance : « La trahison, le meurtre, et tous ceux que j'ai faits ».
[257] *Ibid.*, I, 2, v. 165, p. 34.

responsabilité en reportant, au contraire, toute la culpabilité sur Médée[258]. Cet excès d'ingratitude empêche le lecteur-spectateur de cautionner les actes de Jason. Il apparaît, à cet instant, plus coupable encore que Médée, qui a pourtant commis de ses mains, les crimes antérieurs. C'est aussi à partir de cette confrontation, où ses tentatives pour regagner l'amour de Jason échouent, où elle subit un affront supplémentaire et comprend la faiblesse de Jason (ses enfants), que Médée redevient elle-même et décide de tuer ses enfants. Elle n'est plus tournée vers le passé, mais le futur et la réalisation de sa vengeance finale.

Il faut également remarquer que si Jason incarne en effet la figure de l'époux inconstant, manipulateur et machiavélique, d'autres personnages permettent également d'humaniser Médée et d'atténuer sa culpabilité comme Pollux et Créuse. Ces personnages n'existent pas ou alors n'ont que peu de poids dramatique chez Euripide et Sénèque. Dans la *Médée* cornélienne, leur présence renforcée apporte une diversité de point de vue qui complexifie l'intrigue et donc interroge la part de culpabilité de Médée et de Jason. Alors que Pollux compatit à la souffrance de Médée[259], ce qui confirme son statut de victime, Créuse, quant à elle, n'exprime aucune empathie. Au contraire, elle dépossède Médée de ses derniers biens : ses enfants et sa robe[260]. À l'acte II, scène 4, à travers une tirade, elle met verbalement tout en œuvre pour convaincre son amant de récupérer la robe. L'amour qu'elle porte à Jason devient même ambigu, car elle semble aimer la robe tout autant que Jason, voire davantage. En effet, elle conclut sa tirade en explicitant son souhait suprême : « Pourvu que cette robe et Jason soient à moi »[261]. Créuse place la robe dans le premier hémistiche comme si elle était plus importante que Jason, nommé après l'objet. C'est d'ailleurs son désir matériel qui la perd. Cette tirade révèle donc une femme déterminée à déposséder Médée, rendue victime de ses caprices. Le fait qu'elle ait davantage de poids dans l'action de la tragédie n'est donc pas synonyme de valorisation puisqu'elle apparait, à travers sa cupidité et sa vanité, superficielle et manipulatrice[262].

Quant au personnage de Créon, il permet de politiser le conflit qui oppose les amants et de le rendre plus complexe. Il ne faut pas oublier qu'il est à la source de la souffrance de Médée car il lui enlève ses enfants et la soumet à l'exil en ordonnant « l'arrêt de [s]on

[258] *Ibid.*, III, 3, v.857-858, p. 72 : « Il manque encor ce point à mon sort déplorable, / Que de tes cruautés on me fasse coupable ».
[259] *Ibid.*, I, 1, v. 145-147, p. 32 : « Sur quoi que vous fondiez un traitement si rude, / C'est montrer pour Médée un peu d'ingratitude ; / Ce qu'elle a fait pour vous est mal récompensé. »
[260] Dans les tragédies d'Euripide et de Sénèque, Médée offre d'elle-même la robe. Créuse ne formule aucune requête.
[261] *Ibid.*, II, 4, v. 571-592, p. 57-58.
[262] Créuse se révèle également manipulatrice face à Égée qu'elle compte convaincre de partir « avec un peu d'adresse » (II, 3, v. 525, p.54).

bannissement »[263]. La cause de cet ordre est injuste car elle résulte de la peur du roi corinthien et de son peuple[264] devant la réaction de Médée face au nouveau mariage de Jason. Or, si par le passé, Médée a en effet agi par impulsion, à Corinthe, elle est encore innocente. L'héroïne n'aura de cesse de se justifier, en vain : là où Médée voit des exploits ayant sauvé les Argonautes, Créon veut y voir, par intérêt, des crimes impardonnables. Il apparaît alors comme un tyran[265] intransigeant qui précipite la déchéance sociale de Médée : d'épouse et mère, elle devient une barbare dépossédée, en exil. Ces injustices royales, tout en permettant d'atténuer la culpabilité de Médée, rendent vraisemblables les meurtres de Créon et de Créuse car ils paient leurs erreurs. Néanmoins, rien ne peut justifier les infanticides. Il faut ici préciser que Médée ne projette pas de tuer ses enfants au début de la pièce :

> Créon seul et sa fille ont fait la perfidie !
> Eux seuls termineront toute la tragédie ;
> Leur perte achèvera cette fatale paix[266].

Les actions de Créuse et de Créon justifient cette volonté de vengeance et le spectateur ne peut en vouloir à Médée. Si elle devient criminelle à travers ces actes, elle ne devient pas pour autant un monstre. C'est parce que les infanticides sont invraisemblables et dépassent la mesure, qu'elle perd son humanité. Corneille se sert pourtant de la culpabilité des autres personnages pour réévaluer la monstruosité de Médée.

Corneille livre donc à ses lecteurs-spectateurs un personnage de femme ambigüe, à la fois victime et criminelle au présent, et coupable par le passé. En noircissant le portrait de Jason, Créon et Créuse, en les rendant injustes, il atténue la culpabilité de Médée, victime et innocente à Corinthe autant que meurtrière. De ce fait dans *Médée*, il n'y a pas de personnages exemplaires. Mis à part les enfants, tous contribuent à rendre le régicide et le meurtre de Créuse vraisemblables et donc acceptables. Seul l'infanticide marque le passage à la limite. Le concept de vraisemblance aide donc à définir la femme-monstre car c'est justement parce que l'infanticide est injustifié que Médée devient monstre. De plus, ni la majesté de l'héroïne, ni les

[263] *Ibid.*, II, 2, v. 375, p. 46. L'« arrêt » est une décision de justice.
[264] *Idem.*, v. 381 : « Délivre mes sujets et moi-même de crainte ». Il faut remarquer que si le peuple craint Médée, ce n'est pas pour autant qu'il approuve le mariage entre Créuse et Jason. Tout au long de la tragédie, Corneille le sous-entend brièvement : « votre peuple en frémit, votre cour en murmure » (Egée, II, 5, v. 617, p.59), « Et le peuple leur prête une faible assistance » (lorsque Créuse se fait enlever par Egée, il ne semble pas ou peu se soucier de sa captivité, IV, 2, v. 1018, p. 82).
[265] Il déclare : « Mais le trône soutient la majesté des rois / Au-dessus du mépris, comme au-dessus des lois. / On doit toujours respect au sceptre, à la couronne » (II, 4, v. 539-541, p.55). Qu'importe la légitimité de ses actes, Créon se pense intouchable.
[266] *Ibid*, II, 1, v. 369-371, p. 46.

exhibitions de sa cruauté ne sont contradictoires avec son statut de victime. Au contraire, c'est parce que sa souffrance est profonde que certains de ses crimes deviennent par la suite spectaculairement monstrueux. Les actes de l'héroïne révèlent donc sa monstruosité morale. De plus, il ne faut pas oublier son ascendance divine qui hisse la femme-monstre au-dessus des hommes. Le mélange des esthétiques baroque et classique dans la tragédie permet donc à Corneille de proposer une héroïne ambivalente. Si par l'intermédiaire du baroque, Corneille dévoile dans toute sa splendeur une femme qui se transforme peu à peu en monstre, le dramaturge se tourne vers le classicisme pour rendre vraisemblable ce changement en accentuant son statut de victime. Ces analyses ont permis de souligner les caractéristiques propres à *Médée.* Elle est fondamentalement monstrueuse car elle est soumise à sa passion vindicative, qui la conduit à des actes criminels touchant la limite. Mais c'est un choix, car elle réussit à surpasser sa douleur pour la transformer en haine, une passion que l'héroïne assume, tout comme ses actes. Être pleinement conscient de ses passions, de ses actes criminels et les assumer sont donc des critères majeurs pour la définition de la femme-monstre. Nous pouvons à présent nous demander si Médée incarne le parangon de la femme-monstre. Les passions excessives, puis la violence que l'héroïne tragique inflige à son propre corps pour réaliser le crime sont les deux principales causes de sa métamorphose en monstre. Il sera enfin primordial d'étudier la réception de cette monstruosité chez le spectateur.

III- Médée, une femme-monstre exemplaire

1- Une tragédie des passions

a- Les notions de dolor *et de* furor *: de la victime au monstre*

Les notions de *dolor* et de *furor* qui amènent les criminels au *scelus nefas*, coexistent exclusivement au théâtre. Florence Dupont les définit ainsi :

> La tragédie romaine permet au public romain le spectacle de la transformation d'un homme en monstre. Mot-clef autour duquel se fait le récit : la *furor*. Tout héros tragique dans la tragédie romaine devient un *furiosus* pour accomplir le crime qui fera de lui un monstre.
> La *furor* est indissociable de deux autres notions : la *dolor* (avant la *furor*) et le *nefas* (crime). Ce sont des catégories propres au théâtre (surtout les tragédies), non des termes empruntés aux passions quotidiennes[267].

Puisque Corneille s'inspire en partie de Sénèque, ces notions et leur progression se retrouvent dans leur tragédie respective[268]. Dans le processus du *dolor* et du *furor*, la raison n'a plus sa place et la femme devient progressivement criminelle. En effet, elle incarne un être en lutte contre ses passions et doit, avant toute action contre un tiers, se faire violence. Nous l'avons vu, les principales causes du *dolor* de Médée sont l'infidélité de Jason puis la menace de perdre ses enfants. En réalité, la douleur provient essentiellement d'une perte d'identité : Médée n'est plus l'épouse de Jason puisqu'elle est répudiée par son mari et s'apprête à ne plus être mère à cause de la décision imminente de Créon. Ces actions coupables permettent à Corneille d'alimenter, pour Médée, l'énergie qui motive sa vengeance à venir afin de retrouver son intégrité et son honneur. Pour l'héroïne marquée par le néo-stoïcisme qui, rappelons-le, insiste sur l'importance de la volonté afin de dompter ses passions, ce *dolor* est la source de ses crimes, vus comme autant de remèdes qui lui permettent d'atténuer légèrement ses souffrances. En la faisant maîtresse d'elle-même, Corneille se sert volontairement de la douleur de son héroïne pour lui faire commettre un crime encore plus implacable et inhumain. D'ailleurs, rares sont les

[267] Florence Dupont, Pierre Letessier, *Le Théâtre romain*, Paris, Armand Colin, Lettres sup, 2012. Florence Dupont emploie le féminin pour aborder les notions du *dolor* et du *furor*. Ces termes étant masculin en latin, nous préférons garder ce genre pour la rédaction de cette étude.
[268] Ces trois concepts constituent la ligne directrice des pièces sénéquiennes.

moments où le dramaturge exprime clairement les souffrances de Médée. Il le fait brièvement à l'acte III, scène 3 lors de la confrontation entre Médée et Jason[269] mais surtout lors de l'exposition du dilemme, juste avant les infanticides à l'acte V, scène 3. En effet, lors de son monologue Médée exprime à deux reprises sa pitié envers ses enfants lorsqu'elle doit se décider à les tuer :

> Mais quoi ! J'ai beau contre eux animer mon audace,
> La pitié la combat, et se met en sa place :
> […]
> Mais ma pitié renaît, et revient me braver[270] ;

Sa douleur s'explique par son indécision face à sa vengeance. Outre l'inconstance de l'héroïne tragique que nous étudierons prochainement, Médée doit aussi lutter contre sa douleur ou sa fureur. D'ailleurs, le spectateur assiste ici à la dernière représentation d'une Médée qui raisonne. Enfin, certaines allusions aux souffrances de Médée peuvent également être décelées à travers les répliques de Pollux qui, dès la scène d'exposition, se met à la place de l'héroïne tragique[271]. Il faut remarquer que le frontispice de Spirinx (Figure A) et le dessin de Poussin (Figure B) ne représentent pas la femme criminelle en proie au *dolor*. La raison est simple : cela apitoierait le spectateur sur une femme-monstre en devenir, ce qui n'est pas concevable.

Ces souffrances insoutenables évoluent ensuite en *furor* et sont dirigées contre l'origine du *dolor*, c'est-à-dire contre Jason, Créon et Créuse. Les coupables deviennent donc, à leur tour, victimes. Les estampes représentent ce renversement de situation en illustrant le *dolor* provoqué par Médée. Dans le dessin de Poussin, *Médée tuant ses enfants* (Figure B), le spectateur découvre la représentation du *dolor* mêlée à l'effroi à travers les visages de Jason et de Nérine. Toutefois, dans leurs cas, la souffrance est la conséquence de leur culpabilité et de leurs erreurs (Nérine garde le silence face aux crimes de Médée) et n'est pas l'origine d'un quelconque *furor*. C'est aussi le cas dans le frontispice de *Médée*[272] de Sénèque (Figure 10) avec les figurants en dehors de la scène. Là encore, il s'agit de la conséquence des crimes de Médée. Outre ces

[269] Pierre Corneille, *op. cit.*, III, 3, v. 929-930, p.76 : « Cet amour paternel, qui te fournit d'excuses, / Me fait souffrir aussi que tu me le refuses ». Médée livre ici sa douleur afin d'apitoyer Jason pour qu'il cède à sa requête (lui laisser ses enfants). Or, il reste sourd à ses propositions. C'est d'ailleurs suite à cette scène, où elle apprend le point faible de Jason, que Médée se résout définitivement à se venger
[270] *Ibid.*, V, 2, v.1341-1354, p.101.
[271] *Ibid.*, I, 1, v. 145-147, p.32 : « Sur quoi que vous fondiez un traitement si rude, / C'est montrer pour Médée un peu d'ingratitude ; / Ce qu'elle a fait pour vous est mal récompensé ».
[272] Voir Figure 10 : François Chauveau, (dessin et gravure), « Fuite de Médée et Jason », *op. cit.*

victimes, c'est la folie furieuse qui va ensuite mener la criminelle. Le *furor* est défini en ces termes par Louise Frappier :

> [Elle] renvoie à la fois à une colère folle, à une folie poussant à des actes de violence, à une passion sans mesure, créant un état voisin de la folie, et, également, au délire de l'inspiré[273].

Médée doit donc devenir une *furiosa,* c'est-à-dire, selon Louise Frappier, être frappée de « folie », afin de commettre ses crimes. À ce sujet, Cicéron souligne la nécessité de faire la distinction entre deux folies : la première « *insania* » et la seconde « *furor* », que l'on peut traduire par « folie furieuse »[274]. Pour l'auteur et politicien latin, le *furor* équivaut à la mélancolie grecque : « Ce que nous entendons par *furor,* [les Grecs] l'appellent *melancholia* »[275]. Aristote, philosophe grec, définit, dans son *Problème XXX*[276], la mélancolie comme ce qui peut mener l'homme au génie intellectuel ou, au contraire, le soumettre et lui faire commettre des crimes. Dans ce dernier cas, elle s'appelle « *mania* ». Ainsi, le *furor* latin comme la *mania* grecque poussent les personnages au crime[277]. Pour compléter cette série de définitions nous aidant à mieux comprendre les crimes de Médée et ceux à venir des autres héroïnes tragiques choisies, rappelons que Marsile Ficin[278] (1433-1499) répertorie trois types de folie, dont deux nous intéressent plus particulièrement ici :

> L'une naît d'un vice du cerveau, l'autre d'un vice du cœur. Souvent, en effet, le cerveau est envahi par un excès de bile surchauffée, tantôt de sang surchauffé, parfois de bile noire, ce qui fait que les hommes deviennent fous. Ainsi, même sans provocation, ceux qui sont tourmentés par cette bile surchauffée, se laissent aller à de violentes colères, poussent des cris retentissants, se jettent sur ceux qu'ils rencontrent et se frappent eux-mêmes aussi bien que les autres. […] Enfin ceux qu'accable l'humeur noire sont toujours désolés. Ils se forgent des songes qui les effrayent dans le présent ou leur font redouter l'avenir. Or ces trois sortes de folies proviennent d'une défaillance du cerveau. En effet, quand ces humeurs sont retenues au cœur, elles engendrent non pas la folie, mais l'angoisse et l'inquiétude. Ce n'est que lorsqu'elles montent à la tête qu'elles rendent fous, c'est pourquoi l'on dit que cette folie vient d'un vice du cerveau[279].

---

[273] Louise Frappier, « La topique de la fureur dans la tragédie française du XVIe siècle », *Études françaises*, vol.36, n°1, 2000, p.29-47, pp.32.
[274] Cicéron, *Tusculanes* [45 av. J.-C.], Paris, Les Belles Lettres, 1960, t. 2, p.8.
[275] *Idem.*
[276] Aristote, *Problème XXX*, [s.d.], Paris, Éditions Allia, 2004.
[277] Le crime est une conséquence commune à ces deux notions. Toutefois, pour Aristote, la « *melancholia* » vient d'une cause corporelle (la bile noire), alors que pour Cicéron le « *furor* » est suscité par des causes émotionnelles.
[278] Marsile Ficin est avant tout le pionnier du néoplatonisme médicéen. Il dirige l'Académie de Florence regroupant des hommes tels Guido Cavalcanti ou encore Jean Pic de la Mirandole. Il traduit puis commente les œuvres de Platon et rédige une *Théologie platonicienne* (1482).
[279] Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon* [1469], Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 245.

Cette longue définition, inspirée de Platon, démontre que l'auteur a contribué, grâce à ses traductions d'œuvres antiques et ses analyses, à la valorisation de la mélancolie à la Renaissance. En effet, il éclaire considérablement le type de *furor* incarné par Médée. L'héroïne rappelle la première folie citée, car la « colère » guide ses vengeances. En effet, la Colchidienne est régulièrement associée à la chaleur ; chaleur qui s'explique ici par « un excès de bile surchauffée ». La violence qui résulte de ce *furor* est pleinement illustrée dans *Médée tuant ses enfants* de Poussin (Figure B). En effet, l'emportement de Médée est visible à travers son corps aux gestes expressifs, le mouvement de ses habits, de ses cheveux détachés mais aussi à travers ses yeux exorbités et son visage déformé. De plus, le dessinateur met en évidence le visage de Médée par sa position de trois-quarts et en ne l'éclairant que sur le côté gauche. Le spectateur focalise plus précisément son attention sur le côté éclairé du visage qui dévoile un regard inhumain. Ainsi, tout son corps et tous ses gestes symbolisent la folie et justifient la cruauté du châtiment final. Cette justification est nécessaire, car l'héroïne tragique ne peut commettre son crime tout en étant raisonnable. Poussin la représente donc furieuse, afin de justifier la violence de cet acte monstrueux. D'ailleurs, sa représentation de la criminelle est proche de la définition de Marsile Ficin lorsqu'il déclare qu'elle « se jett[e] sur ceux qu'[elle] rencontre ». Dans le dessin, Médée, par son élan, donne cette impression : elle est enflammée par un mouvement qui semble la déposséder de son corps afin de devenir un corps sans âme. Le *furor* éloigne donc le personnage du genre humain ; Médée devient, à la fois dans ce dessin et sur scène, inhumaine et méconnaissable.

Le *furor* permet aussi à Corneille de réconcilier Médée avec ses origines divines. Étymologiquement parlant, elle devient donc véritablement une « héroïne ». Ce statut élève sa fureur au-delà de l'humanité. Malgré sa culpabilité et grâce à sa maîtrise de soi, elle devient donc une femme-juge impitoyable qui domine la pièce, les hommes mais aussi les dieux. En effet, sa justice furieuse surpasse les lois divines, comme le souligne sa confidente :

> Un mot du haut des cieux fait descendre la foudre,
> Les mers, pour noyer tout, n'attendent que sa loi ;
> La terre offre à s'ouvrir sous le palais du roi ;
> L'air tient les vents tout prêts à suivre sa colère,
> Tant la nature esclave a peur de lui déplaire ;
> Et si ce n'est assez de tous les éléments,
> Les enfers vont sortir à ses commandements[280].

[280] Pierre Corneille, *op. cit.*, III, 1, v. 702-708, p. 64.

Nérine insiste ici sur la suprématie de Médée sur la justice humaine, symbolisée par le pouvoir du « roi », et sur l'ordre divin incarnée par les éléments naturels et les différents espaces : les « cieux », les « mers » et la « terre ». Ces espaces sont majeurs, car ils signifient que Médée contrôle les trois premiers dieux olympiens : Zeus, Poséidon et Hadès. Nérine, simple mortelle, est impuissante face au *furor* divin, car Médée commande aux éléments et s'impose face aux divinités qui sont prêtes à lui obéir, d'où l'effet de suspend : « tout prêts », « vont sortir », « n'attendent que ». De même, le fait qu'elle contrôle les entités supérieures au monde humain montre qu'elle sort de la nature. Elle rejoint l'étymologie du terme « monstre », un « prodige qui est contre l'ordre de la nature, qu'on admire, ou qui fait peur »[281]. Médée est véritablement une criminelle monstrueuse, qui annihile tout ce que les hommes ont construit. À travers sa démesure, elle impose sa justice, « sa loi », « ses commandements », « sa colère ». L'accumulation des déterminants possessifs signale l'excès de son orgueil. Ce comportement révèle un « sublime »[282] qui confirme la domination de la criminelle-juge. En effet, Médée est sublime car son *furor* est le moteur d'une vengeance qui la pousse à agir contre les règles. En effet, le passage du *dolor* au *furor* permet à Médée de commettre ses crimes. Ce *nefas* apparaît comme l'ultime moyen de remédier à sa douleur et à sa folie. Médée déclare d'ailleurs : « Est-ce pour assouvir les fureurs de mon âme ? »[283]. Par conséquent, pour ce personnage, le crime est vu comme une finalité, comme un acte permettant de mettre un terme à son *furor*. L'infinitif « assouvir » connote d'ailleurs l'idée que seule la satisfaction de sa volonté, c'est-à-dire la vengeance, peut rétablir le calme et l'ordre. Néanmoins, dans le mythe de Médée, ses crimes deviennent des *scelera nefaria*, c'est-à-dire des crimes extraordinaires et contre-nature qui « marque[nt] l'au-delà de l'humanité »[284]. Florence Dupont précise que « celui qui [les] a commis s'est mis au ban de l'humanité et, par conséquent, échappe à la justice »[285]. Médée commet quatre *scelera nefaria* en éliminant sa rivale Créuse, son père Créon puis en tuant ses deux enfants. Un seul *scelus nefarium* suffit à rendre monstrueux un personnage ; Médée en commet quatre. Elle incarne donc le paroxysme de la femme-monstre.

[281] Furetière, « Monstre », *op. cit.*, p.662.
[282] Pour une définition du sublime, voir note de bas de page 202.
[283] Pierre Corneille, op. cit., V, 2, v. 1330, p. 100.
[284] Pour une définition plus complète, voir : Florence Dupont, *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 47.
[285] *Ibid*., p. 53.

b- Une instabilité émotionnelle : Médée mère et monstre

L'esthétique baroque permet à Corneille de rendre plus monstrueux encore les crimes de Médée. En effet, c'est surtout à travers son instabilité émotionnelle, autrement dit son inconstance, intrinsèquement liée au processus du *dolor* et du *furor*, que l'héroïne devient une femme-monstre car elle est sans cesse partagée entre des passions qui ne peuvent coexister : son amour pour ses enfants et sa haine pour Jason à travers ces derniers. Elle déclare d'ailleurs :

> […] mon âme éperdue
> Entre deux passions demeure suspendue[286].

Ces contradictions internes complexifiant le personnage sont autant de facteurs d'instabilité que Médée doit résoudre au prix de combats intérieurs. Il faut néanmoins rappeler que l'héroïne est aussi constante dans la fidélité à soi et la réaffirmation de soi. Médée est donc en partie inconstante, selon la définition d'Antoine Furetière :

> Inconstance s.f. Manque de fermeté, de dureté, de résolution. L'inconstance est un vice de l'âme qui la fait changer quelque fois en pis, quelque fois en mieux. […] La faiblesse de l'esprit humain est la cause de son inconstance[287].

L'inconstance est une imperfection éloignant tout être de « la vertu de constance »[288]. Elle suggère l'idée d'un changement, d'une instabilité. Mais, à la différence de Jason qui incarne l'inconstance amoureuse, il est plus exact d'écrire que Médée est instable dans ses passions. En effet, l'héroïne tragique alterne, lors d'un laps de temps très court, entre pitié, fureur, horreur et amour. À l'acte V, scène 2, après avoir piégé Créuse, nous avons déjà vu que Médée lutte contre sa douleur et sa fureur, révélant aussi son inconstance :

> Mais quoi ! J'ai beau contre eux animer mon audace,
> La pitié la combat, et se met en sa place :
> Puis, cédant tout à coup la place à ma fureur,
> J'adore les projets qui me faisaient horreur :
> De l'amour aussitôt je passe à la colère[289].

[286] *Ibid.*, V, 2, v. 1353-1354, p. 101.
[287] *Dictionnaire universel*, Antoine Furetière, La Haye et Amsterdam, Chez Arnout et Reinier Leers, 1690, « Inconstance », t. II, p. 333.
[288] *Dictionnaire de l'Académie Française dédié au roy,* Académie française, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, « Constant », p. 238.
[289] Pierre Corneille, *op. cit.*, V, 2, v. 1342-1345, p. 101.

L'inconstance se matérialise ici à travers les adverbes « tout à coup » et « aussitôt », qui apportent un effet de spontanéité, mais aussi à travers des associations de termes antithétiques tels que « pitié » et « fureur » ou encore « amour » et « colère ». À travers cette description précise et sincère de ses passions, Médée est donc instable : elle cède à différentes passions antithétiques en l'espace de cinq répliques.

Mais l'inconstance de Médée atteint véritablement son paroxysme lors de la scène précédant les infanticides. Sa culpabilité parvient à son apogée car elle sait qu'elle s'apprête à commettre une faute irréparable. Elle hésite brièvement :

> Chers fruits de mon amour, si je vous ai fait naître,
> Ce n'est seulement pour caresser un traître :
> Il me prive de vous, et je l'en vais priver.
> Mais ma pitié renaît, et revient me braver ;
> Je n'exécute rien, et mon âme éperdue
> Entre deux passions demeure suspendue.
> N'en délibérons plus, mon bras en résoudra.
> Je vous perds, mes enfants ; mais Jason vous perdra[290].

Médée est ici inconstante car elle est partagée entre deux choix : celui de tuer ses enfants pour se venger de Jason ou celui de leur laisser la vie et de les aimer mais en acceptant ainsi de souffrir d'une injustice. Ce choix se révèle à travers les champs lexicaux évoquant son amour pour ses enfants (« fruits de mon amour », « caresser », « pitié ») et sa haine pour Jason (« traître », « priver », « perdre »). Cette hésitation qui précède le crime montre que Médée a conscience de sa future culpabilité. Elle est donc davantage coupable car son crime devient prémédité et doublement volontaire : elle est consciente de tuer ses enfants mais connaît également la cause de cet acte. Toutefois, elle tente de s'innocenter de ces futurs actes en reportant cette responsabilité sur son bras, puisque c'est ce membre qui exécute l'acte. Elle s'en dissocie donc pour se protéger émotionnellement. De même, l'injonction « n'en délibérons plus » démontre que Médée cesse de penser à sa future culpabilité. Son ultime regret maternel apparaît à travers le déterminant possessif « mes » dans « je vous perds, mes enfants ». La conjonction de coordination « mais » annihile tous ces remords. Cette absence de culpabilité demeure jusqu'à la fin de la pièce et sa pitié, présente lors du crime, disparaît. Le combat intérieur se résout donc par sa métamorphose en femme-monstre, lorsqu'elle outrepasse les

[290] Pierre Corneille, *op. cit.*, V, 2, v. 1349-156, p. 101.

limites à travers les infanticides. La totalité de l'œuvre dévoile une héroïne tragique dont les choix et les passions l'amènent à abandonner son humanité et à devenir monstre. Mais c'est l'infanticide qui concrétise cette métamorphose en femme-monstre en acte. La disparation de Médée-mère accentue l'horreur de la criminelle, qui ne se reconnaît pas coupable de ce crime. En effet, en coupant le lien maternel, l'héroïne se protège et rend sa vengeance moins coupable à ses yeux. Elle devient d'ailleurs indifférente lorsqu'elle les appelle de « petits ingrats »[291]. Médée est doublement horrifiante, car elle est l'antithèse de la mère : elle tue ses enfants et ne respecte pas leur mémoire. Enfin, l'accentuation atteint son paroxysme lorsque Médée fuit, sans remords. Cette fuite symbolise sa victoire.

Médée, avant l'infanticide, souffre d'une véritable instabilité émotionnelle due, tout d'abord, au processus du *dolor* et du *furor*, indispensable dans la tragédie pour que l'héroïne commette ses infanticides, mais aussi au tempérament inconstant qui rend plus complexe encore sa transformation en monstre en la faisant hésiter. Cette instabilité reflète concrètement sa douleur à abandonner son statut de mère au profit de celui de monstre. On verra dans les pages suivantes comment ce combat intérieur se révèle extérieurement sur le visage à travers des signes distinctifs et sur le corps à travers des gestes excessifs. Ces constats visent à distinguer les notions de « pudeur » et de « décence » puis à comprendre comment la monstruosité est révélée extérieurement sur scène. Nous étudierons, *in fine*, la place occupée par le corps dans les gravures.

[291] *Ibid.*, V, 6, v. 1540, p. 111.

2- Révéler la monstruosité : la transposition métaphorique des passions

a- Le visage impudique ou comment reconnaître la femme-monstre

Le visage est essentiel dans la rhétorique corporelle des passions. Cicéron le souligne dans son traité *De l'Orateur* lorsqu'il écrit que « le visage est le miroir de l'âme »[292]. À travers cette expression, il sous-entend que l'âme se reflète sur le visage, qui révèle les signes extérieurs des passions intérieures. Cette approche est largement soutenue au XVIIe siècle[293] et peut permettre de comprendre les représentations du visage de Médée dans la pièce de Corneille par l'intermédiaire des didascalies internes ou dans le dessin de Poussin. Néanmoins, dans *Médée tuant ses enfants* (Figure B) la passion illustrée sur le visage de Médée est la colère. Il est intéressant de remarquer que cette expression et la planche de Charles Le Brun (1619-1690) concernant la colère (Figures 11, 12 et 13) [294] sont très semblables. Or, l'estampe précède la conférence d'une vingtaine d'années. L'œuvre de Le Brun a donc surtout consisté à créer une nomenclature des passions, complétée de riches définitions. Sur la « colère », il résume :

> Lorsque la colère s'empare de l'âme, celui qui ressent cette passion, a les yeux rouges et enflammés, la prunelle égarée et étincelante, les sourcils tantôt abattus, tantôt élevés l'un comme l'autre, le front paraîtra ridé fortement, des plis entre les yeux, […] et la lèvre de dessous surmontera celle de dessus, laissant les coins de la bouche un peu ouverts, formant un ris cruel et dédaigneux[295].

Comment ne pas reconnaître le visage de Médée à travers cette définition ? De plus, la tête inclinée de Médée accentue ses sourcils froncés et rend plus pénétrante encore la violence de ses yeux exorbités et de son visage. L'instant choisi par l'auteur expose donc toute la colère et

---

[292] Marcus Tellius Ciceron, *De l'Orateur*, [*De Oratore*, 55 av. J.-C.], édition moderne et traduction par Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, collection des Universités de France, 1961, III, LIX, 221, p. 93.

[293] Cette conception morale sera réfutée par Descartes qui propose une lecture médicale des passions. Il fait du corps, et plus précisément du cerveau, la source des passions dans *Les Passions de l'âme* (1649).

[294] Voir Figure 11, 12 et 13 : Charles Le Brun, l'expression de la colère, fig. 30 », « fig. 31 » et « fig. 32 ». En 1668, cette retranscription des passions a été précisément étudiée par Charles Le Brun dont la conférence *Sur l'Expression générale et particulière* (1668) constitue un véritable répertoire textuel et iconologique des passions. L'artiste cherche à les définir en dessinant des visages exprimant chacune d'elles. Le peintre contribue alors, à travers des précisions minutieuses, à recenser et à analyser mais surtout à codifier ces expressions faciales pour tous les artistes désirant retranscrire dans leurs œuvres ces détails extérieurs.

[295] Charles le Brun, *Conférence de Monsieur Le Brun sur l'Expression générale et particulière*, Paris, Picart, 1698, p. 41.

la haine de Médée. Ces sentiments si extraordinaires défigurent son visage en le crispant tout entier.

« Plus une passion sera forte, plus les signes qui composent sa mise en scène seront marqués et intelligibles », rappelle Lucie Desjardins[296]. Or Médée est démesurée. Ces déformations passionnelles du visage visent donc à la reconnaître plus facilement. En effet, comme Myriam Tsikounas l'observe déjà au sujet de Milady de Winter, femme fictive sans scrupule dans les *Trois Mousquetaire* d'Alexandre Dumas, Médée dans le frontispice de Spirinx et le dessin de Poussin est soumise à des caractéristiques qui la rendent identifiable :

> La première image [de Milady de Winter] résume les caractéristiques principales attribuées aux femmes criminelles, hors empoisonneuses. Yeux exorbités, bouche convulsée, cheveux épars, gorge exposée mais tout de même couverte[297].

Chacun de ces éléments se retrouve dans le dessin de Poussin qui représente Médée à l'apogée de son *furor*. Elle ne se maîtrise plus. Ses cheveux détachés vers l'avant et flottant dans le vent renforcent sa folie car ils lui prêtent une apparence négligée. D'une manière générale, les cheveux mal coiffés expriment la sauvagerie et sous-entendent que Médée a dû agir brutalement afin de les décoiffer. Le reste de la scène le prouve. Ses yeux exorbités et sa bouche ouverte rendent le visage trop expressif. Il exprime certes la violence mais il sous-entend aussi la volonté de l'héroïne de détruire l'ordre établi. Elle est l'antithèse de la *doxa* qui préconise la pudeur, surtout concernant l'expression du visage féminin[298]. En effet, dans une société fortement régulée[299] et qui voit apparaître une multitude de publications quant à l'« honnête homme » et l' « honnête femme »[300], la maîtrise de soi obéissant à des codes sociaux est de rigueur. Elle oblige à un travail sur l'intérieur et l'extérieur en modérant les passions. Le visage étant le miroir de l'âme, il doit être réservé. La bouche fermée, les yeux baissés sont les signes

---

[296] Lucie Desjardins, *Le Corps parlant : savoir et représentation des passions au XVIIe siècle*, Quebec / Paris, Les Presses de l'Université de Laval / L'Harmattan, 2001, p. 271.

[297] Myriam Tsikounas (dir.), *Eternelles coupables, Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Autrement, 2008, p. 51.

[298] Ce caractère est surtout réservé aux femmes comme le précise notamment Furetière : « L'honnesteté des femmes, c'est la chasteté, la modestie, la pudeur, la retenue. L'honnesteté des hommes, est une manière d'agir juste, sincère, courtoise, obligeante, civile. », in *Dictionnaire universel*, Antoine Furetière, Rotterdam et La Haye, 1690, t. 2, « Honnesteté ».

[299] Au sujet de cette régulation, Michel Porret écrit « Dès la Renaissance au moins, la pudeur est […] une vertu culturellement construite et valorisée au bénéfice de l'Église, de la famille, de l'aristocratie ou des institutions étatiques du contrôle social qui, dans les villes, assurent la sécurité publique et harmonisent, tant bien que mal, les comportements collectifs », in *Le Corps violenté, du geste à la parole*, Genève, Droz, 1998, p. 15.

[300] Voir l'œuvre de Pierre du Bosc (1623-1692), prédicateur, *L'honneste femme*, Paris, Billaine, 1632 mais aussi les manuels de l'abbé François de Grenaille (1616-1680), *L'honneste fille*, Paris, Quinet et Sommaville, 1639-1640 ou encore *L'honneste garçon, ou l'Art de bien élever la noblesse à la vertu*, Paris, Quinet, 1642.

de cette maîtrise. Aussi, bien que cela ne concerne pas le visage, Poussin esquisse le sein droit de Médée dénudé, une attitude qui éloigne la femme du monde civilisé et la rapproche un peu plus de l'idée d'animalité et de la nature sauvage.

Certaines des caractéristiques iconographiques de la femme monstrueuse, animée par la colère, se retrouvent également dans la tragédie. En effet, au théâtre, c'est la bouche intrinsèquement liée à la voix et donc à l'intensité des répliques, qui retranscrit oralement, et donc extérieurement, les émotions. Si les didascalies internes ou externes précisent l'action de crier, le lecteur-spectateur ne peut qu'imaginer une bouche ouverte. Dans *Médée* par exemple, l'héroïne commence une incantation mais Créon l'interrompt :

> Va, dis-je, en d'autres lieux
> Par tes cris importuns solliciter les dieux[301].

Les incantations de Médée sont donc prononcées en criant. À la lecture, cette précision est capitale puisque les cris traduisent la colère de l'héroïne. Le lecteur peut donc mieux se l'imaginer. Médée fait également référence à ses cheveux lorsqu'elle se décrit ayant « les cheveux flottants, le bras et le pied nu »[302]. Pour un lecteur-spectateur du XVIIe siècle, où la pudeur féminine est exigée, cette nudité est l'antithèse de la civilisation et de la bienséance. De plus, Médée est une barbare, dans le sens où elle vient d'une contrée éloignée, la Colchide. Selon le système antique grec, où le pouvoir est centralisé, plus une terre s'éloigne du centre, Athènes, plus elle est sauvage et devient susceptible d'accueillir des monstres. Rappelons que Médée est une magicienne et qu'elle use de ses talents d'abord pour aider les Argonautes puis pour se venger de Jason. Le XVIIe siècle établit une analogie entre cet héritage mythologique et la sorcellerie. Certes, Corneille aurait pu détacher les cheveux de Médée. Toutefois, le vers cité appartient à une tirade où Médée explicite ses talents magiques et destructeurs :

> Ces herbes ne sont pas d'une vertu commune ;
> Moi-même en les cueillant je fis pâlir la lune,
> Quand, les cheveux flottants, le bras et le pied nu,
> J'en dépouillai jadis un climat inconnu[303].

Sa magie est obscure et le terme « inconnu » ajoute davantage de mystère à la cueillette nocturne de Médée. Enfin, si *Médée* ne parle pas explicitement d'yeux exorbités, la tragédie

[301] Pierre Corneille, *op. cit.*, II, 2, v. 493-494, p. 52.
[302] Pierre Corneille, *op. cit.*, IV, 1, v. 983, p. 80.
[303] *Idem.*, v. 981-984.

réussit néanmoins à rendre compte des émotions passant par le regard. En effet, lors de leur première confrontation, Créon déclare à Médée :

> Ses yeux ne sont que feu ; ses regards, que menace !
> Gardes, empêchez-la de s'approcher de moi.
> Va, purge mes États d'un monstre tel que toi[304].

L'association des yeux de Médée et du feu n'est pas anodine. Dans un premier temps, le feu symbolise la colère mais il est aussi associé aux flammes de l'Enfer. Les flammes renvoient également à la couleur rouge. Le lecteur de la pièce peut aisément imaginer Médée au regard de sang, ce qui redouble mentalement son apparence de femme-monstre. La distinction entre les yeux et le regard est intéressante car les yeux renseignent sur la morphologie de Médée alors que le regard informe sur son expressivité : il « menace ». Ce sont d'ailleurs les yeux et le regard de l'héroïne tragique qui poussent ici Créon à la qualifier de « monstre » et à l'éloigner de lui. Il s'agit de la seule occurrence du terme « monstre » de la pièce. Cette désignation n'est donc pas anodine. Elle formule distinctement l'inscription de la colère sur le visage de l'héroïne ; une colère intérieure qui métamorphose extérieurement son visage[305]. Les yeux ont donc rempli leur rôle, celui de transmettre les émotions.

Néanmoins, si Corneille réussit à rendre le visage de Médée impudique, il ne rivalise pas avec sa source d'inspiration, Sénèque. En effet, dans sa tragédie *Médée*, le dramaturge latin offre un exemple parfait quant à la possibilité, pour le lecteur, d'imaginer mentalement la transformation physique de la femme-monstre. Par exemple, la Nourrice explicite les réactions de l'héroïne éponyme alors que ce personnage se trouve à ses côtés :

> Médée va et vient en un mouvement frénétique, portant sur son visage les signes de la fureur et de la rage. Son visage est enflammé, des soupirs sortent des profondeurs de son être, elle lance des cris, ses yeux sont inondés de larmes, elle lance un sourire, elle revêt tour à tour toutes les formes de la passion. Elle hésite, elle menace, s'emporte, se plaint, gémit[306].

Dans ces quelques vers, l'instabilité des passions de Médée ne permet pas aux lecteurs d'imaginer son visage. La vitesse des propositions, suggérée par l'accumulation de virgules, accélère les brusques changements, si bien que le lecteur ne peut qu'imaginer un visage tordu

[304] Pierre Corneille, *op. cit.*, II, 2, v. 378-380, p. 46.
[305] Jean Racine utilise une formule semblable dans *Phèdre*. Thésée déclare à Hippolyte : « De ton horrible aspect purge tous mes États. » (IV, 2, v.1064).
[306] Sénèque, *Médée* [c. 63 apr. J.-C.], traduction en prose par Michel de Marolles, in *Les Tragédies de Sénèque*, Paris, Pierre Lamy, 1659, tome 1, p. 2-52. Édition moderne et traduction par Charles Guittard, Paris, Flammarion, 1997, v. 380-396, p. 57.

par de violentes passions totalement opposées les unes aux autres. Par exemple, « elle lance [à la fois] des cris […], un sourire. » Pourtant Médée se trouve aux côtés de la Nourrice lorsqu'elle rapporte ces réactions. Ce détail tend à prouver que le théâtre de Sénèque est uniquement destiné à la lecture[307] car l'interprétation de l'actrice incarnant Médée, quel que soit son talent, doit paraître fade face aux répliques de la Nourrice. En effet, le physique de l'actrice ne peut être dénaturé à ce point. Les symptômes explicités par la Nourrice permettent donc de brosser le portrait d'une femme proche de la folie. Corneille, s'inspirant de Sénèque, reprend certaines caractéristiques physiques du monstre. Mais puisque le dramaturge est dans une démarche d'acceptabilité de la femme-monstre, il fragmente ce portrait et n'en garde que quelques éléments.

La question de la retranscription des passions comme moyen de reconnaître la femme-monstre pose la question de savoir si elles peuvent être physiquement dissimulées ou non. Médée apporte un élément de réponse lorsque Nérine lui conseille de « déguiser » sa souffrance :

> Tu veux que je me taise et que je dissimule !
> Nérine, porte ailleurs ce conseil ridicule ;
> L'âme en est incapable en de moindres malheurs,
> Et n'a point où cacher de pareilles douleurs[308].

Les passions peuvent être atténuées mais il est impossible pour l'âme de les « dissimul[er] », d'où le syntagme « conseil ridicule » ; elles sont forcément révélées sur le visage quel que soit le degré de souffrance. C'est la logique adoptée par la physiognomonie, une pseudo-science qui se base sur l'apparence physique pour interpréter le caractère[309]. Le médecin philosophe Marin Cureau de la Chambre (1594-1669) explicite également cette impossibilité pour le corps de dissimuler :

> La Nature ayant destiné l'homme pour la vie Civile, ne s'est pas contentée de luy avoir donné la langue pour descouvrir ses intentions ; elle a encore voulu imprimer sur son front et dans ses yeux

[307] À ce sujet, voir le débat entre Gaston Boissier qui affirme que le théâtre de Sénèque est livresque dans « Les tragédies de Sénèque ont-elles été représentées ? » (in *Journal de l'instruction publique,* Paris, P. Dupont, 1861) et Léon Herrmann (*Le théâtre de Sénèque,* Paris, Les Belles Lettres, 1924) qui soutient que le théâtre de Sénèque était représenté sur scène. Voir aussi Florence Dupont, *Le Théâtre latin*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 1988.
[308] Pierre Corneille, *op. cit*., I, 5, v. 293-296, p. 41.
[309] Le XVIIe siècle remet à l'honneur cette doctrine antique. Le curé Jean Belot publie par exemple *Instruction familière et très facile pour apprendre les sciences de chiromancie et physiognomie* (1619). Le médecin philosophe Marin Cureau de la Chambre fait de cette doctrine le centre de son œuvre, *L'Art de connoitre les hommes* (1660). En 1668, Charles Le Brun étend ces comparaisons à l'animal qu'il rapproche des visages humains dans sa *Conférence sur l'expression des différents caractères des passions* (1702).

> les Images de ses pensées ; afin que s'il arrivoit que sa parole vint à démentir son cœur, son visage peust démentir sa parole. En effect quelques Secrets que soient les mouvemens de son ame, quelque soin qu'il prenne de les cacher, ils ne sont pas plustost formez qu'ils paroissent sur son visage[310].

Dans les répliques citées, Médée a conscience de l'impossibilité de la tâche. Ainsi, si elle réussit à être maîtresse d'elle-même dans ses actes, elle ne peut cacher ce qu'elle éprouve vraiment.

Puisque les personnages ne peuvent dissimuler leurs passions, le spectateur peut, à travers ces éléments représentatifs, reconnaître la femme-monstre qui se distingue à travers ses différences physiques par rapport à une norme établie. Ces différences corporelles se transmettent ensuite dans les gestes qui deviennent excessifs. Nous ne parlerons plus d'impudeur, mais d'indécence. Le geste devient alors révélateur de l'intériorité.

b- Le corps éloquent et le geste indécent

Si le rapport à la pudeur concerne la régulation du corps par chaque individu et renvoie à une introspection, la décence revêt davantage un caractère social. Certes, il s'agit aussi de réguler son corps mais pour mieux paraître en société. Il faut également distinguer deux notions concernant le geste : le *gestus* et la *gesticulatio*. À l'inverse du *gestus*, le terme « gesticulatio », c'est-à-dire le geste excessif, est péjoratif car

> d'un côté le geste (*gestus*) est codifié et valorisé […], de l'autre la gesticulation (*gesticulatio*) est assimilée au désordre et au péché. Les contorsions et les déformations également[311].

À l'opposé de la modération des gestes exigée au XVIIe siècle, la *gesticulatio* suggère une violence faite à son propre corps. C'est d'ailleurs cette violence personnelle qui va heurter la sensibilité du spectateur. Dans le dessin de Poussin (Figure B), Médée devient violente aux yeux du spectateur qui n'est pas habitué à tant d'extravagances. L'héroïne se situe donc dans la *gesticulatio*. Dans la tragédie, Médée régule ses gestes lors d'un unique instant : le don de sa

[310] Marin Cureau de la Chambre, *Les charactères des passions*, Paris, Jacques d'Allin, 1640-1662, vol. I, p.1-2. L'auteur reprend ici l'étude de son prédécesseur italien, Giambattista della Porta (1535-1615), auteur de la *Fisionomia dell'huomo* (1586).

[311] Jacques Le Goff, Nicolas Truong, *Une histoire du corps au Moyen-âge*, Paris, Liana Levi, coll. « Piccolo Histoire », 2006, p. 173. Bien que l'ouvrage traite du Moyen-âge, le constat est également valable au XVIIe siècle car la différenciation des termes « *gestus* » et « *gesticulatio* » est déjà explicitée par Quintilien dans son *Institution oratoire* (Livre I, chap. 11).

robe à Créuse. Toutefois, ce geste, perçu comme généreux, est en réalité une manœuvre sournoise pour la tuer. Elle déclare d'ailleurs :

> Et sous un faux semblant de libéralité,
> Soûler et ma vengeance et ton avidité[312].

Ce « faux semblant » prouve que Médée sait agir avec civilité lorsque celle-ci sert sa vengeance. C'est toutefois cette retenue gestuelle qui amplifie sa monstruosité.

Hormis cet instant, il est évident que Médée est indécente. Le paroxysme de cette indécence est symbolisé par la thématique du bras levé car il s'agit d'une action masculine (tenir une épée) exercée par une femme. Mais cette *gesticulatio* peut-elle être considérée comme une forme d'éloquence ? Pour répondre à cette interrogation, il est primordial de distinguer ici deux lectures possibles du corps parlant. Tout d'abord, il faut différencier le geste codifié, étudié et dessiné par l'artiste pour retranscrire volontairement une passion précise, du corps de l'héroïne, une entité à part entière dont le corps exprime des passions, parfois visibles extérieurement. Dans le dessin *Médée tuant ses enfants* (Figure B), Poussin choisit une gestuelle qui révèle la violence, l'intention de tuer. En effet, le corps excessif de Médée se dévoile entièrement de par sa position ouverte, large et dramatique : son corps est étiré à l'extrême, le bras droit est tendu vers le haut et ses jambes sont écartées. Ce ne sont pas des gestes timides mais sûrs, car son corps étendu symbolise la force physique et l'assurance. Le geste est ici éloquent puisque le spectateur comprend son intention et ce, même s'il enlevait le poignard de sa main. Ainsi, « le geste ne fait pas que signifier les passions : il révèle encore les pensées »[313]. Le corps de Médée parle aussi malgré lui. Il est avant tout un corps qui ne dissimule pas. D'ailleurs, à travers ce geste si exposé, elle ne peut se cacher. Cette posture l'oblige à se dévoiler ; ses passions ne peuvent paraître que plus violentes et Médée plus monstrueuse encore car ce n'est pas une attitude naturelle que de lever le bras pour tuer ses enfants. Elle doit donc violenter son propre corps afin de faire violence à ses fils. L'héroïne se met à nu à travers ce geste immodéré. Médée dégage donc une émotion intense que le geste seul ne suffit pas à expliquer. Elle est à la fois éloquente et violente. À l'inverse, le dessin dévoile aussi un exemple de *gestus* à travers les gestes du personnage-spectateur derrière Jason. Les gestes de ses mains, marquant l'effroi, semblent statiques et maîtrisés. Le personnage est décent et éloquent. La confrontation de ces deux types de geste accentue d'ailleurs la violence de Médée. Mais quelle est la place de ce

[312] Pierre Corneille, *op. cit.*, IV, 1, v. 971-972, p. 79.
[313] Lucie Desjardins¸ *op. cit.*, p. 132.

corps indécent et de ce visage impudique au sein de l'image ? Quelles influences ces lieux ont-ils sur la perception de Médée ?

c- La dispositio *: la place de la femme-monstre*

La *dispositio* ordonne une image. Elle permet de classer les différents éléments proposés par l'*inventio* et de les hiérarchiser afin de persuader au mieux le spectateur. Avant d'observer plus précisément chaque détail, ce dernier aborde l'image dans son ensemble. Son regard se porte tout d'abord sur la disposition des éléments avant de s'attarder sur les détails telle l'identification des personnages ou de l'histoire. Au sein d'une gravure, la place des personnages ou des objets détermine leur importance. Placés au centre, ils occupent le lieu où le regard du lecteur se porte naturellement en premier. Pourtant, bien que Médée soit le sujet principal du dessin de Poussin ou de la gravure de Spirinx, elle ne se situe pas au centre.

Cette *dispositio* n'est pas anodine car l'isolement de la femme permet de mesurer son degré de monstruosité. Cette logique de distanciation rappelle la conception géographique du monde antique par les Grecs. En effet, si la Grèce constitue le centre du monde connu, autrement dit l'*oikouménè*, les terres environnantes sont soumises à de multiples dangers. Aussi, plus les Grecs s'éloignent de cet espace connu, plus le monde devient dangereux et plus il est apte à accueillir des monstres en tout genre[314]. Poussin préfère décentrer Médée en la plaçant sur la gauche de la partie inférieure du dessin. Cette *dispositio* accentue la monstruosité de l'acte perpétré car en plus d'être décentrée, Médée est également située en contrebas, en dehors de l'espace civilisé symbolisé par le balcon. À l'image de l'Enfer sous terre, l'espace inférieur symbolise un espace sauvage situé au ban de l'humanité. Ainsi exclue et détachée de l'*oikouménè*, Médée peut déployer toute son animosité envers ses enfants. À l'inverse, dans le frontispice de Louis Spirinx, l'héroïne tragique occupe la moitié supérieure de la gravure. L'effet recherché par l'artiste diffère. Il ne s'agit pas d'exclure Médée mais plutôt d'insister sur sa victoire, de la glorifier, voire de la déifier. En effet, elle surplombe la moitié inférieure réservée au monde terrestre et à ses victimes.

Au théâtre, la *dispositio* est également essentielle et concerne, en partie, l'agencement des actes et des scènes. Si le crime est bien au centre de la tragédie cornélienne, qu'en est-il de la criminelle ? Le dramaturge se sert de la construction dramatique de la tragédie pour réguler

[314] Dans l'*Odyssée* par exemple, plus les Argonautes s'éloignent d'Ithaque, plus ils affrontent de personnages monstrueux redoutables. Sur ce sujet, lire : Bertrand Westphal, « Le spectre d'Ulysse ou les aléas du référent », in *Poétique des lieux*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, pp. 33-50.

les apparitions de son héroïne. En effet, Médée n'apparaît que dans onze scènes sur vingt-six, soit moins de la moitié[315]. De plus, ces scènes ne sont pas au cœur de l'intrigue car elles ouvrent ou achèvent les actes. Ce sont néanmoins des moments majeurs dans la construction dramatique car ils introduisent ou concluent les actions criminelles réalisées sur scène mais où l'héroïne est absente. Ces absences intensifient les entrées en scène de Médée car le lecteur-spectateur désire voir et entendre le personnage majestueux qui donne son nom à la tragédie. Corneille ne place donc pas Médée au centre de l'intrigue mais lui réserve une place tout aussi importante, qui met davantage en valeur la préparation et la réalisation de ses crimes.

La *dispositio* concerne également la place de la femme dans un lieu précis qui influence la perception du spectateur. D'ailleurs, dans *Médée,* Corneille ne respecte pas le principe classique de l'unité de lieu car l'intrigue se déroule à la fois aux abords d'un palais, dans une grotte, dans une prison ou encore sur un balcon. Si le palais ou ses abords permettent de formaliser les rencontres entre les personnages de haut rang, notamment entre Créon et Médée, la prison et la grotte permettent d'insérer du merveilleux dans la tragédie. En effet, la démonstration des pouvoirs de Médée met en valeur son statut de sorcière. Ses compétences lui permettent de concocter des charmes « dans une grotte magique »[316] ou encore d'ouvrir, à l'aide de sa « baguette »[317], la porte de la prison où Egée est retenu prisonnier. Ces lieux, où Médée expose librement ses pouvoirs, sont des lieux clos, étroits et sombres. En effet, la grotte est, par exemple, un endroit froid et peu rassurant. Elle est à l'image de Médée préparant frénétiquement sa perfide vengeance. Lieu et personnage s'inspirent donc mutuellement. De plus, à la différence de Sénèque, Pierre Corneille n'a pu se résoudre à dévoiler publiquement les sortilèges de son héroïne. Il s'en justifie dans l'*Examen* de 1660 :

> Je ne puis comprendre comme, dans son quatrième acte, il lui fait achever ses enchantements en place publique ; et j'ai mieux aimé rompre l'unité exacte du lieu, pour faire voir Médée dans le même cabinet où elle a fait ses charmes, que de l'imiter en ce point[318].

[315] Elle apparaît en effet, dans les scènes 4 et 5 du premier acte, dans les scènes 1 et 2 de l'acte II, scènes 3 et 4 de l'acte III, scènes 1 et 5 de l'acte IV et 1, 2 et 6 du dernier acte.
[316] Pierre Corneille, *op. cit.*, IV, 1. Corneille renforce le statut surnaturel de la grotte en précisant son caractère « magique » comme si cette information justifiait l'utilisation des pouvoirs de Médée en ce lieu.
[317] *Ibid.,* IV, 5. Cet épisode est l'unique instant de cette tragédie où un personnage agit directement sur le décor : « *Elle donne un coup de baguette sur la porte de la prison, qui s'ouvre aussitôt ; et en ayant tiré Égée, elle en donne encore un sur ses fers, qui tombent.* », didascalies externes entre les vers 1218-1219.
[318] Pierre Corneille, « Examen (1660) », in *Médée, op. cit.,* p.17.

La sorcellerie doit donc se pratiquer dans un espace fermé. Cette intimité renforce le caractère occulte de la scène et intensifie le mystère autour de Médée[319]. Enfin, chacun de ces lieux dévoile l'évolution de la criminelle, qui se rapproche fatalement du crime final. En effet, à Corinthe, Médée apparaît comme une victime comme tous les autres personnages d'ailleurs. Par la suite, alors que la grotte dévoile une Médée-sorcière qui prépare les armes de ses crimes, la prison, quant à elle, lui permet de libérer son futur mari. Enfin, le balcon symbolise sa fuite dans les airs : cette dernière exhibition spectaculaire la hisse au rang des puissants. Ces changements de lieu exposent la criminelle aux regards d'un plus grand nombre de personnages. Elle peut donc dévoiler sa monstruosité dans des espaces de plus en plus ouverts. Cette évolution tranche avec son statut féminin, normalement restreint à certains espaces précis qui sont essentiellement l'espace domestique ou religieux. De plus, son échappée par les airs « *dans un char tiré par deux dragons* »[320] succède aux deux infanticides. Ce lieu au-dessus du monde terrestre peut symboliser la sortie du personnage de l'humanité. La présence des dragons amplifierait alors son statut de monstre criminel.

Que ce soit au théâtre ou dans les gravures, Médée n'est pas placée au centre de l'image ou de l'intrigue, bien que la femme-monstre en soit le sujet principal. Cette *dispositio* spécifique révèle en réalité son degré de monstruosité. Cela n'entrave en rien l'intensité dramatique des gravures ou de la tragédie, car la femme-monstre est facilement reconnaissable à partir du moment où l'on est dans le spectaculaire et qu'elle extériorise ses pensées. Les passions représentées tant sur le visage que sur le corps sont démesurées, d'où l'absence de pudeur et de décence.

[319] Cela rappelle, à l'image de la grotte dans *L'illusion comique* (écrite en 1635, jouée en 1636 et publiée en 1639 à Paris, chez Targa), les décors de la tragi-comédie baroque.
[320] Pierre Corneille, *Médée*, *op. cit.*, V, 6, p. 113.

3- Fascination et horreur du spectateur : la visée moralisatrice de *Médée*

a- Plaire, émouvoir, instruire

Les visées majeures de la littérature du XVIIe siècle peuvent se résumer en trois mots : plaire, émouvoir, instruire[321]. Par la création de tragédies, tout dramaturge espère, dans un premier temps, procurer du plaisir aux lecteurs-spectateurs. Toutefois, ce plaisir est ambigu puisqu'il se fonde sur la souffrance du public, amené à observer des victimes ou des criminels, en proie à des situations tragiques qui les dépassent. Ce lien passionnel entre la pièce de théâtre et l'auditeur vise, dans un second temps, à l'instruire. En effet, le but de la tragédie est d'amener le lecteur-spectateur vers un enseignement qu'il déduit lui-même de ce qu'il a précédemment ressenti. Ce plaisir, cette émotion et cette instruction se retrouvent dans le domaine judiciaire. Rappelons que ces trois notions sont originellement liées à la justice, domaine où le procédé de la rhétorique vise à défendre ou accabler un accusé et à persuader un auditoire. Il est donc plus aisé pour le dramaturge ou le dessinateur d'insérer ces problématiques au sein d'œuvres illustrant des crimes. La scène théâtrale se transforme alors en tribunal où des avocats, et parfois la criminelle elle-même, tentent de jouer sur les passions des jurés pour disculper l'accusée. Il faut que l'avocat plaise et émeuve à travers des plaidoyers où il dévoile des faits pour convaincre les jurés. Ces derniers condamneront ou acquitteront la criminelle. La question est donc de savoir comment Corneille, Spirinx et Poussin parviennent à associer la thématique de la femme-monstre à ces trois notions[322].

La première question est de savoir si la criminelle et la représentation de son crime, qu'il advienne sur scène ou non, peuvent plaire aux spectateurs. Cette notion de plaisir est capitale, car elle renvoie à une conception fondamentale du théâtre. Le plaisir doit être présent afin de mener le spectateur vers un dessein plus pédagogique. Il faut donc joindre l'utile à l'agréable, c'est l'« *utile dulci* » prôné par Horace, que Corneille rappelle dès la première phrase de son *Discours du Poème dramatique* : « Le seul but de la poésie dramatique [est] de plaire aux

[321] Ces trois termes ne sont pas une invention du XVIIe siècle mais une reprise des visées du discours (*docere, delectare, movere*) déjà évoquées par les orateurs antiques dont Cicéron par exemple dans *L'Orateur* (II, XXVIII, 21).

[322] Cette étude n'aura donc pas pour objet d'expliquer comment les tragédies ou les iconographies plaisent, émeuvent et instruisent mais plutôt d'étudier comment la thématique de la femme criminelle peut illustrer ces trois notions.

spectateurs »[323] mais « l'utile […] ne laisse pas d'y être nécessaire »[324]. Le dramaturge peut plaire en proposant aux spectateurs des machinations spectaculaires et extraordinaires. En effet, Corneille, en reprenant le mythe de Médée, met en scène une sorcière. Le dramaturge exploite donc cette particularité et représente des scènes d'incantation qui émerveillent le spectateur. De plus, dans la scène finale, Corneille insère un *deus ex machina* exceptionnel. Les didascalies précisent que Médée est « en l'air dans un char tiré par deux dragons »[325]. Il faut ici imaginer un char mouvant suspendu en hauteur par des câbles avec une actrice continuant de jouer son rôle. Cette sortie spectaculaire suscite des émotions fortes chez le spectateur, qui s'émerveille d'un tel spectacle mais s'indigne aussi de voir la criminelle triompher. Une telle manœuvre pour une femme criminelle est exceptionnelle. Corneille est sensible à ces plaisirs visuels, comme le souligne son regret exprimé dans l'*Examen* de 1660 quant aux barreaux de la prison d'Égée[326]. Le spectateur doit croire en ce qu'il voit. Les barreaux cachant le visage d'Égée entravent sa perception et le rendent moins enclin à adhérer à la scène.

Ce plaisir ressenti va ensuite permettre aux spectateurs d'oublier leur raison, le temps de la représentation. Ils s'abandonnent peu à peu au spectacle, à l'histoire mythique de Médée, à ses souffrances et à ses crimes. Son horreur est provoquée par les crimes car la criminelle commet un acte contre nature. Cette horreur empêche toute identification à la criminelle, bien qu'elle soit le personnage central et elle-même victime. La présence des victimes est donc majeure dans le processus d'identification, car les spectateurs s'émeuvent de l'acharnement de la criminelle sur ces personnages plus ou moins innocents. Or, dans la *Médée* cornélienne, l'héroïne est à la fois victime et coupable. L'humanité et la souffrance de Médée, femme répudiée et mère amputée de ses enfants, suscitent de la sympathie. Cette dimension maternelle, qui sera par la suite annihilée par son crime, la rapproche des spectateurs. D'ailleurs, Corneille précise que plus la pitié est forte, plus le spectateur souffre avec la victime :

[323]Pierre Corneille, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », in *Trois Discours du Poème dramatique*, [in *Théâtre complet*, Paris et Rouen, Augustin Courbet, 1660, 3 volumes]. Édition critique par Marc Escola et Bénédicte Louvat, Paris, Flammarion, « GF », 1999, p. 63.
[324]*Ibid*., p. 66. L'expression « *utile dulci* » d'Horace est devenue centrale dans la littérature et les arts occidentaux car elle constitue la perfection à atteindre. Au XVIIe siècle, cette expression horatienne est omniprésente.
[325]Pierre Corneille, *op. cit.*, V, 7, didascalie suivant le vers 1565, p. 113.
[326] Pierre Corneille, « Examen (1660) », in *Médée*, *op. cit.*, p.21 : « J'oubliais à remarquer que la prison où je mets Egée est un spectacle désagréable, que je conseillerais d'éviter ; ces grilles qui éloignent l'acteur du spectateur, et lui cachent toujours plus de la moitié de sa personne, ne manquent jamais à rendre son action fort languissante. »

> Nous avons pitié de ceux que nous voyons souffrir un malheur qu'ils ne méritent pas, et nous craignons qu'il ne nous en arrive un pareil, quand nous le voyons souffrir à nos semblables[327].

Nous l'avons vu, jusqu'à sa confrontation avec Jason, Médée est tournée vers le passé et ne cesse de rappeler ses sacrifices. Le spectateur ne peut que souffrir de ces lamentations et de ces injustices. Suite à ses crimes, Médée inspire l'horreur, et la pitié du spectateur se déplace sur ses victimes. D'ailleurs, il s'apitoie davantage sur l'infanticide que sur les morts de Créon et de Créuse car la vengeance de Médée s'étend à ses enfants, deux êtres qui ne sont pas concernés par l'infidélité de Jason, alors que Créon et Créuse y ont contribué ; ils sont donc moins innocents. Corneille amène les lecteurs-spectateurs à ces réactions en victimisant tantôt Médée, tantôt les enfants. De plus, il utilise certaines réactions de personnages comme Égée, également victime de Créon et de Créuse, comme des mises en abyme de celles du lecteur-spectateur. En effet, le fait qu'Égée désire aider Médée donne plus de crédibilité à son envie de vengeance. L'héroïne n'est pas une victime isolée puisque Créon a abusé plusieurs fois de son pouvoir.

Dans le dessin de Poussin, la pitié et l'horreur sont présentes. Un enfant est déjà mort, l'autre ne saurait tarder de l'être. Le spectateur a alors pitié de l'enfant qui est encore en vie, car il anticipe son destin fatal et souffre de cette future mort injuste. Son « *pathos* » s'associe donc à celui de la victime. Cependant, l'émotion est surtout suscitée par le biais de l'horreur. En effet, la vue de ce crime par les témoins internes amplifie sa portée émotive, car les protagonistes horrifiés réagissent comme les spectateurs. Aussi, l'horreur et la pitié sont-elles renforcées par la distance établie entre la criminelle et les victimes ou entre les témoins et la victime. En effet, cette proximité effraie car elle présage un futur funeste.

b- Médée face aux spectateurs-juges : une femme excusable ou condamnable ?

Enfin, les spectateurs se transforment en jurés à l'issue de la pièce, qui les instruit en proposant une morale[328]. La punition des coupables permet l'éducation des spectateurs et apparaît comme une mise en garde contre d'éventuels futurs crimes. Le théâtre deviendrait alors

[327] Pierre Corneille, « Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire », in *Théâtre complet*, Paris et Rouen, Augustin Courbet, 1660, tome 2. Édition critique par Marc Escola et Bénédicte Louvat, Paris, Flammarion, 1999, p. 95.
[328] Ce schéma rappelle le didactisme justifiant les condamnations publiques.

un lieu qui, en plus de plaire et susciter de fortes émotions, exposerait une forme de violence supplémentaire contre la criminalité et amènerait le spectateur à réfléchir. Or, comment instruire le public cornélien lorsque les crimes de Médée restent impunis ? La Mesnadière, dans *La Poétique* souligne cette ambiguïté :

> Que si le sujet est tel que le principal personnage soit absolument vicieux, il ne faut pas que ses crimes soient exempts d'un châtiment qui lui donne beaucoup de terreur. C'est en ce point-là que le poète doit ne pas commettre les fautes que nous voyons en plusieurs poèmes, ainsi que la *Médée,* où le héros est perfide et l'héroïne meurtrière, non seulement du sang royal, mais de ses propres enfants, sans que l'une soit punie d'une cruauté si horrible, ni que l'autre soit châtié, pour le moins en sa personne, d'être ingrat et infidèle[329].

Si Jason est bien puni par son épouse qui l'accuse « d'être ingrat et infidèle », ce n'est pas le cas de Médée puisqu'après avoir tué et accompli sa vengeance déraisonnable, elle s'envole victorieuse. Les passions dévastatrices triomphant sur la raison rendent la morale proposée par Corneille ambiguë. En effet, on pourrait croire que le dramaturge désire susciter l'admiration envers un héroïsme naissant du crime. Le mot « morale » a une portée religieuse et signifie ce qui est vertueux et bon. À ce sujet, Marc Fumaroli déclare :

> Que son triomphe soit celui du vice sur la vertu, il y aurait de quoi surprendre, tant le choix d'un tel sujet va à contre-courant de tout l'effort du théâtre, en Italie comme en France, pour se réhabiliter et se légitimer aux yeux de la morale cléricale[330].

Cette ambiguïté est renforcée par les explications du dramaturge sur sa pièce dans son épître à Monsieur P. T. N. G. :

> Aussi nous décrit-elle indifféremment les bonnes et les mauvaises actions, sans nous proposer les dernières pour exemple ; et si elle nous en veut faire quelque horreur, ce n'est point par leur punition, qu'elle n'affecte pas de nous faire voir, mais par leur laideur, qu'elle s'efforce de nous représenter au naturel. Il n'est pas besoin d'avertir ici le public que celles de cette tragédie ne sont pas à imiter : elles paraissent assez à découvert pour n'en faire envie à personne[331].

Corneille provoque l'horreur afin de terrifier ses lecteurs ou ses spectateurs. De ce fait, cette victoire, immorale pour le siècle, empêche l'identification du public à Médée et l'éloigne des passions horrifiantes. De plus, est-il réellement nécessaire de devoir choisir entre l'une et l'autre

[329] Hippolyte-Jules Pilet de la Mesnadière, *La Poétique*, Paris, Sommaville, 1640, p. 21.
[330] Marc Fumaroli, « De Pierre Corneille à Jean Racine : De *Médée* à *Phèdre* : naissance et mise à mort de la tragédie cornélienne », *in Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996, pp. 493-518, p. 496.
[331] Pierre Corneille, « Epître de Corneille à Monsieur P.T.N.G. », in *Médée*, *op. cit.*, p. 15.

sentence ? Peut-on seulement réussir à choisir ? En effet, Médée est tantôt victime et tantôt coupable. Le dramaturge amplifie délibérément ces deux aspects pour créer un personnage complexe, en proie à l'inconstance. Excuser Médée ou la condamner diminuerait la complexité de l'héroïne. Les circonstances tragiques du mythe empêchent donc tout jugement et toute condamnation stricte. Si ses infanticides la condamnent immédiatement, sa part d'humanité et son statut de victime font hésiter les spectateurs-juges.

Ce dilemme ne semble pas perturber le but suprême de la tragédie : la « *catharsis* ». En effet, les spectateurs effrayés ou le public empathique vont, au terme de la pièce, être purifiés, « purgés » de leur passion coupable. Cette conception est d'origine aristotélicienne. En effet, le philosophe antique écrit dans *La Poétique* que c'est « par l'entremise de la pitié et de la crainte, [que la tragédie] accomplit la purgation [*catharsis*] des émotions de ce genre »[332]. Les émotions suscitées par Médée aident donc le spectateur à se « purger » de ses mauvaises passions afin de retrouver l'équilibre naturel qui rendra son corps et son esprit sains. Au XVIIe siècle, ces « émotions » deviennent des « passions » et la définition est réutilisée à des fins morales. En effet, pour la religion chrétienne, les passions sont moralement mauvaises, il faut donc s'en purger. L'identification est capitale dans ce processus car « la représentation des passions renvoie constamment le spectateur à son propre corps »[333]. En s'identifiant, le spectateur va donc ressentir, selon le principe de la sympathie, les passions des personnages qui tendent vers l'excès. Or, cet excès, au terme de la pièce, est censé être puni car il amène à des situations tragiques. Dans *Médée*, les mauvaises passions ne sont pas corrigées puisque la criminelle sort de la scène victorieuse. En réalité, le dramaturge est réticent face à cette notion, car il se questionne sur le véritable sens de la définition aristotélicienne, souvent mal interprétée au XVIIe siècle. Pour Corneille, le terme « purgation » renvoie davantage à la conversion des passions, telles la tristesse et la crainte, en un plaisir théâtral. Cet éloignement face à la *catharsis* ne signifie pas pour autant que Corneille est contre la visée moralisatrice des tragédies. Toutefois, l'instruction du spectateur se fait, selon lui, naturellement, à travers le plaisir qu'il éprouve dans la pièce. La morale n'est donc pas une fin en soi mais un apport supplémentaire. Cette pensée se retrouve dans l'« Épître » ouvrant la comédie *Suite du menteur* :

> Pour moi, j'estime extrêmement ceux qui mêlent l'utile au délectable [...] mais je dénie qu'ils faillent contre ces règles, lorsqu'ils ne l'y mêlent pas. [...] Pourvu qu'ils aient trouvé le moyen de plaire, ils en sont quitte

[332]Aristote, *Poétique* [c. IVe s. av. J.-C.], traduction par Michel Magnien, Paris, Livre de poche, Classiques, 2011, VI, 1450a25-1450a27, p. 93.
[333] Lucie Desjardins, *op. cit*., p. 284.

> avec leur art. [...] Quant à Aristote, je ne crois pas que ceux du parti contraire aient d'assez bons yeux pour trouver le mot d'utilité dans tout son Art poétique[334].

L'utilité de l'instruction du spectateur est donc nécessaire, mais ce n'est pas le but ultime de la tragédie. Elle n'est qu'un complément au plaisir. Cette conception justifie la fin de *Médée*. Corneille, par la sortie triomphante de son héroïne, divertit le spectateur, qui comprend qu'il ne faut pas imiter cette criminelle[335]. L'extrait précédemment cité de la lettre de Corneille à Monsieur P. T. N. G. prend alors tout son sens :

> Il n'est pas besoin d'avertir ici le public que celles de cette tragédie ne sont pas à imiter : elles paraissent assez à découvert pour n'en faire envie à personne.

Corneille fait donc appel au bon sens du spectateur et ne punit pas les mauvaises passions, car il est évident que celles-ci ne sont pas à imiter. Malgré cette évidence, l'ambiguïté entre la condamnation ou l'admiration de la criminelle est maintenue jusqu'au terme de la tragédie.

[334] Pierre Corneille, « Epître », *Suite du menteur* [1645], in *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1963, p. 364.
[335] Le philosophe irlandais, Edmund Burke révèle que « tout ce qui est propre à susciter les idées de douleur et de danger, tout ce qui agit de façon analogue à la terreur, est source de sublime capable de produire les plus fortes émotions que l'esprit puisse ressentir », in Edmund Burke, *op. cit*., p. 84. Ces « plus fortes émotions », suffisent à Corneille pour dissuader le spectateur de reproduire les actes de Médée.

Ce premier chapitre a donc permis d'affiner le concept de femme-monstre, symbolisé, en 1635, par la figure cornélienne Médée. Nous avons cherché à montrer comment la figuration sur scène de ce personnage féminin excessif était facilitée par un contexte à la fois politico-religieux et esthétique. Dans cet univers sombre, la régence de Marie de Médicis, qui a su imposer son autorité par les arts, a permis l'émergence de femmes fortes et héroïques. Par héroïsme, il faut ici entendre une femme qui accomplit des actions remarquables, en adéquation avec ses vertus. Ces ambivalences se retrouvent également dans l'opposition d'un baroque de la transgression (histoires tragiques, canards) et d'un classicisme naissant concordant avec la volonté de l'état de maîtriser ses sujets. Par conséquent, ce début de siècle semble tiraillé entre des mouvements contraires, qui coexistent pourtant. L'apparition de Médée dans un tel contexte n'est donc pas surprenante car l'héroïne est le reflet de cette époque. Elle est tour à tour victime des injustices royales puis majestueuse, innocente[336] puis criminelle, et à l'issue de la tragédie, femme et monstre. Corneille n'est pas le premier à aborder ce mythe, puisqu'il reprend à Euripide le statut de victime, et à Sénèque, sa passion purement vindicative et son *furor* mythique. Cependant, il fusionne ces deux statuts pour créer à son tour une Médée originale. À travers son rôle de femme mère, victime d'un mari inconstant, Corneille humanise Médée et met en valeur une femme forte et héroïque qui lutte pour des valeurs nobles : récupérer ses enfants, retrouver sa dignité. Au fur et à mesure de la tragédie, son héroïsme s'amplifie. En effet, en réparant l'injustice dont elle est victime en tuant Créon et Créuse, Médée est davantage héroïque. Cependant, c'est dans le vice qu'elle excelle à présent et non dans la vertu. Entre son rôle de victime d'un mari inconstant et celui d'héroïne criminelle vindicative, la tragédie offre de véritables combats psychologiques qui complexifient Médée et rend plus intéressante encore sa lente progression de son statut de femme (ou d'héroïne vertueuse) à celui de monstre (ou d'héroïne vicieuse). Enfin, à travers les infanticides, deux crimes injustifiés, et sa victoire finale, Médée se hisse au statut de femme-monstre, c'est-à-dire à celui d'héroïne souveraine dans le vice. En s'inspirant à la fois d'Euripide et de Sénèque, Corneille fait donc évoluer la notion d'héroïsme féminin car il la charge d'ambiguïté : Médée est à la fois victime et coupable mais toujours héroïque. À chaque nouvel affront, Médée se rapproche de la femme-monstre car elle transforme, grâce à sa force majestueuse et à son ascendance divine, chaque douleur en une fureur démesurée qui la conduit à un crime impardonnable, les infanticides. D'ailleurs, pour pouvoir accomplir ses crimes, Médée doit se réapproprier sa véritable nature, celle d'une descendante de dieux, et se placer au-dessus des lois humaines. L'héroïsme et le crime ne sont

[336] Si on ne prend en compte que le mythe de Médée à Corinthe, elle est innocente avant de tuer Créuse et Créon.

donc pas contradictoires. Si les crimes de Créon et de Créuse renvoient au théâtre de la cruauté, ce ne sont pas eux qui la rendent monstre car sa vengeance est justifiée par les injustices qu'elle a subies. Elle devient néanmoins monstrueuse. À l'inverse, les deux enfants sont extérieurs à ce monde de violence et pourtant, c'est à travers eux, que Médée déploiera, invraisemblablement, aveuglément, sa vengeance. Le concept de vraisemblance aide donc à définir, par antithèse, la femme-monstre. Mais Corneille ne montre pas seulement une femme se transformant en un monstre à travers les infanticides, il joue sur l'instant précédant la métamorphose en accentuant le statut de mère de l'héroïne. En effet, à chaque instant de fureur où elle s'apprête à devenir monstre, l'humanité de Médée ressort pour épargner ses enfants. Au terme de la tragédie, lorsque l'infanticide est accompli, Médée est une femme-monstre accomplie, qui ne se reconnaît pas coupable des actes qu'elle a accomplis dans un dessein de vengeance. En victimisant Médée dès le début de la tragédie, mais aussi en précisant régulièrement ses innombrables sacrifices, au nom de Jason, Corneille prépare la déculpabilisation de la femme-monstre. Au terme de la tragédie, ce rapport étroit entre la réalité du lecteur-spectateur et la fiction mettant en scène une femme-monstre tragique l'invite à réfléchir sur sa propre condition, mais aussi, d'une manière plus générale, sur l'origine de la monstruosité. En effet, au sein de la tragédie, le public ou le lecteur retrouve des interrogations qui ne lui sont pas étrangères comme la thématique de la mort, de la sorcière ou de la politisation des conflits. Les faits extérieurs sont-ils les seuls éléments qui la mènent vers la monstruosité ou possédait-elle déjà une forme de monstruosité latente ? Corneille ne délivre pas la réponse puisqu'il joue justement sur cette ambigüité. À travers ces ambivalences, le dramaturge réussit à provoquer la fascination et la crainte du spectateur. Cette attirance pour la violence, qui se retrouve dans l'exposition publique des condamnations à mort, prouve que le spectateur apprécie la transgression car il brave les règles pour éprouver un plaisir qui le dépasse.

À partir de ce personnage emblématique, nous pouvons, à présent, définir plus précisément le concept de femme-monstre, qui fonctionne par degrés et concerne un personnage féminin qui, dans un premier temps, devient inévitablement monstrueux, c'est-à-dire abandonne sa raison, au profit de passions dévastatrices. Mais la femme monstrueuse ne peut espérer devenir femme-monstre si elle n'est pas maîtresse de ses choix. C'est en effet son libre-arbitre, sa force de caractère et son audace qui amplifient sa monstruosité, car elle est consciente de sa puissance et s'en sert pour commettre intentionnellement des actes irréparables qui portent atteinte à un autre corps. Il est également indispensable que le personnage assume ses crimes quels qu'ils soient. Si la femme monstrueuse réalise l'ensemble de ces conditions, elle peut être

qualifiée de femme-monstre. Phèdre et Méduse constitueront des variations de cette définition première.

Chapitre 2

La femme monstrueuse : de Phèdre à Œnone

Quarante-deux ans après *Médée*, Racine publie sa tragédie *Phèdre* en 1677. Mais le contexte politico-religieux a changé, suggérant que la femme-monstre, telle que l'incarnait sur scène Médée, n'est plus d'actualité dans la seconde partie du siècle. Comment cette évolution redéfinit-elle la notion de femme-monstre ? Comment l'échec de la Fronde, par exemple, qui a mis en scène de véritables Amazones, contribue-t-il à discréditer l'image de la femme forte et héroïque ? Quelles sont plus généralement les mutations de l'héroïsme ? Le contexte philosophique et médical favorise également au tournant du siècle une redéfinition du monstrueux féminin : on cherchera à voir comment la philosophie morale des passions, encourageant l'introspection, et la médecine reprenant des théories antiques discriminantes, élaborent une nouvelle conception de la monstruosité féminine, la démonstration d'inégalités physiques puis morales entre l'homme et la femme amplifiant cette monstruosité. L'étude de ces différents contextes permettra de remarquer que les représentations de la monstruosité féminine sur scène, vers 1677, deviennent de plus en plus problématiques, d'autant plus que le contexte littéraire et artistique confirme une victoire progressive des règles classiques, dont celles de la bienséance et de la vraisemblance, qui questionnent les limites de l'acceptable sur scène. Or, nous l'avons vu avec Médée, la femme-monstre brise ces notions capitales. L'évolution de l'esthétique théâtrale permet-elle donc encore une incarnation totale de cette figure ? Force est de constater la pérennité de la monstruosité, toujours exhibée sur scène et dans l'image, sous un regard public. Le mythe de Phèdre a été repris de nombreuses fois au XVIIe siècle, mais ce sont surtout des auteurs classiques qui ont abordé le mythe. Comment leurs interprétations des règles classiques affectent-elles la représentation du monstrueux sur scène ? Comment les règles classiques, et plus spécifiquement celles de la bienséance et de la vraisemblance redéfinissent-elle forcément la monstruosité ? Permettent-elles toujours l'exhibition de la femme-monstre ? Comment Racine parvient-il donc à reprendre un mythe antique abordant le thème de l'inceste et de l'adultère sans heurter son public ? Si la question de la représentation a déjà été posée pour Médée, elle est plus cruciale encore pour Racine, car il est évident que les représentations mythologiques du monstrueux ne peuvent coïncider avec l'esthétique classique que Racine respecte. Au nom de la bienséance et de la vraisemblance, les stratégies mises en place pour rendre la monstruosité représentable et surtout acceptable aux yeux du lecteur-spectateur sont variées. Nous verrons tout d'abord que Racine, dans *Phèdre*, moralise et intériorise la monstruosité de son héroïne. Si les crimes de Médée sont des actes tournés vers l'extérieur (un corps agissant dans le crime), au contraire, les transgressions de Phèdre relèvent de ses passions, de l'intériorité, révélées seulement par des symptômes corporels dont le lecteur-spectateur sera le témoin. Racine moralise et pathologise donc le

monstrueux. Mais cette dénaturation interne de son héroïne, ce « devenir-monstre », évolue dans ses causalités sur deux plans : il y a la dénaturation imposée par Vénus et celle que Phèdre crée elle-même, par ses réactions excessivement passionnées. À travers cette dernière fatalité, passionnelle et non divine, l'héroïne racinienne se rapproche de Médée. Cependant, le dramaturge met davantage en valeur son *dolor* plutôt que son *furor*. Quelle répercussion cette valorisation de la souffrance engage-t-elle ? De plus, si Phèdre est certes incestueuse, quelle est sa part de responsabilité dans sa monstruosité ? Le dramaturge interroge de ce fait la culpabilité de l'héroïne. Est-elle victime ou davantage coupable ? Peut-elle être considérée comme une femme-monstre si elle n'a aucune emprise sur ses crimes ? Quelle importance laisser aux dieux ou au libre-arbitre ? Parallèlement à ce tragique intériorisé, nous constaterons que Racine extériorise également la monstruosité à travers l'exposition physique et verbale d'un corps touché par les passions. Le dramaturge pousse la puissance du langage à son paroxysme lorsqu'il s'agit de dévoiler le crime, car l'acte monstrueux est celui du verbe. Il faut distinguer ici deux types de verbalisation dans *Phèdre*. D'une part, l'héroïne oralise ses passions en interprétant verbalement les symptômes que le lecteur-spectateur est susceptible de remarquer. Les répliques apportent néanmoins des interprétations supplémentaires que le jeu d'acteur ne montre pas forcément. Relevant de l'esthétique théâtrale, ce n'est donc pas ce verbe qui est monstrueux. Mais le langage est également performatif car, en extériorisant ses crimes avec des mots, Phèdre agit et déclenche une succession d'événements tragiques. L'acte monstrueux devient celui du verbe, car l'héroïne sort de son silence et avoue à Hippolyte ce qui relève originairement de ses pensées. À la différence de ses passions criminelles, qu'elle subit, Phèdre choisit ici de parler. En effet, ce n'est pas Vénus qui l'incite à prendre la parole. La dynamique de l'aveu fait donc exister un crime qui n'était là que par la pensée. Ses initiatives sont alors créatrices d'une nouvelle monstruosité qui ne relève que de Phèdre. Néanmoins, si la parole devient dévastatrice, n'expose-t-elle pas concrètement une forme de monstruosité sur scène ? Comment Racine parvient-il à rester bienséant ? Le crime verbal supporte-t-il les impératifs de la scène ? Si le crime est celui de la parole, les actions monstrueuses, comme la calomnie et la malédiction, relèvent également du verbe. Elles sont, quant à elles, déléguées à des personnages secondaires. Phèdre n'est donc plus la seule figure monstrueuse de la tragédie. En effet, afin de rendre représentable l'inacceptable, Racine déplace et fragmente la monstruosité à la fois dans la puissance créatrice du verbe, mais aussi dans d'autres personnages, à l'image d'Œnone et de Thésée. La monstruosité ne serait-elle pas contagieuse ? Enfin, face à ces stratégies d'acceptabilité du monstrueux, quelles sont les réactions du spectateur ? La *catharsis* opère-t-elle ?

I- De 1635 à 1677 : un contexte différent

1- Contexte politique et religieux

a- La régence féminine et les Frondeuses

La période de 1635 à 1677 peut se partager en deux moments distincts, celui précédant l'absolutisme de Louis XIV en 1661, comprenant la fin du règne de Louis XIII et la régence d'Anne d'Autriche (1601-1666), et celui de son règne personnel, dès 1661, suite à la mort de Mazarin (1602-1661). Lors de la première période, les années 1642 et 1643 marquent un tournant. En effet, le 4 décembre 1642, Richelieu meurt, suivi le 14 mai 1643 par Louis XIII. Le dauphin Louis XIV étant âgé de cinq ans, la régence d'Anne d'Autriche, fortement épaulée par son premier ministre le cardinal Mazarin[337], débute alors de 1643 à 1651. Celle-ci diffère radicalement de celle de Marie de Médicis car Anne d'Autriche n'exalte pas sa propre autorité mais celle de son fils, le Dauphin. Elle préfère dévoiler une image de bienveillance, s'afficher comme une mère en retrait attachée au roi plutôt qu'à son statut de souveraine puissante[338], à la différence de Marie de Médicis. Elle s'efface donc mais cette position devient rapidement problématique puisque la reine est aussi censée représenter la force royale. Sa régence est marquée par deux événements tragiques simultanés : la continuité de la guerre franco-espagnole (qui se déroule de 1635 à 1659 et se termine avec le traité des Pyrénées) et les Frondes (1648-1653).

La Fronde est un mouvement contestataire contre la mauvaise politique et la pénible gestion des finances de la Régente et de son favori, Mazarin. En effet, pour s'attirer les faveurs

[337] Le cardinal Mazarin a été recommandé par Richelieu. Louis XIII le nomme également parrain du dauphin, Louis XIV. Aussi, suite à la mort de Louis XIII, Anne d'Autriche après avoir réussi à rompre, avec l'aide du Parlement de Paris, le testament de son mari, limitant sa juridiction par la mise en place d'un Conseil de Régence (ce conseil oblige, pour chaque décision proposée, à avoir l'unanimité des votes) et écarté ses membres (Monsieur Gaston de France, Henri de Condé, Mazarin, Le Bouthiller, Chavigny et Séguier), elle garde à la grande surprise des nobles, Mazarin qu'elle nomme premier ministre.

[338] À ce sujet, Sophie Vergnes écrit : « Anne d'Autriche choisit de mettre en relief ce lien maternel qui apparaît comme la meilleure garantie de son pouvoir et de sa légitimité. Catherine et Marie de Médicis en avaient fait de même, mais le caractère systématique de l'association entre la mère et le fils et les formes qu'elle prend avec Anne d'Autriche introduisent une rupture », in *Les Frondeuses, Une révolte au féminin (1643-1661)*, Seyssel, Champ Vallon, 2013, p.70.

et le soutien des nobles, Anne d'Autriche dilapide les caisses royales mais les guerres obligent à la création de nouvelles taxes et à l'augmentation des impôts, ce qui lui vaut la colère, dès 1648, du peuple déjà appauvri par la politique de Richelieu, des bourgeois qui ne reçoivent plus leurs rentes, des nobles écartés des fonctions lucratives au profit de la monarchie et surtout du Parlement de Paris dont les ambitions menacent la couronne. En effet, à l'image du Parlement d'Angleterre, le Parlement désire s'élever au rang du pouvoir royal, afin de le seconder et de le surveiller. Le Parlement profite donc des tensions populaires pour imposer ses ambitions en 1648, avec la Fronde parlementaire. Face à l'ampleur des émeutes, la Régente et Mazarin concèdent quelques revendications, dont la suppression des intendants. L'échec de la journée des Barricades, ultime espoir de Mazarin de faire plier le Parlement, renforce au contraire les émeutes. Mazarin capitule le 27 août 1648. En 1649, il fuit accompagné de la reine et de son fils à Saint Germain en Laye, mais cet éloignement relance les hostilités, divisant les forces en deux : d'un côté, la famille royale, réunie autour de Condé, et de l'autre le Parlement, soutenu entre autres par le duc de Bouillon, le frère même de Condé. Néanmoins, Mazarin profite des nombreux désaccords internes de la Fronde (entre la noblesse d'épée et de robe, entre les nobles et le formalisme des parlementaires, entre les bourgeois et les nobles, etc.) pour assiéger et affamer Paris grâce à l'arme de Condé. La paix de Rueil, signée le 11 mars 1649, soumet le Parlement à la monarchie en lui interdisant, entre autres, d'organiser des assemblées. Condé, grâce à qui le pouvoir royal a pu revenir à Paris commence alors à revendiquer la place de Mazarin. Mais face à son insolence, ses critiques ouvertes et son impétuosité dangereuse, le cardinal le fait arrêter le 15 janvier 1650, une décision qui ranime un second élan de protestations donnant lieu à la Fronde des princes. Des nobles, soutiens de Condé et d'autres princes arrêtés (Conti et Longueville), organisent partout en France des rebellions. Ils sont toutefois motivés par des intentions personnelles et Mazarin neutralise rapidement le mouvement. Néanmoins, l'Union des deux Frondes en 1651 exige le renvoi de Mazarin. Si cette union amplifie le mouvement, elle le fragilise également car trop de différends les séparent. L'échec de ce mouvement est cuisant et, en 1652, la France entière est disloquée entre deux pouvoirs : la monarchie, dont Louis XIV a symboliquement les rênes et qui s'est réfugié à Poitiers[339], laissant Paris sous la tutelle de son oncle Gaston d'Orléans, et Condé qui règne sur le Midi. Face à ces déchirements, dont il est la première victime, le peuple en vient à souhaiter le retour de la monarchie, seule capable de rétablir l'ordre et la sécurité. Le 21 octobre 1652, Louis XIV et d'Anne d'Autriche sont acclamés lors de leur retour. Paradoxalement, cet épisode,

[339] Louis XIV est officiellement majeur mais Anne d'Autriche et le cardinal Mazarin, homme d'expérience, continuent de prodiguer leurs conseils.

originairement dirigé contre les abus de l'absolutisme, consolide la monarchie car le pouvoir royal n'a plus ou peu d'opposants, à savoir les nobles et les parlementaires. De plus, après ces quatre années dévastatrices et anarchiques, le peuple n'aspire qu'à la paix et à l'ordre, d'où son entière bénédiction accordée au roi. Malgré cette volonté d'un retour à la paix, les Mazarinades continuent à remettre en cause, à partir de 1649 mais surtout en 1652, le pouvoir royal, et plus spécifiquement celui d'Anne d'Autriche, à travers des satires virulentes. En 1652, l'auteur anonyme des *Larmes de la reine et du cardinal Landriguet* écrit :

> Si nous considérons les désordres que les Brunehaut, les Frédégonde et les Isabeau ont causés dans ce royaume, nous frémirons d'horreur. Les adultères, les régicides, les empoisonnements, incendies et sacrilèges ont rendu la mémoire de ces trois reines exécrable à tous les Français. […] il se trouvera que tous les maux que ces trois bonnes dames ont faits en France n'approchent pas de bien loin ceux qu'elle souffre à présent[340].

Dans cette satire, Anne d'Autriche apparaît comme une figure féminine très contestée puisqu'elle est considérée comme l'une des reines les plus tyranniques, aux côtés des régentes Brunehaut, Frédégonde et Isabeau. Ce texte met un point d'honneur à discréditer les capacités des femmes à régner.

Il est en effet nécessaire de revenir à ce contexte tumultueux afin de comprendre la situation politique et ses répercussions sur la perception du féminin, car des femmes participent également à la Fronde[341]. Dès 1650, elles sont comparées à des Amazones[342], ces femmes guerrières issues de la mythologie grecque. Cependant, si les Frondeuses s'immiscent activement dans le mouvement contestataire à l'image de leurs homologues masculins, elles transgressent également leur statut de femmes qui doivent rester discrètes. Le statut d'Amazone n'est donc pas forcément valorisant puisqu'elles sont aussi perçues, dans la logique du mythe grec, comme des barbares. À l'issue de la Fronde, leur degré de culpabilité n'est pas semblable à celui des hommes pour qui batailler n'est pas une transgression. Cette image de la femme guerrière est largement nourrie par le fait qu'elle monte parfois à cheval en adoptant une posture réservée aux hommes (une jambe de chaque côté) et non plus en Amazone (les deux jambes d'un même côté). Ces deux positions, radicalement différentes, ne renvoient pas aux mêmes

[340] *Les Larmes de la reine et du cardinal Landriguet,* [s.l], 1652.
[341] Sur le sujet, voir Sophie Vergnes, *Les Frondeuses, Une révolte au féminin (1643-1661), op. cit.* Tous les éléments cités ici reprennent essentiellement les éléments de son étude, seule œuvre sur le sujet. Nathalie Grande étudie également des mémoires féminins dont certains de Frondeuses dans son ouvrage *Stratégies de romancières de Clélie à La Princesse de Clèves (1654-1678),* Paris, Honoré Champion,1999.
[342] Sophie Vergnes écrit : « c'est à partir de 1650 seulement que les Frondeuses recourent aux méthodes chevaleresques et guerrières valorisées par les romans et les traités de défense des femmes, s'attirant ainsi la qualification d'Amazones », *Ibid.*, p. 121.

usages de l'équitation, car l'une est principalement récréative, l'autre plus militaire. Cette position exceptionnelle pour la femme, ainsi que la qualification d'Amazone, contribue à valoriser leurs actes de bravoures. Pour fasciner, ces femmes jouent donc avec les images qu'elles renvoient. Parmi les Frondeuses célèbres, souvent de hautes lignées, nous pouvons citer les duchesses de Chevreuse, de Montpensier, de Longueville, de Bouillon ou encore la princesse Palatine. Toutes ces femmes n'incarnent pas l'image de l'Amazone car si certaines ont en effet activement pris part à la Fronde[343], d'autres, comme la princesse Palatine, excellent dans l'art de la médiation et de la négociation. Cette dernière joue même un double-jeu en devenant espionne, car elle est à la fois au service d'Anne d'Autriche et de la Fronde. Lors de l'échec du mouvement, ce double-jeu contribue à nuire au sexe féminin puisqu'il confirme la nature sournoise des femmes en général. La Princesse Palatine n'est donc pas une véritable guerrière, car elle reste davantage dans l'ombre, au contraire des Amazones qui prouvent énergiquement leur héroïsme selon diverses stratégies. En effet, certaines s'illustrent par la transgression des règles dévolues à leur sexe. Elles s'immiscent par exemple dans la vie militaire en affrontant des sièges ou en menant des attaques, à l'image de la Grande Mademoiselle (la duchesse de Montpensier) qui envahit Orléans. D'autres Amazones deviennent également diplomates pour recruter et renforcer leur siège. Cela implique donc des prises de parole en public, devant une assemblée masculine. Elles sortent donc de leur rang en commandant et en devenant autonomes et actives :

> En participant aux travaux de fortification et au recrutement des troupes, en finançant la résistance, en prononçant d'efficaces discours destinés à rallier les populations locales et en se chargeant des communications avec les autres personnalités du parti, elles s'impliquent personnellement dans la guerre et s'approchent ainsi des plus fameuses Amazones de l'histoire[344].

Alors que les Frondeuses construisent l'image de la femme forte en action, l'échec de la Fronde balaie tous ces symboles. D'héroïnes, ces Amazones deviennent des vaincues coupables qui doivent, à présent, revenir à leur position d'épouses ou de filles soumises au modèle patriarcal.

[343] La duchesse de Longueville, par exemple, revêt le rôle de cheffe de guerre lors de sa fuite dans les Ardennes en 1650, et « noue des alliances avec l'étranger tout en prenant les décisions nécessaires à la poursuite des combats contre Mazarin. […] Elle appartient [également] à l'état-major du parti condéen à Bordeaux, [et s'investit] en 1652, dans les combats qui opposent les différentes factions bordelaises. », in Sophie Vergnes, *op. cit.*, p. 136.
[344] Sophie Vergnes, *op. cit.*, p. 156.

b- La « démolition de l'héroïne » au profit de l'« honnête femme »

La fin d'une forme d'idéalisme politique, la confirmation de la crise des valeurs chevaleresques déjà amorcée au début du siècle, la centralisation du pouvoir autour de la figure du roi entraînant un désœuvrement politique d'une partie de la noblesse, ont un impact moral sur la population[345]. En effet, la fin de la Fronde (1653) amène à un affligeant retour à la réalité. L'échec cuisant de la noblesse dans cet événement et la passivité imposée aux nobles face à la suprématie absolutiste se reflètent symboliquement dans la destruction de la figure héroïque qui ne devient qu'une façade. Dans la littérature, la figure du héros, hérité des modèles féodaux véhiculés par les romans de chevalerie, ne fascine plus autant. Paul Bénichou, spécialiste de l'histoire de la littérature, parle après 1652 d'une « démolition du héros »[346]. Selon lui, les anciennes valeurs prônées par les héros cornéliens comme le courage, l'honneur, la gloire, sont à présent perçues comme des marques dérangeantes d'orgueil. L'auteur démontre également que l'absolutisme de Louis XIV et la montée du jansénisme prêché notamment par Port-Royal ou des auteurs tel que Pascal favorisent cette démolition. Mais si Paul Bénichou parle après 1652 d'une « démolition du héros », Sophie Vergne préfère employer le terme de « démolition de l'héroïne ». La déconstruction du héros se retrouve en effet conjuguée au féminin dans l'ouvrage de Sophie Vergnes au sujet des Frondeuses. Alors que le gouvernement d'Anne d'Autriche et les actes des Frondeuses contribuent de nouveau à une exaltation ponctuelle du féminin[347], la fin de la régence en 1651 et l'échec de la Fronde en 1652 renversent cette valorisation. Le pouvoir royal redevient absolu et masculin et les Frondeuses vaincues doivent verbaliser publiquement leur soumission aux hommes :

> Une à une, les anciennes Frondeuses repassent sous la tutelle de leur mari, de leur père et même de leur frère, qui n'apparaissent plus désormais comme des faire-valoir capables de légitimer une conduite d'émancipation, mais comme des censeurs et des maîtres[348].

---

[345] Il ne faut pas non plus oublier la révolution cosmologique du XVIIe siècle où l'héliocentrisme, découvert par Copernic au XVIe, se répand bien que cette découverte soit prohibée. L'homme n'est plus au centre de l'univers. Il perd ses repères et cherche sa place. Pascal explicite ce pessimisme dans ses *Pensées* (1670) lorsqu'il écrit : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie ». Bien que cet impact soit déjà amorcé au début du siècle en étant associé au mouvement baroque, l'échec de la Fronde amplifie ce mal être.

[346] Paul Bénichou, « La démolition du héros », in *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948.

[347] Pierre Le Moyne contribue à valoriser la régence d'Anne d'Autriche. Il lui dédie par exemple la *Gallerie des Femmes fortes* (1647). Dans l'« Epître », il écrit entre autres que la régente est « une femme qui détourne les mauvais vents et change les mauvaises constellations, une femme aimée et suivie de la Fortune, une femme intendante et directrice de la victoire ». Ces éloges montrent à quel point la régence féminine suscite des prises de position radicalement opposées. Cependant, l'ensemble des hommes se rejoignent pour affirmer que la femme au pouvoir doit rester un événement exceptionnel.

[348] Sophie Vergnes, *op. cit.*, p. 398.

L'échec de la Fronde ne symbolise pas seulement un retour à la normale, car la méfiance des hommes vis-à-vis de ces femmes rebelles amplifie leur marginalisation. Bien que le mouvement amorcé par les Précieuses continue à prendre de l'ampleur dans les années 1640 et 1650[349], ce n'est plus l'héroïsme féminin ou encore la femme guerrière qui est valorisée, mais l'honnête femme[350], c'est-à-dire une femme dont le mode d'action change puisqu'elle n'est plus au-dessus des hommes mais à ses côtés. Cet idéal d'honnêteté est bien antérieur à la Fronde, car il s'agit d'un héritage en France du modèle italien du *Livre du Courtisan* (1528) de Baldassare Castiglione (1478-1529) et de l'idéal de civilité, décliné ensuite en honnêteté. Nicolas Faret (1596-1646) est le premier à traiter de ce modèle, en France, dans *L'Honnête homme* (1630). Dans un souci de bienséance, l'honnête homme et l'honnête femme sont en perpétuel recherche d'équilibre entre le corps et l'âme[351] ; ils proscrivent donc les excès tant dans le langage, l'art de vivre que dans l'apprentissage de connaissances. En effet, l'honnête homme et l'honnête femme ne sont pas des « spécialistes ». Au contraire, ils se diversifient. De plus, bien que cette figure héritée du modèle italien du courtisan apparaisse dès 1630, l'échec de la Fronde rend nécessaire le renforcement de cet « art de plaire », un art propre au milieu mondain également connaisseur de l'esthétique de la galanterie et de la préciosité. Cette figure coexiste au début du XVIIe siècle avec plusieurs modèles féminins. Cependant, après l'échec de la Fronde, la rigidification morale réduit ces figures. Nous assistons à un retour au modèle biblique de la « femme forte », qui n'est plus la femme guerrière mais la maîtresse du foyer, celle qui incarne la solidité morale, la constance. L'image de l'Amazone disparaît donc au profit d'une célébration des vertus féminines liées aux valeurs morales enseignées par l'Église et imposées par le statut d'épouse et de mère patiente et dévouée. Jean Rohou traite de cette transition vers l'honnête homme, dans son introduction aux *Maximes* de la Rochefoucauld :

> À partir de la Fronde et de la ruine de l'héroïsme, l'honnête homme est le modèle qui remplace le héros dans une société où il ne s'agit plus de s'affirmer par l'action, mais de s'intégrer, de se soumettre, de complaire[352].

Bien qu'il soit ici question des hommes, ce remplacement est tout à fait vérifié pour le sexe féminin également, car à l'inverse des Frondeuses, ce mouvement recentre la femme sur ses

[349] Voir précédemment dans le chapitre sur Médée.
[350] Myriam Dufour-Maître étudie spécifiquement ce modèle féminin dans *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVIIe siècle*, Champion Classiques, Paris, 1998.
[351] Sur ce sujet, voir Maurice Magendie, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France au XVIIe siècle, de 1600 à 1660*, Paris, Les Presses Universitaire de France, 1925.
[352] Jean Rohou, « Introduction », in La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes Morales* [1665], Paris, Livre de Poche, 2007, p. 36

vertus et non sur ses actions. Si la femme reste forte intérieurement, elle doit le montrer par une réserve maîtrisée. À ce sujet, Antoine de Saint Gabriel, moine feuillant, écrit que les « Dames sont toutes nées pour commander ». Cependant, la guerre n'est pas digne de leurs vertus car elles

> entreti[ennent] la paix et la félicité des peuples leurs sujets, beaucoup mieux par la douceur de leur naturel, que ces conquérants n'ont pas fait par la violence et la force des armes[353].

C'est donc par la maîtrise de leurs caractères et de leurs passions qu'elles peuvent atteindre le rang d'honnête femme, modèle d'équilibre qui s'oppose à celui de la femme pédante, de l'amoureuse crédule, de la dévote ridicule, mais aussi de l'Amazone. Ce constat se retrouve sous la plume de La Rochefoucauld, à la maxime 202 dans laquelle il parle de l'absence d'amour propre dans la reconnaissance des défauts :

> Les faux honnêtes gens sont ceux qui déguisent leurs défauts aux autres et à eux-mêmes.
> Les vrais honnêtes gens sont ceux qui les connaissent parfaitement et les confessent[354].

C'est donc en se connaissant parfaitement et en faisant preuve de modération dans le comportement que l'homme et la femme deviennent « honnêtes ». Parmi ces femmes honnêtes, certaines se distinguent davantage à l'image de Madeleine de Scudéry (à la fois honnête femme et précieuse), de Madame Scarron (future Madame de Maintenon) et de la Marquise de Sablé[355]. Cet art de vivre et ce déplacement de la femme guerrière vers la femme honnête dévoilent donc un mouvement de l'extérieur (montrer sa puissance par ses actions) vers l'intérieur (l'analyse de soi-même pour une parfaite maîtrise).

c- Contexte religieux : la persécution des jansénistes

S'il règne en maître dans le domaine politique à partir de 1661, Louis XIV doit cependant faire face à une multitude de résistances dans le domaine religieux. Catholique, Louis XIV ne

[353] Antoine de Saint-Gabriel, *Le Mérite des dames*, Paris, Le Gras, 1655, p. 221-222.
[354] François de La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maximes morales* [5e édition], Paris, Claude Barbin, 1678, p. 141-142.
[355] Sur ce personnage, voir Victor Cousin, « La Marquise de Sablé et les salons littéraires au XVIIe siècle », *Revue des deux Mondes*, première quinzaine, janvier 1854, pp.5-36 ou encore la thèse de Christine Renée Liebich, *La Rochefoucauld, Mme de Sablé et Jacques Esprit : les Maximes, de l'inspiration commune à la création personnelle*, [s.l.], [s.n.], 1982.

désire pas moins sauvegarder son indépendance face à la Papauté[356]. En accord toutefois avec le clergé, qu'il désire soumettre à sa couronne, il combat fermement certaines doctrines qu'il considère comme hérétiques tels que le protestantisme, le jansénisme ou encore le quiétisme.

La monarchie de Louis XIV met à mal les efforts de sa mère, Anne d'Autriche, pour tolérer les protestants en réaffirmant l'Édit de Nantes. Cependant, dès la mort de Mazarin, la politique absolutiste du roi relance la persécution des protestants qui avait déjà commencée sous Louis XIII, car ils incarnent une déviance par rapport la religion catholique, dont Louis XIV est le garant. Son absolutisme impose la même religion pour tous, sans concession. Jusqu'en 1678, le roi n'engage pas de luttes directes : il se contente d'appliquer l'Édit de Nantes à travers une lecture très littérale, qui sans enfreindre les articles, réduit considérablement les droits des protestants[357]. Ces restrictions préfigurent les lois antiprotestantes de l'Édit de Fontainebleau (1685) qui révoque l'Édit de Nantes. Parallèlement à ces restrictions, Louis XIV lance sa première lutte contre le jansénisme dès 1660. Ce mouvement est amorcé par la parution, en 1640 de l'œuvre posthume de Cornélius Jansen (1585-1638), l'*Augustinus*, dans laquelle il réfute, avec un pessimisme probant, les théories molinistes sur le salut à travers un commentaire des textes d'Augustin. En effet, si Luis de Molina, comme nous l'avons vu au sujet de Médée, donne au libre-arbitre une importance considérable, Jansen, à l'inverse, décrète, après Augustin, que l'homme ne peut être sauvé que par la Grâce divine. Ces idées de grâce et de prédestination sont également deux thèmes fondamentaux du protestantisme, dont la doctrine janséniste s'inspire, ce qui renforce l'accusation d'hérésie. Ce mouvement s'introduit en France et se répand à Port-Royal grâce à l'abbé Jean Duvergier de Hauranne (1581-1643) qui y est confesseur. Toujours rédigés contre les jésuites et leur laxisme religieux, des ouvrages apparaissent comme *De la fréquente communion* (1643) d'Antoine Arnauld, dont le succès ouvre partout à Paris des débats que le pape Urbain VIII enraye le 19 juin 1643, avec la bulle *In eminenti*[358]. Alors que ce décret interdit toute discussion au sujet de la Grâce, Blaise Pascal (1623-1662) publie secrètement et anonymement, entre 1656 et 1657, sous la forme de dix-huit

[356] Louis XIV reconnait en la personne du Pape, le chef de l'Eglise. Toutefois, garant direct du « droit divin », il ne tolère pas que le Pape s'immisce dans ses affaires. C'est parce que Louis XIV continue de mener une politique gallicane ancienne que le Pape Innocent XI l'excommunie en 1687. Ces luttes prennent une tournure offensive avec l'Affaire des régales (1673).

[357] Plus aucun temple n'est construit, les enterrements sont imposés la nuit. Aussi tout enfant de protestants désirant, contre l'avis de ses parents, devenir catholiques peut trouver refuge dans des couvents.

[358] Il ne s'agit pas de la seule bulle entravant le jansénisme. En effet, le 31 mai 1653, la bulle *Cum occasione* décrétée par Innocent X, définit comme hérétique cinq propositions inscrites dans l'*Augustinus*. Louis XIV oblige en 1661 tous les ecclésiastiques à signer une déclaration dans laquelle ils affirment condamner les cinq propositions.

lettres, les *Provinciales*[359] où il fustige les jésuites. L'opération est un succès car l'opinion publique tend à favoriser le jansénisme. Néanmoins, l'œuvre est mise à l'Index en 1657 et les persécutions de la monarchie contre le mouvement janséniste s'amplifient. En effet, en 1656, le jansénisme est officiellement condamné par l'Assemblée du clergé de France et Louis XIV emprisonne, sur place, les religieuses de Port-Royal, leur interdisant tout contact avec l'extérieur. Afin d'éviter un schisme menaçant[360], la paix Clémentine (1669) réunit provisoirement la Papauté, soutenue par Louis XIV, et les jansénistes. À la mort de la duchesse de Longueville, protectrice de Port-Royal et du jansénisme mais aussi ancienne figure majeure de la Fronde, Louis XIV rouvre les hostilités en 1679, exilant Antoine Arnauld et Nicole.

Dès 1643, Racine, orphelin âgé de trois ans, est placé aux Petites écoles de Port-Royal. Jusqu'en 1653, il suit donc un enseignement janséniste. En devenant dramaturge, Jean Racine rompt violemment avec ses maîtres puisqu'il devient un « empoisonneur public »[361]. Sans entrer dans le débat quant à savoir si le dramaturge insère ou non dans sa tragédie des éléments de la doctrine janséniste[362], il faut admettre, nous le verrons par la suite au sujet de la prédestination, que *Phèdre* possède quelques points communs avec cette doctrine. De plus, celle-ci apporte un autre regard quant à la réflexion sur la monstruosité ou encore sur les passions, nous le verrons.

[359] Au sujet de la publication anonyme et secrète de l'œuvre, voir la préface de Louis Cognet, in Blaise Pascal, *Les Provinciales* [Amsterdam, Daniel Elzevier, le premier recueil comprenant les dix-huit lettres est publié en 1657, précédé d'une préface de Nicole], Paris, Bordas, 1992, pp. I-LXXXV.

[360]Certains évêques prennent la défense des jansénistes face à la papauté, estimant qu'elle s'immisce excessivement dans les affaires françaises.

[361] Pierre Nicole, théologien janséniste écrit dans *Les Visionnaires* : « un faiseur de romans et un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles, qui se doit regarder comme coupable d'une infinité d'homicides spirituels, qu'il a causés en effet ou qu'il a pu causer par ses écrits pernicieux. », Pierre Nicole, *Les Visionnaires ou seconde partie sur l'hérésie imaginaire contenant les huit dernières*, Liège, Adolphe Beyers, 1667, p.51.

[362] La présence de la doctrine janséniste dans *Phèdre*, et plus généralement dans l'ensemble des tragédies raciniennes, fait débat. Si Paul Bénichou (*Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948) et Lucien Goldmann (*Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959) défendent cette inspiration janséniste, Philippe Sellier (« Le jansénisme des tragédies de Racine, réalités ou illusion ? », *Cahiers de l'AIEF*, 31, 1979, pp.135-148) ou encore Jean Cousin (« Phèdre n'est point janséniste », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 3, 1932, pp.391-396) la réfutent.

2- Le contexte philosophique et médical : la science des passions

a- La philosophie morale des passions et la nécessité de l'introspection

La science des passions, que reprend notamment la médecine, donne naissance au XVIIe siècle à une littérature morale et religieuse abondante qui se divise en deux camps : d'un côté ceux qui rejettent entièrement les passions, et de l'autre ceux qui souhaitent les contrôler dans la perspective de ne pas vivre excessivement[363]. Le jésuite Pierre Le Moyne (1602-1672) fait partie de ces derniers :

> Il est de l'office [de la modération] de réduire les Passions à la Médiocrité, parce que toute Vertu, de quelque ordre qu'elle soit, a deux extrémités qui lui sont opposées, l'une par excès, et l'autre par défaut ; et la perfection consiste à trouver le juste Entre-deux de l'une et de l'autre[364].

Ce discours concernant les passions excessives existe déjà au début du XVIIe siècle. Néanmoins, à partir des années 1640-1650, il se renforce et s'amplifie notamment avec l'essor d'un pessimisme moral suscité par le jansénisme. Mais ce n'est pas la seule cause, car à travers la citation de Le Moyne, qui appartient à l'ordre des Jésuites, nous retrouvons aussi les exigences de l'honnête homme et de l'honnête femme. Maîtriser ses passions amène à les rendre « médiocres ». Il ne s'agit donc pas de les exalter. Cette recommandation est loin d'être nouvelle, elle est inspirée par les textes des Anciens, dont Platon (428-348 av. J.-C.) et son disciple Aristote (384 – 322 av. J.-C.), pour qui les passions mènent à la démesure et à l'excès. C'est également le discours prôné par les stoïciens. Ces altérations se ressentent ensuite extérieurement et dénaturent l'individu qui devient un danger pour lui-même et pour autrui. Cette théorie est notamment soutenue au XVIIe par le jésuite Julien Hayneuve (1588-1663) dans *De l'ordre de la vie et des mœurs*[365] (1639) ou encore l'oratorien jésuite Jean-François Senault (1599-1672) dans *De l'usage des passions*[366] (1641), œuvre dans laquelle il précise, à de multiples reprises, que les passions, comme la concupiscence, l'amour-propre, la haine, la lâcheté et la colère[367], sont des « monstres ». Au sujet de l'amour-propre par exemple, il écrit :

---

[363] Il ne s'agit pas ici de comprendre les causes des passions (d'où le choix d'écarter la philosophie cartésienne) mais de comprendre les soins thérapeutiques proposés pour les réguler.
[364] Pierre Le Moyne, *Les Peintures morales*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1640, t.1, p. 596.
[365] Julien Hayneuve, *De* l*'ordre de la vie et des mœurs,* Paris, 1639.
[366] Jean-François Senault, *De l'usage des passions,* Paris, Camusat, 1641, p.21.
[367] Respectivement, *Ibid.*, p.78 pour la concupiscence, p. 236-237 pour l'amour-propre, p. 287 pour la haine, p. 468 pour la colère et la lâcheté.

> La charité était confondue avec l'amour propre, et l'homme ne craignait point qu'en s'aimant soi-même, il fit du tort à son prochain. […] Oubliant ce qu'il devait à Dieu, il fit un Dieu de lui-même. […] Les plus belles actions perdirent leur lustre par ce dérèglement, la philosophie avec tous ses préceptes, ne put reformer un désordre, qui était plutôt dans le fonds de la Nature, que dans la volonté : elle fit quelques efforts pour combattre ce monstre[368].

L'amour-propre entraîne donc un « désordre » ou encore un « dérèglement ». L'homme s'éloigne de son état originel : il n'est plus dévoué à Dieu mais à sa propre personne. En ce sens, les personnes sujettes aux passions excessives deviennent monstrueuses. Cette théorie existe déjà au début du XVIIe siècle (nous l'avons vu avec Médée) mais elle se renforce à travers ces discours moraux. Il est néanmoins possible d'éviter ces excès. C'est l'argument avancé par les stoïciens, qui anticipent ces désordres affectifs en les rejetant[369]. Toutefois, la pensée qui domine le Grand Siècle consiste en une rationalisation de ces passions, car si elles sont maîtrisées, elles ne sont pas mauvaises. Plusieurs pratiques, plus diverses les unes que les autres, sont mises en œuvre pour les dominer. Vincent Aucante en propose huit, résumées ci-dessous :

- En les assujettissant par la volonté dès leur apparition. […]
- En usant de l'imagination et de la mémoire pour « se figurer les défauts de cette passion pour la rendre détestable » […]
- En prenant exemple sur ceux qui maîtrisent leurs passions. [à savoir les « serviteurs de Dieu »]
- En choisissant un régime approprié. Si l'on admet en effet que l'état du corps joue un rôle dans les passions, il s'ensuit que toute nourriture va par ses propriétés chaude, froide, humide ou sèche accuser ou infléchir une tendance naturelle.
- En choisissant de bons divertissements, qui accorderont de quoi satisfaire l'appétit sensible, mais avec ordre et mesure [les avis sont partagés quant aux divertissements théâtraux]
- En usant à la manière de Galien de l'habitude qui permet d'anticiper et de se préparer à résister à une passion donnée […]
- En fuyant si nécessaire les objets extérieurs qui les causent […]
- En implorant la grâce, car selon la maxime augustinienne : *Sine gratia salutem non posset custodire.* Toutefois le rôle de l'action divine n'exclut jamais l'action volontaire des hommes[370].

[368] *Ibid.*, p.236-237.
[369] Il faut ici rappeler que ce stoïcisme est ensuite exploité dans la logique chrétienne, d'où le « néo-stoïcisme » déjà étudié avec Médée. Le XVIIe siècle ne reprend que quelques aspects de la doctrine antique, comme la suprématie de la raison sur les passions par exemple, ou la nécessité d'une maîtrise de soi et des événements extérieurs. Sous l'influence des règles classiques, ce néo-stoïcisme devient un « complément ou [un] substitut aux théories dominantes et fournit des matériaux comme représentants extrêmes du libre arbitre », in Pierre-François Moreau, « Les trois étapes du stoïcisme moderne », *op. cit.*, p. 24.
[370] Vincent Aucante, « La démesure apprivoisée des passions », *XVIIe siècle*, n°213, 2001/4, pp. 613-630.

Quels que soient les moyens utilisés, la finalité reste la même, la maîtrise des passions. C'est donc par l'intermédiaire d'une introspection volontaire que le « malade » peut espérer se rétablir[371]. Pour compléter cette conception morale, les passions peuvent également être abordées à travers l'étude des humeurs. Les répercussions sont les mêmes, puisqu'un excès amène à un dérèglement corporel. Néanmoins, si les débats quant à la dualité entre les passions et la raison n'engagent que très peu la question du statut féminin (la résistance des femmes aux passions est certes moins forte que celle des hommes, mais tous deux restent soumis aux mêmes impératifs), au contraire, la théorie hippocratique puis galénique des humeurs est discriminatoire.

b- *La théorie discriminatoire des humeurs : l'inégalité physique puis morale entre l'homme et la femme*

Dès l'Antiquité, la théorie des tempéraments conditionne l'ensemble de la médecine et permet, en tant que science appliquée, d'expliquer les rapports entre l'âme et le corps. Le médecin grec Hippocrate (Ve s. av. J.-C.) est l'un des premiers[372] à exposer clairement la théorie des humeurs :

> Le corps de l'homme renferme du sang, du phlegme, de la bile jaune et noire. Voilà ce qui constitue la nature du corps ; voilà ce qui est la cause de la maladie ou de la santé. Dans ces conditions, il y a santé parfaite quand ces humeurs sont dans une juste proportion entre elles […]. Il y a maladie quand l'une de ces humeurs, en trop petite ou trop grande quantité, s'isole dans le corps au lieu de rester mêlée à tous les autres. Car, nécessairement, quand l'une de ces humeurs s'isole et se tient à part soi, non seulement l'endroit qu'elle a quitté devient malade, mais aussi celui où elle va se fixer et s'amasser, par suite d'un engorgement excessif, provoque souffrance et douleur[373].

Cette définition révèle une explication de l'origine des maladies : c'est de l'équilibre des humeurs que dépendent la santé et la maladie. Cette notion d'équilibre sera primordiale pour la

---

[371] Descartes, en s'écartant de la pensée aristotélicienne, renouvelle cette perception car il affirme l'utilité de certaines passions : « Je ne suis point d'opinion qu'on les doive entièrement mépriser, ni même qu'on doive s'exempter d'avoir des passions ; il suffit qu'on les rende sujettes à la raison, & lorsqu'on les a ainsi apprivoisées, elles sont quelquefois d'autant plus utiles qu'elles penchent plus vers l'excès » (Lettre à Élisabeth, 1er septembre 1645). Descartes distingue deux types d'excès : ceux qui rendent mauvais et ceux qui rendent meilleur sous le contrôle de la raison.

[372] Empédocle (485-435) est en réalité le premier à exposer sa vision de l'homme basée sur les quatre éléments mais Hippocrate, grâce à son traité *La Nature de l'homme*, servira de modèle à la médecine jusqu'au XVIIIe siècle.

[373] Hippocrate, *La Nature de l'homme* [*ΠΕΡΙ ΦΥΣΙΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥ*, 410 av. J.-C.], in *Œuvres complètes d'Hippocrate*, traduit par Emile Littré, Paris, J.B Baillière, 1849, t.6, p.33-69, p.39.

suite de l'étude. L'ensemble des quatre humeurs, complétées par des qualités physiques (froid, sec, chaud, humide), permettent la vie dans le corps humain. Ainsi, le sang donne le liquide vital et la bile jaune permet la digestion. La bile noire est une humeur singulière car elle tend à obscurcir les autres. Ces humeurs permettent également de définir des tempéraments qui prédisposent le sujet à telle ou telle maladie lorsqu'elles sont en abondance ou lorsqu'elles manquent. Si un homme est fiévreux, c'est qu'il a un excès de sang ; si sa bile noire abonde, le sujet sera prédisposé à l'état maladif de la mélancolie. Il faut également préciser que ces tempéraments ne mènent pas nécessairement à un état maladif mais dessinent des caractères.

C'est en associant les humeurs aux quatre éléments possédant chacun des qualités précises[374] qu'Hippocrate suggère une inégalité. L'homme est considéré comme étant chaud et sec ; la femme, froide et humide. Or, pour Hippocrate, la chaleur est liée à la puissance et à l'esprit raisonné alors qu'au contraire l'humidité provoque chez la femme des choix insensés et une faiblesse corporelle. Le médecin grec Galien enrichit la théorie hippocratique en associant le froid à la femme et surtout à ses imperfections :

> Pourquoi la femelle est-elle plus imparfaite que le masle ?
> Pour une et principale raison, à savoir pour ce qu'elle est plus froide[375].

À travers cette définition, Galien suppose également l'idée d'une imperfection liée aux qualités élémentaires. La théorie des humeurs et la dissociation des tempéraments masculins et féminins se retrouveront jusqu'à l'époque moderne, et très largement au XVIIe siècle, tant dans les traités médicaux que dans les œuvres littéraires et iconographiques[376]. En effet, le médecin Marin Cureau de la Chambre (1594-1669), disciple de Della Porta (1535-1615), écrit par exemple :

> De sorte qu'il est vrai que le Tempérament juste et égal dont nous avons parlé, est celui qui convient à la Nature humaine ; mais parce que l'Homme et la Femme ont du avoir des qualités différentes, ce juste tempérament a été partagé entre eux deux, et sans s'éloigner de cette parfaite température, l'Homme a un peu plus de chaleur et de sécheresse, et la Femme un peu plus de froideur et d'humidité[377].

Aucun doute n'est possible quant à l'inspiration hippocratique de la théorie, qui justifie sensiblement les imperfections féminines. En effet, la théorie des humeurs et les caractéristiques du froid et de l'humide rendent le corps féminin pathogène : les femmes sont faibles et sujettes

[374] Le feu (chaud et sec), l'air (chaud et humide), l'eau (froid et humide) et la terre (froid et sec)
[375] Claude Galien, *De l'utilité des parties du corps, op.cit.*, p.643.
[376] Pendant le Moyen Age, l'abbesse Hildegarde de Bingen (1098-1179), dans *Cause et cure*, reprend la théorie médicale dans un cadre théologique pour expliquer les possessions.
[377] Marin Cureau de la Chambre, « L'idée de la Perfection naturelle de l'Homme », *L'Art de connaître les hommes*, Amsterdam, Jacques le Jeune, 1660, p.16.

aux maladies. La froideur explique également de nombreux défauts. Toujours selon Marin Cureau de la Chambre, c'est pour cela que la femme est

> faible […], timide, pusillanime, soupçonneuse, défiante, rusée, dissimulée, flatteuse, menteuse, aisée à offenser, vindicative, cruelle en ses vengeances, injuste, avare, ingrate, superstitieuse[378].

Cette succession de critiques rappelle aussi les défauts que le clergé attribue aux femmes. En réalité, la morale chrétienne a, depuis le Moyen Âge, intégré cette conception antique des passions[379] qui est tout aussi présente à l'époque de *Médée*, puisque toute tragédie se base, par essence, sur les passions. Cependant, avec *Phèdre*, cette doctrine se trouve davantage au cœur de la tragédie puisqu'elle en est le moteur, le crime même, à travers l'inceste.

Il faut également remarquer la démarche argumentative spécifique de Marin Cureau de la Chambre dans son œuvre déjà citée. En effet, lorsqu'il traite des tempéraments masculins, il commente d'abord les qualités puis les excès. Or, en ce qui concerne l'humeur féminine, le médecin énumère surtout les défauts de ce tempérament. Ce n'est que dans un second temps qu'il précise qu'ils peuvent être minimes mais qu'ils demeurent toutefois présents. Ils doivent donc de ce fait conduire la femme à davantage de prudence, de piété ou encore de pudeur ; ce sont d'ailleurs des qualités prônées par l'Église, car elles éloignent la femme de son statut originel de criminelle ou fautive.

> Ces inclinations naturelles qui portent le nom de vices, à parler exactement, ne sont point des défauts, au contraire, ce sont des perfections naturelles, parce qu'elles conviennent à la nature du Sexe féminin[380].

L'auteur formule clairement ici l'idée d'une « nature féminine » stigmatisante à travers l'association du syntagme « perfections naturelles » et ce qu'il refuse d'appeler « des défauts ». Son âme possède davantage de vices que l'homme, qui ne peuvent être appelés défauts « parce qu'[ils] conviennent à [s]a nature ». Le médecin devient moraliste[381] en s'appuyant sur des théories hippocratique et galénique peu renouvelées. De plus, selon l'auteur, il ne s'agit pas d'une dénaturation puisque « ces inclinations » sont « naturelles ». Ce constat permet de conclure qu'elles font partie intégrante de la femme. La science rationalise donc les

---

[378] *Ibid.*, p. 28-29.

[379] À ce sujet, lire Robert Benoit, « Conceptions médicales à l'Université de Paris d'après les cours de Jean Riolan à la fin du XVIe siècle », *Histoire, économie et société*, vol. 14, n°1, 1995, pp. 25-50. Il aborde le sujet dès la page 28 : « La théorie des éléments fait partie intégrante du système philosophique hérité des Anciens adopté au XIIIe siècle par la Chrétienté Occidentale. ». Il procède ensuite à une étude comparative entre la théorie des humeurs et la notion chrétienne d'« univers ».

[380] Marin Cureau de la Chambre, *Ibid.*, p. 32.

[381] Pour affiner la définition de ce terme, lire : Louis Van Delft, « Qu'est-ce qu'un moraliste », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 30, n°1, 1978, pp.105-120.

imperfections féminines à travers la théorie des humeurs et hiérarchise, d'un point de vue médical, les qualités de l'homme et de la femme et leur degré de résistance aux passions. On verra que la maîtrise des passions, qu'elle soit vouée à l'échec ou non dans *Phèdre*, est au cœur de la tragédie racinienne car l'héroïne lutte sans cesse pour vaincre son amour incestueux. L'ensemble de la pièce aborde la question de l'excessivité néfaste des humeurs, dénaturant certains personnages. Si les passions sont considérées comme des monstres, doit-on de ce fait percevoir Phèdre de la même façon ?

3- Contexte littéraire et artistique : la mise en place des règles classiques

a- Les prémices des règles

La mise en place des règles classiques résulte d'un long processus d'explications et de traductions de *La Poétique* d'Aristote[382]. Les premières traductions françaises n'apparaissent qu'en 1671 avec Norville, la construction progressive du classicisme français se fondant en réalité sur les traductions italiennes puis germaniques. De cette hégémonie aristotélicienne émerge la doctrine du Beau, qui se fonde sur l'imitation des œuvres antiques pour atteindre un idéal esthétique clair et ordonné. Cet ordre suppose un désordre initial : le baroque foisonnant. En suivant les règles, l'imagination personnelle des artistes est peu à peu bridée pour laisser place à une obéissance raisonnable. En effet, en respectant les règles, les auteurs se rapprochent de la raison car ils ne se laissent pas aller à l'imagination considérée comme un premier pas vers l'excès et qui relève des passions. Leurs œuvres deviennent belles, au sens où la beauté découle de l'harmonie[383]. Cet idéal, bien qu'il soit l'affaire d'un jugement, n'est possible qu'au terme de règles permettant à l'œuvre régularité et proportion.

La redécouverte des textes antiques amène aussi à une délimitation générique de la comédie, de la tragédie ou encore des poésies épique et didactique. Là encore, ces classifications font partie intégrante de la doctrine du Beau car elles ordonnent des genres qui jusqu'à présent pouvaient coexister, à l'image de la tragi-comédie. Les procédés sont également clairement définis. Par exemple, François de Malherbe (1555-1628) codifie la poésie en imposant des règles strictes, notamment la césure à l'alexandrin, l'alternance entre les rimes masculines et féminines ou, au contraire, en interdisant les enjambements[384]. Quant à la prose,

[382] René Bray, dans *La Formation de la doctrine classique en France* (Paris, Hachette, 1927), explique que ce ne sont pas tant les traductions humanistes de l'*Art poétique* qui ont permis au mouvement classique de s'épanouir mais celles italiennes de la Renaissance. En 1559, les explications de Minturno dans *De Poeta* (1559) contiennent déjà les fondements de la doctrine classique française. Au début du XVIIe siècle, ce sont les ouvrages (condensant l'héritage italien) de Heinsius et Vossius qui inspirent la France.

[383] À l'inverse, nous l'avons vu avec Jean-François Sénault, les passions (et donc l'imagination) construisent des « monstres ». Guez de Balzac écrit d'ailleurs dans une *Lettre à Chapelain* que « l'imagination toute seule, en quelque degré de perfection qu'elle puisse être, ne peut être fertile qu'en monstres » (« Lettre XX », in *Lettres familières de M. de Balzac à M. Chapelain*, Leiden, Jean Elsevier, 1656, p.132.)

[384] Certes, Malherbe est un poète du début du siècle mais il peut être considéré comme un avant-gardiste du classicisme car « il se fait le défenseur et le promoteur de la poésie classique, rejetant les extravagances et les métaphores trop sophistiquées au profit d'une poésie claire et équilibrée. Cette poésie parle plus à l'intelligence, à

et dans la lignée de Malherbe, Claude Favre de Vaugelas (1585-1650), aidé par Chapelain, Patru ou encore d'Ablancourt, s'attache, dès 1634 et pendant plus de quinze ans, à la rédaction du *Dictionnaire de l'Académie française* qui ne sera publié qu'en 1694. À travers cette œuvre colossale, l'Académie, chapeautée par Richelieu, désire unifier la langue française en inventoriant les termes français. Cela suppose aussi une épuration de la langue, débarrassée des archaïsmes et du patois provincial. L'Académie a ensuite pour objectif de propager ce corps de langue. Cette langue épurée sera notamment mise en valeur par l'honnête homme et l'honnête femme, deux figures qui reviennent en force dès les années 1650. En 1647, Vaugelas publie ses propres ouvrages portant sur des réformes grammaticales de la langue française comme les *Remarques sur la langue française, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*.

Les règles aristotéliciennes font cependant débat et ce sont ces querelles qui aident à définir progressivement les futurs préceptes. Il est utile de rappeler les prémices de la mise en place de ces règles, qui ont déjà été abordées ponctuellement dans le chapitre précédent, car ce rappel permet d'expliquer plus clairement les variations concernant la représentation de la monstruosité dans les tragédies mais aussi d'analyser comment ces mêmes règles s'imposent beaucoup plus globalement par la suite. Avant même la Querelle du *Cid* (1637) ou la querelle plus tardive des Anciens et des Modernes, véritables moments clés du siècle pour l'élaboration de ces règles, on observe déjà des points de vue divergents entre ceux qui, comme Théophile de Viau (1590-1626), désirent une indépendance esthétique[385], et ceux qui, au contraire, approuvent l'existence de ces règles antiques. Ces derniers sont certes plus nombreux mais le respect des règles n'est pas rigoureux car il manque de définitions théoriques. Nous l'avons déjà vu avec *Médée* qui ne respecte pas l'unité de lieu. Chaque auteur aborde ces règles selon ses interprétations personnelles. Par exemple, en 1660, Corneille rebaptise l'unité d'action, « unité de péril » car « la sortie du premier péril ne rend point l'action complète, puisqu'elle en attire un second »[386]. Cependant, il n'oppose pas ces deux termes mais les subordonne, car une

la raison qu'au cœur et aux sens », Pierre Deshusses, Léon Karlson, *La Littérature française au fil des siècles*, Paris, Bordas, 1994, p. 179.

[385] Ces débats ne se résument pas au théâtre. Concernant le récit, Théophile de Viau écrit dans *Première journée* (1623) : « Il faut que le discours soit ferme, que le sens y soit naturel et facile, le langage exprès et signifiant ; les afféteries ne sont que mollesse et qu'artifice, qui ne se trouve jamais sans effort et sans confusion. Ces larcins qu'on appelle imitation des Auteurs anciens se doivent dire des ornements qui ne sont point à notre mode. Il faut écrire à la moderne ; Démosthène et Virgile n'ont point écrit en notre temps, et nous ne saurions écrire en leur siècle ; leurs livres quand ils les firent étaient nouveaux, et nous en faisons tous les jours de vieux » in *Œuvres de sieur Théophile,* Paris, Jacques Quesnel, 1623, p. 18.

[386] Pierre Corneille, « Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu », *Trois discours sur le poème dramatique*, in *Théâtre complet,* Paris et Rouen, Augustin Courbet, 1660, 3 volumes. Édition critique par Marc Escola et Bénédicte Louvat, Paris, Flammarion, 1999, p.133.

action complète possède plusieurs intrigues liées. La difficulté de cette règle à s'imposer résulte également du succès de la tragi-comédie au début du XVIIe siècle, dont les principales caractéristiques résident dans les nombreux rebondissements et le foisonnement des personnages. La mise en place de l'unité de lieu est également difficile en raison des décors simultanés hérités de la scénographie baroque. En effet, la scène est partagée en plusieurs compartiments dans lesquels les personnages évoluent tour à tour pour symboliser les changements de lieu. Avant la mise en place définitive de cette unité, il a donc fallu que la scène se déstructure et se simplifie. Enfin, seule l'unité de temps, définie dès 1630 par Jean Chapelain dans sa *Lettre à Godeau sur la règle des 24 heures*[387], semble promptement instaurée, comme le démontre Jean Mairet dans la *Sophonisbe* (1634), première tragédie considérée comme régulière. Hormis l'unité de temps, il faut donc un certain temps pour que ces règles se mettent en place car, outre l'absence de textes poétiques, il s'agit d'une évolution en profondeur qui simplifie un théâtre originairement démesuré[388].

La Querelle du *Cid,* qui éclate à la suite des représentations de la tragi-comédie cornélienne (7 janvier 1637), marque un tournant dans la définition de ces règles, parmi lesquelles la vraisemblance[389]. La vivacité de ce débat est à la hauteur du succès de la pièce représentée à la Cour, puis à l'hôtel Richelieu et publiée jusqu'en Angleterre. Les détracteurs ne sont pas le public mais des auteurs préclassiques comme Jean Mairet et Georges de Scudéry qui accusent Corneille de plagiat et lui reprochent de ne pas respecter, entre autres, les règles préconisées par Jean Chapelain dans la *Lettre sur l'art dramatique* (1630) : le mélange des genres (tragédie et comédie), l'invraisemblable (le mariage entre Chimène et Rodrigue[390]) et le choix d'un sujet espagnol alors que la France combat les Habsbourg, sont fustigés[391]. Face à ces erreurs, Scudéry propose une tragi-comédie, l'*Amour tyrannique* (1638) qui se veut le symbole des règles respectées. Cette querelle est aussi primordiale dans le triomphe de l'Académie française, nouvellement créée en 1635, car elle s'établit comme l'institution officielle qui juge du respect de ces règles. L'intervention de Richelieu dans la vie littéraire n'est pas sans conséquence car elle consolide ce statut. Sa demande à l'Académie, et plus précisément à Chapelain, de donner son avis érudit sur la question du *Cid,* donne lieu aux *Sentiments de l'Académie française,*

[387] Jean Chapelain, *op. cit.*
[388] Nous avons déjà traité ce sujet dans « Une littérature de la cruauté », au chapitre précédent.
[389] Voir Patrick Garnier, « La notion de vraisemblance chez les théoriciens français du classicisme », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 83-1, 1976, pp. 45-70.
[390] George de Scudéry écrit : « Il est vrai que Chimène épousa le Cid, mais il n'est point vraisemblable qu'une fille d'honneur épouse le meurtrier de son père », in Madeleine de Scudéry, « Observations sur le Cid », dans Armand Gasté, *La querelle du Cid*, Paris, 1898, p. 75.
[391] Corneille répond à ces critiques la même année avec une *Lettre apologétique* (1637).

verdict qui assoit la primauté des règles. Il n'est pas reproché à Corneille son succès, mais plutôt de l'avoir atteint par hasard. Selon Georges Forestier « la « faute » de Corneille était d'avoir atteint l'effet esthétique primordial dont rêvait Chapelain, non selon les règles générales de la vraisemblance, mais par accident »[392].

La Querelle du *Cid* devient le point de départ d'une production littéraire croissante qui contribue à redéfinir les préceptes aristotéliciens. En 1639 par exemple, La Mesnardière publie, à la demande de Richelieu, un vaste ouvrage incomplet, la *Poétique*[393], où il explique longuement les préceptes antiques concernant la tragédie et l'élégie. C'est également dans cette quête pour définir les règles, toujours incitée par le cardinal[394], que l'Abbé d'Aubignac publie *La Pratique du théâtre* en 1657[395]. S'inspirant de La Mesnardière, il fonde la totalité de son œuvre (quatre livres) sur le concept de vraisemblance. Cette succession d'œuvres théoriques et poétiques fait office de manuels pour les dramaturges[396] qui s'y réfèrent. Progressivement, ces écrits, en réaction aux débats, confirment et annoncent l'avènement de ces règles dès 1660. Aussi, la querelle des Anciens et des Modernes qui éclate officiellement en 1687 avec le poème de Charles Perrault, n'est qu'un débat tardif déjà annoncé par Théophile de Viau en 1623.

b- *L'avènement des règles classiques en littérature et dans les arts (1660-1680)*

Grâce à l'influence de l'Académie, de Richelieu mais aussi à la publication régulière d'œuvres théoriques, les règles classiques se sont donc progressivement mises en place. De 1660 à 1680, la vie littéraire française est en pleine effervescence. Mais, si ces règles ont eu autant d'influence, c'est parce qu'elles coïncident parfaitement avec la politique culturelle menée par Louis XIV. De même, la génération des auteurs baroques disparait peu à peu ; la carrière de Corneille s'essouffle malgré la publication de ses *Trois Discours* (1660)[397]. La

[392] Georges Forestier, *La Tragédie française*. *Règles classiques, passions tragiques,* 2ème édition, Paris, Armand Collin, coll. « U », 2016, p. 113.
[393] Jules de la Mesnardière, *Poétique*, Paris, Antoine de Sommaville, 1639.
[394] La commande de Richelieu après la Querelle du *Cid* n'est pas anodine. Il désire asseoir les règles contre un théâtre indiscipliné dont Corneille est devenu le symbole.
[395] François Hédelin (dit Abbé d'Aubignac), *La Pratique du théâtre,* Paris, Antoine de Sommaville, 1657.
[396] Le sous-titre de l'œuvre de l'abbé d'Aubignac va en ce sens : « Œuvre très nécessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la composition des poèmes dramatiques, qui font profession de les réciter en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les représentations ».
[397] Corneille fait une double critique du classicisme. Il se positionne contre l'alexandrin, jugé trop pompeux quand les héros désirent retranscrire leurs passions et contre les Anciens. Il propose en outre une définition du plaisir tragique.

résistance à ces règles reste toujours présente mais elle s'amenuise. Les règles classiques sont à leur apogée. Nicolas Boileau (1636-1711) résume la doctrine classique dans son *Art poétique* en 1674. Les auteurs proches du roi, comme Racine, Boileau, La Fontaine, Molière ou encore Bossuet, deviennent des figures majeures car ils respectent ces règles. Ils sont à l'origine d'une production accrue d'œuvres qui rayonnent et imposent davantage ces normes. Molière (1622-1673) ne publie pas moins d'une vingtaine de comédies de 1659 et à 1673, Racine, une dizaine de tragédies de 1664 à 1691 et Jean de la Fontaine (1621-1695) publie ses premières *Fables* en 1668. En 1670, le « Concours tragique », opposant Racine et Corneille, assoit davantage encore les règles classiques. En effet, fidèles à leur esthétique, les deux dramaturges s'affrontent en proposant deux tragédies traitant de l'histoire de Titus et Bérénice. Ils représentent tour à tour *Bérénice* (le 21 novembre) et *Tite et Bérénice* (le 28 novembre). Le public statuant en faveur de Racine prouve le triomphe du classicisme. On peut ajouter que l'influence des Académies devient de plus en plus forte car, non seulement elles imposent les règles, mais elles permettent également à la monarchie de cadrer et de surveiller la vie littéraire, artistique et scientifique. Fort de son expérience avec l'Académie des lettres, le roi décide de créer l'Académie des beaux-arts en 1648, l'Académie des sciences en 1666, l'Académie royale d'architecture en 1671. Ces créations multiples renforcent de plus en plus l'hégémonie royale car c'est la doctrine classique qui est enseignée dans ces académies. Si au départ ce mouvement reste français et plus spécifiquement parisien, la création de l'Académie de France à Rome mais surtout l'apparition de plusieurs écoles de Beaux-Arts en province amplifient ce rayonnement et le structurent davantage. Tout ce qui est produit, découvert et publié par ces académies est supervisé par Richelieu, puis par Louis XIV, dont le règne personnel dès 1661 marque l'avènement de ces règles. Quel que soit le domaine, une seule et même doctrine rayonne. Cette hégémonie se vérifie surtout dans les arts qui renforcent l'absolutisme royal. En effet, architecture, peinture, sculpture, tous ces domaines valorisent la gloire du souverain comme une donnée fondamentale, indépendamment de ses victoires militaires.

Le contexte politique coïncide donc avec la progression des règles classiques. En effet, jusqu'en 1661 (où la mort de Mazarin permet le règne personnel de Louis XIV), la littérature fournit des œuvres certes majeures mais disparates. Il faut attendre l'absolutisme de Louis XIV et la création des académies pour constater l'avènement du classicisme. « Règles », « ordre », « raison », « codification » sont autant de termes bannissant les initiatives artistiques. Le respect des Anciens devient la ligne directrice. C'est l'impérialisme de la Raison. Au contraire,

l'imagination créatrice et les passions démesurées, et tous les mouvements dirigés vers l'extérieur, sont dévalorisés, voire proscrits. L'avènement des règles classiques amène donc à la valorisation de genres introspectifs. Comment les œuvres théâtrales raciniennes, destinées à être représentées publiquement et avec bienséance, représentent-elles ces passions ? Hormis *Alexandre le Grand* (1665), *Britannicus* (1669), *Bajazet* (1672) et *Mithridate* (1672), la majorité des tragédies raciniennes dévoile des héroïnes sous l'emprise de leurs émotions. Dans *Phèdre* (1677) plus précisément, Racine applique les codifications classiques pour créer « la meilleure de [s]es tragédies »[398]. Ce constat permet d'affirmer que l'héroïne correspond aux critères de l'époque et qu'elle est apte à être représentée sur scène. Elle peut être considérée comme l'incarnation, en 1677, de la femme tragique qui se démarque, non pas par ses actions, mais par sa morale. Mais dans ce cadre, la notion de femme-monstre peut-elle s'épanouir ? Les règles classiques créent-elles une autre représentation de la femme-monstre ou, au contraire, la condamnent-elles ? Notre deuxième partie répondra à ces interrogations en comparant l'œuvre racinienne avec les Phèdre antérieures. Ces sources permettront de mettre en valeur les originalités du dramaturge Racine qui, en tant qu'auteur classique, oriente son héroïne vers une introspection bienséante, ne la fait agir que par l'intensité dramatique de ses paroles.

[398] Jean Racine, « Préface », in *Phèdre et Hippolyte*, Paris, Claude Barbin, 1677. Edition moderne par Emmanuel Martin, Paris, Pocket, 1992, p.21.

II- Moralisation et intériorisation de la monstruosité

1- Phèdre avant et après 1677

a- Les sources antiques

Dès les premières lignes de sa préface, Racine annonce d'emblée s'inspirer de la tragédie d'Euripide, *Hippolyte porte-couronne* (436 av. J.-C.)[399], qui remporta, avec cette pièce, le concours tragique de 428[400]. Néanmoins, bien qu'il ne le spécifie pas dans sa préface, il est évident que Racine emprunte également à l'*Hippolyte* de Sénèque. Le latin s'inspire lui-même de deux tragédies, à présent perdues, l'une d'Euripide, *Hippolyte voilé*, et l'autre de Sophocle (495 – 406 av. J.-C.), contemporain du dramaturge grec. La version de Sénèque étant plus violente que la seconde version d'Euripide où Phèdre apparaît comme une victime, Racine ne précise pas cette inspiration pourtant évidente. Certains vers de l'aveu de Phèdre à Œnone (I, 3) ou encore de celui de l'héroïne à Hippolyte (II, 5) ressemblent grandement aux vers sénéquiens.

Chez Euripide, la pièce est centrée sur la querelle entre Diane et Aphrodite. Les personnages deviennent donc les jouets de déesses vindicatives. De plus, jamais Hippolyte et Phèdre ne se rencontrent. Chez Sénèque, aucun dieu n'est présent et Phèdre n'est pas soumise à Vénus. Elle est donc entièrement condamnable pour ses actes. Racine, pour émouvoir, mélange les deux sources et préfère humaniser son héroïne, partagée entre une fatalité imposée et ses propres actions qui l'effraient. Par rapport à l'œuvre euripidienne, Racine atténue l'influence des dieux. En effet, bien que Vénus reste primordiale dans la souffrance de Phèdre, elle n'agit qu'une fois

[399] « Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d'Euripide », *op. cit.*, p.20. L'adverbe « encore » peut renvoyer à la fois à sa tragédie précédente, *Iphigénie* (1674), mais aussi au fait qu'une pièce de théâtre soit une nouvelle fois reprise des Anciens. L'adverbe « encore » sonne alors comme une évidence : aucun artiste ne peut surpasser les modèles grecs ou latins.

[400] Dans la Grèce antique, ces concours sont dédiés à Dionysos. Durant cet événement, divers dramaturges confrontent leur tragédie respective.

en provoquant l'amour de l'héroïne. En outre, même soumise à cette fatalité, Phèdre reste maîtresse de ses choix, bien qu'ils la précipitent inéluctablement vers la mort.

Les scènes d'aveu entre Phèdre et sa Nourrice, puis entre Hippolyte et Phèdre constituent deux moments clés de l'intrigue qu'il convient de comparer. Dans le premier cas, Racine imite Euripide, puisque cet épisode n'a pas d'équivalent chez Sénèque. En effet, la deuxième scène de la tragédie latine commence par un dialogue entre ces deux personnages féminins. Or, Phèdre se confie sans que sa Nourrice la questionne. Après l'exaltation de son amour et les mises en garde de son interlocutrice, Phèdre comprend son crime et se décide à mourir. Néanmoins, elle déclare elle-même son amour à Hippolyte, à l'inverse de la pièce d'Euripide où la Nourrice trahit Phèdre en avouant son secret. Racine s'inspire ici à la fois de Sénèque et d'Euripide, car l'héroïne agit par elle-même lorsqu'elle avoue à Hippolyte son amour. Elle est également victime d'une trahison d'Œnone puisque cette dernière ment à Thésée. Le dramaturge préfère donc amplifier la tension dramatique de l'œuvre en laissant la représentation de l'acmé (que constitue l'aveu) à son héroïne éponyme.

C'est suite aux humiliations provoquées, selon les sources, par son *furor* ou par sa Nourrice que Phèdre se résout à mourir. Chez Euripide, humiliée par les révélations de la Nourrice, elle se pend en laissant, pour se venger, une lettre accusant Hippolyte de l'avoir violée. Cet épisode se déroule au milieu de la pièce et l'action se poursuit sans elle. Dans les tragédies sénéquienne et racinienne, Phèdre se suicide à la fin, et donc après la mort d'Hippolyte[401], après avoir avoué son crime à Thésée. L'intensité du conflit est donc redoublée car celui-ci perdure jusqu'à la fin. Cependant, Euripide dévoile aux spectateurs le cadavre de l'héroïne[402] et Sénèque révèle le suicide sur scène de Phèdre avec une épée sur le cadavre d'Hippolyte. La bienséance primant chez Racine, Phèdre s'empoisonne hors-scène. Elle revient cependant avouer à Thésée ses erreurs perdant peu à peu ses forces. Cette longue agonie amplifie intensément le *pathos* de la scène finale. Enfin, Racine, toujours dans un souci de bienséance, prend soin de justifier l'adultère de Phèdre. En effet, chez Sénèque, Thésée est en pèlerinage. Chez Racine, le roi est descendu aux Enfers et sa longue absence laisse à penser qu'il est mort. En ce sens, Phèdre n'est plus adultère.

Ces comparaisons tendent à démontrer que Racine s'inspire plus de Sénèque que d'Euripide. En effet, le dramaturge lui reprend, entre autres, l'importance du caractère de ses

[401] Autre point commun entre Sénèque et Racine, Hippolyte hors scène, saccagé par des chevaux.
[402] « *On ouvre, et l'on voit le corps de Phèdre* », Euripide, *Hippolyte*, *op. cit.*, p.112.

personnages, l'atténuation de la présence des dieux par rapport aux actions et aux passions humaines ou encore la mise en avant de Phèdre comme personnage principal. Cependant, il laisse à Sénèque la violence, qui s'apparente davantage à l'esthétique de *Médée*. Malgré l'admiration suscitée par les œuvres antiques et la nécessité de les imiter, Racine a également su apporter discrètement quelques nouveautés afin de rendre sa tragédie plus classique encore.

b- Les sources françaises

En 1573, Robert Garnier (1545-1590) est le premier à reprendre le mythe de Phèdre avec sa tragédie, *Hippolyte*[403]. Il perpétue la tradition des Anciens en imitant Sénèque[404] et en recentrant l'intrigue sur le personnage d'Hippolyte. Cette œuvre est digne du théâtre de la cruauté qui vise à exhiber sur scène des actes violents : au terme de la tragédie, trois cadavres gisent sur la scène, celui de la Nourrice, d'Hippolyte et de Phèdre. Bien que la mort d'Hippolyte ne soit pas exposée sur scène, le spectateur peut néanmoins apercevoir son cadavre sur lequel Phèdre se suicide à son tour. De plus, le baiser déposé par Phèdre sur la bouche d'Hippolyte revêt une dimension indécente. Cependant, cette tragédie anticipant le théâtre de la cruauté du début du XVIIe siècle, cette indécence n'est pas perçue comme telle lors de ses représentations. Au contraire, la pièce rencontre un franc succès. La tragédie de Garnier, plus émouvante et plus cruelle encore que celle de Sénèque, rompt donc avec les pièces humanistes qui sont majoritairement statiques.

En 1646, Gabriel Gilbert (1620-1680) publie sa tragédie *Hippolyte ou le garçon insensible*, dans laquelle le mythe subit de nombreuses modifications. En effet, Phèdre devient la fiancée de Thésée, personnage inconstant, et partage un amour réciproque avec Hippolyte. Cependant, cet amour est tu jusqu'à l'aveu de Phèdre. Elle lui offre alors sa main et son trône, que son amant refuse par crainte de Thésée. C'est Achrise, la nourrice, qui renverse le cours de l'intrigue car elle présente à Thésée une épée dont Hippolyte aurait dû se servir pour enlever Phèdre. Malgré les dénégations d'Hippolyte et l'aveu de Phèdre qui déclare l'aimer, Thésée est incrédule face à cet amour réciproque et persiste dans sa vengeance. À travers ces changements,

[403] Sur l'étude de cette tragédie, voir Judith Le Blanc, « *Hippolyte* de Robert Garnier, tremblés de la représentation dans le miroir de cruautés », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 20, 2008, pp. 79-100.
[404] À Euripide, il ne reprend que l'aveu de la Nourrice à Hippolyte.

l'altérité dramatique est affaiblie car Phèdre n'est plus soumise à la fatalité et ne commet plus d'adultère.

Racine n'est pas le créateur du personnage rival de Phèdre, Aricie, car déjà dans *Hippolyte* (1675), Mathieu Bidar (1649-1727) invente Cyane, l'amante du héros éponyme. Ce dramaturge est donc également le premier à insérer le thème de la jalousie dans la dramaturgie. En effet, par jalousie, Phèdre décide de compromettre l'amour d'Hyppolite et de Cyane en usant de stratagèmes. Ce n'est qu'après ces ruses qu'elle avoue à Hippolyte son amour. Mais, étant rejetée, elle décide de se venger grâce à Thésée en lui portant de fausses accusations. Ce *topos* de la jalousie sera repris par tous les auteurs suivants, à savoir Jacques Pradon (1644-1698) et Jean Racine. En 1677, Pradon et Racine représentent sur scène, à deux jours d'intervalle, leur pièce respective, *Phèdre et Hippolyte,* Racine à l'Hôtel de Bourgogne le 1er janvier 1677 et Pradon le 3 janvier au théâtre Guénégaud. La cabale qui vise à soutenir Pradon[405] ne fonctionne que les premiers jours. Sa pièce rencontre, en effet, un franc succès. Mais l'intervention du Grand Condé (Louis II de Bourbon-Condé) met fin au conflit en faveur de Racine, faisant rapidement tomber la tragédie de Pradon dans l'oubli. En effet, en 1680 par exemple, la tragédie de Racine est choisie par Louis XIV pour être la première pièce représentée par la Comédie française, nouvellement créée. Ces duels entre dramaturges ne sont pas rares au XVIIe siècle. Racine a déjà été confronté à Corneille avec *Bérénice* (1670) et à Michel Le Clerc, en collaboration avec Jacques Coras, pour *Iphigénie* (1674).

L'ensemble de ces sources montre qu'à la différence de Médée, le mythe de Phèdre reste limité à la tragédie. Ce n'est qu'en 1786 que Jean-Baptiste Lemoyne et François-Benoît Hoffmann (librettiste) retranscrivent à l'opéra la tragédie racinienne, preuve de la pérennité de l'œuvre.

c- La construction progressive des héroïnes raciniennes avant Phèdre

Si Racine, garant du classicisme, considère adroitement dans la préface que *Phèdre* est « la meilleure de [s]es tragédies », c'est parce qu'il a pu perfectionner cet art par l'intermédiaire de ses pièces précédentes, qui ont toutes triomphé. À la différence de Corneille, le dramaturge n'a

[405] De triomphe en triomphe, Racine attire l'attention des Grands ce qui suscite certaines jalousies. Pour contrecarrer Racine, Pradon décide d'écrire une tragédie sur le même thème. Il est alors soutenu par le duc Philippe de Nevers et sa sœur, la duchesse Anne de Bouillon, également irrités par la popularité de Racine auprès des Grands.

pas laissé de textes théoriques majeurs. Ses préfaces livrent cependant quelques précisions ponctuelles quant à sa conception du genre tragique mais surtout du héros. L'héroïne éponyme de *Phèdre* incarne donc l'aboutissement d'une réflexion.

Andromaque (1667) constitue le premier grand succès de Racine. La préface est l'occasion pour le dramaturge d'aborder la moralité des personnages :

> Aristote, bien éloigné de nous demander des héros parfaits [à la différence d'Horace], veut au contraire que les personnages tragiques, c'est-à-dire ceux dont le malheur fait la catastrophe de la tragédie, ne soient ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants[406].

C'est donc l'ambigüité de la culpabilité du héros aristotélicien qui permet au spectateur d'éprouver de la pitié. Trop méchant, il choquerait, trop vertueux, l'action tragique serait invraisemblable. Cette ambiguïté est déjà présente chez Corneille, mais Racine la pousse à son paroxysme. Il réitère cette expression dans la préface de *Britannicus* (1669) puis de *Phèdre.* Racine confronte donc violemment ses personnages tragiques à ce que la nature humaine a de plus imparfait. C'est également dans *Andromaque* que Racine aborde pour la première fois certains thèmes qui reviendront dans *Phèdre,* à savoir la puissance du verbe et la démonstration de la destruction amoureuse. En effet, Hermione, fiancée de Pyrrhus, ouvertement amoureux d'Andromaque qu'il enlève et demande en mariage, ordonne à Oreste, dans un excès de fureur et de jalousie, de tuer son amant. Néanmoins, une fois celui-ci mort, Hermione ne peut supporter cette idée et se suicide. La structure de l'action ressemble fortement à *Phèdre* car c'est également par jalousie que l'héroïne éponyme souhaite, un bref instant, la mort d'Hippolyte. Racine continuera de développer les effets de la parole jusqu'à *Phèdre*. En 1669, après le succès retentissant de sa seule comédie, *Les Plaideurs* (1668), il revient vers la tragédie, genre qu'il considère le plus noble, avec *Britannicus* (1669). Dans cette œuvre, il se concentre sur le thème de la passivité. En effet, le héros éponyme, bien qu'il soit le personnage principal, n'apparaît que très succinctement, et disparaît même lors du quatrième acte. La pièce représente en réalité la suprématie des puissants, dont Britannicus est la victime puisqu'il sera assassiné. Bien que *Phèdre* ne laisse pas autant de place à la politique que *Britannicus,* le lecteur retrouve cette passivité et cet abandon à une force supérieure, Vénus. C'est également dans la préface de *Britannicus* que Racine apporte quelques précisions quant à l'unité d'action, qui consiste selon lui en une « action simple chargée de peu de matière »[407], et à la vraisemblance, de laquelle il

[406] Racine, *Andromaque* [1677]. Edition moderne par Alain Viala, Paris, Larousse, 1991, coll. « classique », p.46.
[407] Jean Racine, *Britannicus* [1669]. Edition nouvelle par Maurice Martin, Paris, Bordas, 1984, coll. « Univers des lettres », p.28.

proscrit l'extraordinaire[408]. Le dramaturge opère également une évolution fondamentale avec *Bérénice,* qui réduit la part de la politique et laisse une place majeure aux mouvements intérieurs des personnages. La politique reste cependant toujours présente puisqu'elle contribue à la séparation des amants mais elle n'est plus mise au premier plan.

Phèdre de Racine porte originellement le titre de *Phèdre et Hippolyte* jusqu'à la deuxième édition de 1687, soit dix ans après sa création. Ce changement amenant au titre final *Phèdre* est capital, car le dramaturge transpose le mythe, initialement centré sur une figure masculine, vers une femme. Alors que le premier titre mettait davantage en avant l'idée d'injustice, en associant le nom de la criminelle et le nom de la victime, Racine tente, avec *Phèdre*, de provoquer des sentiments ambivalents chez le spectateur en focalisant son regard sur une femme monstrueuse précise. Ce parti pris rend également évident l'héroïsation de la figure féminine, au détriment d'Hippolyte. De plus, en juxtaposant le nom des deux personnages principaux, l'héroïne possède davantage le rôle du bourreau alors qu'en réalité elle est à la fois criminelle et victime. Par conséquent, supprimer la figure masculine du titre permet de signifier qu'elle est une figure ambivalente.

Phèdre est donc le résultat et l'aboutissement du travail d'un dramaturge à son apogée. Il reprend et retravaille des concepts déjà abordés et approuvés par le public pour les fusionner dans une unique tragédie. Il faut également préciser que chaque préface de Racine répond aux critiques provoquées par les représentations sur scène de ses tragédies. Dans chacune d'elles, le dramaturge se justifie donc et prend soin de rappeler les règles classiques point par point. Neuf mois après *Phèdre,* Racine devient historiographe de Louis XIV. Cet immense privilège, qu'il partage avec Boileau, l'éloigne de la scène tragique. En effet, hormis *Esther* (1689) et *Athalie* (1691)[409] qu'il compose pour Madame de Maintenon, Racine ne produit plus. Si Pradon fait le choix de modifier le mythe en changeant le mythe de Phèdre (l'héroïne devient la fiancée de Thésée ; il n'y a donc plus d'inceste), Racine, au contraire, prend le risque de représenter sur scène l'inceste et l'adultère donc de dépasser les frontières de la bienséance et de la vraisemblance. Quelles sont les stratégies d'acceptabilité du dramaturge pour rendre *Phèdre* représentable et surtout acceptable par le lecteur-spectateur ? Il transfère tout d'abord la

[408] Dans sa préface, il cite tout ce qu'il faudrait pour écrire une tragédie mêlée d'extraordinaire et non de naturel. Tous les exemples sont en réalité tirés des tragédies de Corneille, à l'image des actions et des jeux de théâtre surchargés se déroulant sur plusieurs jours ou encore de la représentation de héros ivres sur scène. En 1670, avec *Bérénice*, il réaffirme à nouveau qu'« il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie », (Jean Racine, *Bérénice* [1670]. Edition nouvelle par Léon Lejealle, Larousse, Paris, 1971, coll. « Nouveaux classiques », p. 28).
[409] De plus, ces deux tragédies sont jouées par les Demoiselles de Saint Cyr et non par une troupe professionnelle.

monstruosité en acte, c'est-à-dire celle qui est visible extérieurement dans les crimes commis, vers l'intériorité, comme caractérisant les passions de l'héroïne tragique. Phèdre devient alors davantage bienséante. Cependant, son crime ne cesse pas pour autant d'être visible, car son corps coupable devient pathologique : il retranscrit les symptômes de son âme. Racine va au-delà de la représentation de passions excessives puisqu'il fait de ces passions mêmes l'acte monstrueux : la pensée de l'inceste et l'adultère transgresse la norme. Cependant, le fait d'aborder ces crimes, bien qu'ils soient intériorisés, ne détruit-il pas les notions de bienséance et de vraisemblance ? En insérant les notions de fatalité et d'hérédité, Racine réussit à supprimer la responsabilité de son héroïne face à ses passions immorales. Mais cette particularité permet-elle à Phèdre de devenir une femme-monstre ? En effet, si Médée parvient à ce statut c'est parce qu'elle est, entre autres, maîtresse de son destin. D'une manière générale, les règles classiques que Racine illustre, lui permettent-elles de créer sa propre conception de la femme-monstre ?

2- Une dénaturation morale imposée : l'influence des passions monstrueuses

a- Une monstruosité morale : des passions interdites

Pour les classiques, la représentation du monstrueux au théâtre reste problématique. Les dramaturges doivent en effet être à la fois bienséants et vraisemblables tout en mettant en scène des figures criminelles. Hélène Merlin précise d'ailleurs que le monstre « reste le point de fragilité des fondations du système esthétique classique »[410]. En effet, cette esthétique repose sur la définition aristotélicienne de la *mimesis*. Il faut observer la nature afin de la représenter, dans un souci de vraisemblance, avec autant de réalisme que possible. Or, comment les artistes peuvent-ils associer cette imitation de la nature à la notion de monstre qui est, par essence, un « prodige qui est contre l'ordre de la nature »[411] et « qui est mal fait, mal ordonné »[412] ? Parce qu'il se situe en dehors de l'ordre naturel, l'observation et la représentation du monstre ne peuvent être qu'invraisemblables. Et pourtant, le classicisme, au lieu de bannir le monstre de la scène théâtrale, réoriente la notion de *mimesis* dans le seul but de plaire. Dans le plus grand respect des règles, les artistes admettent ainsi la monstruosité dans leurs œuvres. Boileau résume ce besoin des règles dans l'*Art poétique* :

> Il n'est point de serpent ni de monstre odieux,
> Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux :
> D'un pinceau délicat l'artifice agréable
> Du plus affreux objet fait un objet aimable[413].

Grâce à un « pinceau délicat », c'est-à-dire les règles classiques, les artistes rendent acceptables la monstruosité qui devient alors représentable. D'une manière plus générale, ce « pinceau » permet la transformation du monstre en un objet esthétique. Les règles permettent de rationnaliser l'objet représenté et donc de mettre en ordre ce qui est à l'origine « mal ordonné ». Seule cette normalisation et cette transmutation du monstre par l'art permettent d'accomplir cette prouesse : transformer une histoire atroce, en un spectacle plaisant. Dans la préface de

[410] Hélène Merlin, « Où est le monstre ? Remarques sur l'esthétique de l'âge classique », *Revue des sciences humaines*, octobre 1982, n°188, pp. 179-193, p. 179.
[411] Furetière, « Monstre », in *Dictionnaire universel*, Paris, 1690, « monstre », t. II F-O, p.662.
[412] *Idem.*
[413] Nicolas Boileau, *Art poétique*, Chant III, Paris, Denys Thierry, 1674, v. 1-4.

Bérénice, Racine écrit que « la principale règle est de plaire et de toucher, toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première »[414].

Afin de rendre bienséant et vraisemblable son héroïne monstrueuse, Racine exclut l'action criminelle pour se concentrer sur le corps passionnel. Ce n'est plus le corps en action dans le crime qui est utilisé pour exhiber la criminelle, à l'image de Médée dont les meurtres sont extraordinaires, mais les passions elles-mêmes qui transgressent l'ordre naturel. La monstruosité devient certes intérieure mais elle est aussi retranscrite extérieurement par les symptômes corporels. Il faut distinguer ici deux sortes de passions monstrueuses. Rappelons que selon des textes théoriques, dont *De l'usage des passions* de Jean-François Senault, « la Passion n'est […] autre chose qu'un mouvement […] qui change le corps contre les loix de la nature »[415]. En ce sens, Médée et Phèdre sont toutes les deux monstrueuses car leurs passions sont excessives[416]. Toutefois, Racine accroit la monstruosité de Phèdre par rapport à celle de Médée en la soumettant à des passions interdites, celles de l'adultère et surtout de l'inceste.

Il faut remarquer que Phèdre, à la différence de Médée, n'incarne pas la monstruosité en acte : elle ne commet pas d'adultère puisqu'aucun acte sexuel ne se produit entre la criminelle et la victime. De plus, lorsqu'elle décide de révéler à Hippolyte sa passion, Thésée est considéré comme mort. Toutefois, Phèdre commet bien un crime par la pensée, puisqu'elle aimait déjà Hippolyte avant et continue à l'aimer même après le retour de son mari. Regarder silencieusement un autre homme peut-il être considéré comme un crime ? La maxime évangélique de Matthieu précise bien « que quiconque regarde une femme avec convoitise a déjà commis l'adultère en son cœur »[417]. Bien avant ses aveux et l'annonce de la mort de Thésée, Phèdre est donc moralement coupable par le simple fait de désirer un autre homme. Mais le crime le plus condamnable pour Phèdre, c'est incontestablement celui de l'inceste. Que Thésée soit mort ou vivant, il reste son mari et Hippolyte son fils. Dans le *Lévitique*, les sanctions résultant de ce crime sont claires :

> Si un homme couche avec la femme de son père, et découvre ainsi la nudité de son père, cet homme et cette femme seront punis de mort : leur sang retombera sur eux. Si un homme couche avec sa

[414] Jean Racine, « Préface », in *Bérénice., op. cit.,* p. 29.
[415] Jean-François Senault, *De l'usage des passions,* Paris, Camusat, 1641, p. 16.
[416] Nous verrons cependant par la suite, que malgré cette ressemblance, leurs réactions face à cet excès divergent radicalement.
[417] *Matthieu*, 5, 28.

> belle-fille, ils seront tous deux punis de mort ; ils ont fait une confusion : leur sang retombera sur eux[418].

En aimant son beau-fils, Phèdre devient doublement contre-nature et condamnable. Médée et Phèdre ne transgressent donc pas les mêmes normes. En effet, si les meurtres de l'héroïne cornélienne sont effectivement monstrueux, ses passions restent néanmoins humaines. C'est un amour bafoué qui pousse Médée à se venger. Par contre, ses actions, motivées par ses passions excessives, sont criminelles. À l'inverse, avec Phèdre, ce ne sont plus les actions qui sont monstrueuses mais les passions. Elle le suggère d'ailleurs à Œnone, juste avant l'aveu de sa passion :

> Grâces au ciel, mes mains ne sont point criminelles.
> Plût aux dieux que mon cœur fût innocent comme elles[419] !

Ces répliques suggèrent bien la moralisation de la monstruosité. Seules ses passions sont coupables et non ses mains. L'interjection « Grâces au ciel » connote également un soulagement, une légère joie visant à atténuer son crime qui réside dans le « cœur ». De plus, Phèdre insinue aussi que la pensée serait, au même titre que le verbe, un acte contre-nature. Toutefois, la gravité est différente selon que le crime est commis par la pensée ou physiquement. Racine justifie d'ailleurs cette forme de culpabilité intérieure dans sa préface : « Les moindres fautes y sont sévèrement punies ; la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même »[420]. Médée et Phèdre ne transgressent donc pas les mêmes normes car si Médée ne respecte pas les comportements imposés par la vie en société, Phèdre enfreint les passions autorisées. Les conséquences restent cependant les mêmes car elles sont toutes deux exclues de la normalité.

À travers le thème de l'inceste et de l'adultère, Racine explore donc les limites de la bienséance. Mais la recherche de ces frontières n'est pas sans provoquer de nombreuses critiques de la part de ses détracteurs. Dans la *Dissertation sur les tragédies de* Phèdre et Hippolyte (1677) portant sur les œuvres respectives de Racine et de Pradon, un auteur anonyme proscrit de la scène toutes les représentations monstrueuses, qu'elles relèvent des passions ou des actes :

---

[418] *Lévitique*, 20 : 11-17.
[419] Jean Racine, *Phèdre, op. cit.*, I, 3, v. 221-222, p. 38.
[420] Jean Racine, « Préface », *op. cit.*, p. 27.

> On voit même qu'à mesure que les termes d'*inceste* et d'*incestueux* frappent nos oreilles, leur idée glace nos cœurs. J'ai vu les dames les moins délicates n'entendre ces mots, dont cette pièce est farcie, qu'avec le dégoût que donnent les termes les plus libres, dont la modestie ne peut s'empêcher de rougir, et je trouverais M. Racine fort dangereux s'il avait fait cette odieuse criminelle aussi aimable et autant à plaindre qu'il en avait envie, puisqu'il n'y a point de vice qu'il ne pût embellir et insinuer agréablement après ce succès[421].

Selon cet auteur, le simple fait d'évoquer l'inceste devrait être proscrit de la scène car cela suffit à briser la bienséance. Par ailleurs, il reconnait le talent de Racine, qui réussit à rendre acceptable une passion criminelle, mais cette adresse ne justifie pas la présence d'une telle transgression aux yeux du public, parmi lequel même les « moins délicates » sont choquées. Quant à Racine, il justifie la représentation de ces passions « pour montrer tout le désordre dont elles sont cause ». Ce désordre visible est l'extériorisation d'un crime intérieur, invisible aux yeux des lecteurs-spectateurs. Racine reste donc bienséant tout en dévoilant sur scène Phèdre, une femme monstrueuse dénaturée moralement à travers l'inceste et l'adultère.

b- Une culpabilité incertaine : quelle est la responsabilité de Phèdre ?

Si Racine choisit de représenter la monstruosité sur un plan moral, les crimes de l'inceste et de l'adultère restent frappés d'interdit. Le dramaturge atténue la perception que les lecteurs-spectateurs ont de la criminelle (et non des crimes eux-mêmes) en atténuant sa responsabilité. En effet, cette dénaturation de Phèdre (ou ce « devenir-monstre ») n'est pas désirée par l'héroïne mais imposée par une cause extérieure, la fatalité, incarnée par Vénus.

La fatalité, du latin *fatum*[422], est, dans *Phèdre*, une force hostile à l'héroïne. En effet, Vénus, souveraine, est omniprésente. Elle symbolise la justice divine implacable car la déesse décide du destin des hommes. Phèdre est donc une victime de Vénus « toute entière à sa proie attachée »[423], qui provoque en elle des passions dévastatrices et surtout interdites[424]. Dans *Médée,* le *fatum* ne provient pas d'une volonté divine mais des héros eux-mêmes, car c'est la Colchidienne qui décide elle-même d'aimer Jason. C'est parce qu'elle a tout sacrifié pour cette

[421] *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte,* Paris, Charles De Sercy, 1677, p. 12.
[422] Étymologiquement *fatum* se traduit par un acte de parole (*fari* signifie « dire, prédire »), déclaré le plus souvent par un dieu.
[423] *Ibid.*, I, 3, v. 306, p. 36.
[424] Il faut souligner que le *fatum* est plus présent chez Euripide que chez Racine justement parce que ce dernier intègre à sa tragédie la science des passions, dont la logique se substitue parfois à toute transcendance.

passion, qui est non-réciproque, que l'intrigue devient tragique. Cependant, à l'inverse de Phèdre, Médée, après avoir été répudiée, dirige ensuite son destin, transcende ses ennemis et choisit délibérément ses crimes. Elle devient donc volontairement monstrueuse, à la différence de Phèdre, car c'est Vénus qui la dénature en lui ôtant son statut d'épouse et de belle-mère. En effet, en désirant Hippolyte, l'héroïne sort des lois naturelles : elle est forcée de renier son mariage. L'héroïne est d'ailleurs consciente de cette domination :

> Ô toi, qui vois la honte où je suis descendue,
> Implacable Vénus, suis-je assez confondue ? [425]

Par l'emploi du pronom personnel « toi », Phèdre crée une intimité qui est rendue immédiatement ambiguë avec l'emploi de l'adjectif qualificatif « implacable », sous-entendant un jugement impitoyable. De plus, Vénus est à la fois témoin, puisqu'elle « voi[t] », et juge, car elle est « implacable ». Vénus n'est pas la seule déesse à occuper ce double statut. En effet, les dieux en général, de par leur caractère divin, sont à la fois juges et observateurs, comme le déclare Phèdre :

> Les dieux m'en sont témoins, ces dieux qui dans mon flanc
> Ont allumé le feu fatal à tout mon sang[426].

De ces répliques se dégage la notion de fatalité car Phèdre devient l'objet des dieux, placés en tant que sujet. Elle n'est plus responsable de ses actes. Ce fait est capital dans la stratégie d'acceptabilité du crime incestueux, car cette absence de responsabilité déculpabilise Phèdre qui reste cependant monstrueuse. Aux yeux du public, elle est moins condamnable. Phèdre ressent cette fatalité comme une injustice car, puisqu'elle est impuissante à lutter contre Vénus, elle devient monstrueuse malgré elle. De plus, la puissance de la déesse empêche un quelconque retour à la normalité. Phèdre ne peut donc que subir cette dénaturation dont elle a conscience. La justification de Racine dans sa « Préface » confirme ce statut car l'héroïne est « engagée par sa destinée et par la colère des dieux dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première »[427]. Racine se sert de cette passivité pour rendre bienséantes les passions et les fautes immorales de Phèdre, soumise à une volonté supérieure qui l'incite à devenir monstrueuse. Le dramaturge justifie ses actes dès son apparition, lors du dialogue entre l'héroïne et Œnone. Ce choix n'est pas anodin car Racine sait qu'aborder sur scène la monstruosité reste délicat, surtout

[425] *Ibid.*, III, 2, v. 813-814, p. 64.
[426] *Ibid.*, II, 5, v. 679-680, p. 58.
[427] Jean Racine, « Préface », *op. cit.*, p. 19.

pour une tragédie dite classique. Ces précisions permettent donc, dès le début, de justifier la présence de la monstruosité afin de la rendre acceptable.

c- Un tragique intériorisé : les tensions ataviques

Dans *Phèdre,* la notion de fatalité est intrinsèquement liée à l'hérédité de l'héroïne. En effet, son ascendance justifie la haine de Vénus et surtout la rendent vraisemblable. Aux origines du mythe, Phèdre est une descendante du dieu Hélios. Ce dernier divulgue à Héphaïstos (Vulcain) que sa femme, Aphrodite (Vénus), le trompe avec Arès (Mars). Le dieu du feu et des forgerons leur tend donc un piège : les amants seront surpris par l'ensemble des dieux. Humiliée, Aphrodite déchaîne sa haine sur tous les descendants d'Hélios, à savoir Pasiphaé[428] qui s'éprend d'un taureau et donne naissance au Minotaure, Ariane qui trahit sa patrie et tue son propre frère (le Minotaure) en donnant une pelote de fil à Thésée, et Phèdre à laquelle Aphrodite (Vénus) impose une passion dévastatrice. C'est ce que l'héroïne laisse entendre lorsqu'elle déclare dès sa première apparition :

> Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
> D'un sang qu'elle poursuit, tourments inévitables[429].

Placée en tant que complément d'objet à travers ce « sang » qui symbolise l'hérédité, Phèdre est donc victime de son ascendance. Cela suffit à l'héroïne pour se qualifier de « monstre »[430]. Phèdre sous-entend ici que la monstruosité est héréditaire. Cela se confirme avec sa mère qui, par un acte monstrueux (l'accouplement avec un taureau) engendre un monstre, le Minotaure. Hippolyte rappelle ce lien du sang à Thésée :

> Vous me parlez toujours d'inceste et d'adultère.
> Je me tais. Cependant Phèdre sort d'une mère,
> Phèdre est d'un sang, Seigneur, vous le savez trop bien,
> De toutes ces horreurs plus rempli que le mien[431].

À demi-mot, Hippolyte sous-entend ici les crimes de Pasiphaé, dont Phèdre est l'héritière. Selon lui, ce lien suffit à expliquer et à rendre logique les crimes de sa belle-mère. Cependant, si Pasiphaé est bien coupable d'adultère en trompant Minos avec un taureau blanc, elle n'est pas

[428] Pasiphaé est à la fois la fille d'Hélios et la mère de Phèdre, mais aussi la sœur d'Aiétès, père de Médée. Par déduction, Phèdre est donc la cousine au premier degré de Médée.
[429] *Ibid.*, I, 3, v. 277-278, p. 34.
[430] *Ibid.*, II, 5, v. 703, p. 51.
[431] *Ibid.*, IV, 2, v. 1149-1152, p. 70.

incestueuse. Il faut aussi remarquer le courage d'Hippolyte à nommer ces crimes sans détour, une attitude qui sera d'ailleurs reprochée à Racine par l'auteur anonyme de la *Dissertation sur les tragédies de* Phèdre et Hippolyte[432]. Phèdre n'est donc plus une victime indépendante de Vénus. Au contraire, son sang lui impose un lourd héritage sur lequel elle n'a aucune emprise et qu'elle intériorise. Cette hérédité, renforcée par la fatalité, rendent la culpabilité de Phèdre incertaine. À travers ce processus d'acceptabilité morale, elle devient moins condamnable.

L'étude de cette fatalité héréditaire s'inscrit également dans une logique religieuse. Il faudrait brièvement s'attarder sur la portée janséniste de l'œuvre racinienne. En étant éduqué à Port-Royal, Racine est, nous l'avons vu, inspiré par cette doctrine controversée. En effet, l'esprit janséniste se caractérise, rappelons-le par une vision plus fataliste de l'avenir de l'homme soumis à la volonté divine. Cette prédestination n'est pas sans rappeler la puissance de Vénus sur Phèdre. Aussi le destin de la victime est-il déterminé dès sa naissance par ses ancêtres maudits. Cela rappelle clairement le poids du péché originel. Cette prédestination revient également chez les jansénistes car l'homme est placé entre les mains de Dieu qui choisit ou non de lui donner la Grâce. Aussi, cette résignation face à la fatalité se retrouve dans les répliques d'Œnone à Phèdre :

> Vous aimez : on ne peut vaincre sa destinée :
> Par un charme fatal, vous fûtes entraînée[433].

La négation annihile tout espoir d'une quelconque victoire. Le complément d'agent renforce ce sentiment d'impuissance car le « charme fatal » agit sur le sujet, ici Phèdre, prédestinée à devenir monstrueuse. Bien que ces vers fassent donc clairement écho à la doctrine janséniste, cette thématique d'une force divine supérieure existe bien avant la publication de l'*Augustinus* puisqu'elle constitue l'un des ressorts majeurs des tragédies grecques et latines. Quelle que soit la volonté de Racine, ce pessimisme inhérent à sa tragédie permet la déculpabilisation partielle de Phèdre et la représentation de ses crimes, devenus acceptables, sur scène.

Bien qu'elle soit monstrueuse c'est-à-dire dénaturée par ses passions, c'est également le processus de victimisation qui empêche Phèdre de devenir une femme-monstre, selon la définition proposée dans l'étude de Médée. En effet, Phèdre est dépendante de son destin imposé par Vénus. Elle ne le contrôle pas. Cette hiérarchisation empêche le libre-arbitre de

[432] Voir note 421.
[433] Jean Racine, *op. cit.*, V, v. 1297-1298.

l'héroïne qui ne peut pas s'épanouir dans son crime puisqu'elle ne le choisit pas et ne le désire pas. Quelle que soit sa force, Phèdre ne peut pas se surpasser et seule la mort lui permet de se libérer de ses passions interdites. Racine, en adaptant une figure monstrueuse aux règles classiques, rend impossible la représentation d'une femme-monstre sur scène. Si l'immoralité des crimes de Phèdre la rend contre-nature, à l'image de Médée qui porte aussi atteinte à sa propre famille, en déculpabilisant et en victimisant Phèdre, Racine lui ôte toute sa toute-puissance. Cependant, il laisse son héroïne tragique consciente des événements qui lui sont imposés. Face à cette dénaturation qu'elle ne contrôle pas, Phèdre réagit à la hauteur de ce qu'elle subit, c'est-à-dire excessivement. Elle aggrave donc sa monstruosité héréditaire en tentant de résister car ses réactions excessives la rendent également monstrueuse, mais différemment. La définition déjà citée de Jean-François Senault (1599-1672) dans *De l'usage des passions* (1641), justifie le qualificatif de « femme monstrueuse » désignant Phèdre, car pour l'oratorien, les passions sont des « monstres »[434]. En quoi les réactions de Phèdre sont-elles créatrices d'une autre forme de monstruosité ? Comment se caractérise-t-elle ? Si Corneille amplifie le *furor* de Médée, quel processus Racine met-il davantage en valeur ? Dans un premier temps, Phèdre ressent l'interdit avant même de pouvoir l'expliquer. Elle souffre donc avant d'avoir conscience de son crime. Mais sa propre honte n'atténue-elle pas sa monstruosité ? À partir du moment où Phèdre se rend compte de sa transgression, comment sa lutte obsessionnelle pour préserver sa dignité la rend-elle paradoxalement davantage monstrueuse ?

[434] Jean-François Senault, *De l'usage des passions,* Paris, Camusat, 1641, p.20.

3- Une monstruosité caractérisée par l'excès

a- Un dolor *touchant l'âme puis le corps*

Quelle que soit la part de responsabilité de Phèdre dans son état émotionnel, elle réagit à ses passions. Elle devient alors excessive et donc monstrueuse. Mais, à l'origine de ces transgressions, les réactions de Phèdre ne sont pas intentionnelles car elle n'a pas conscience de ce qui lui arrive.

Dans un premier temps, l'ensemble de ces passions est perçu négativement par l'héroïne, tout d'abord, parce qu'elles sont imposées, mais aussi parce qu'elles entraînent une souffrance démesurée. Bien que Phèdre essaie de les écarter (comme le préconisent les écrits moraux), elle échoue. Il faut remarquer que ce *dolor* va bien au-delà d'une simple souffrance humaine. L'héroïne est, en effet, déchirée à la fois moralement et physiquement. Phèdre ressent d'abord ces souffrances physiquement, car son corps réagit avant même qu'elle ne s'explique ce sentiment incestueux. Lorsque l'héroïne déclare « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue »[435], c'est d'abord la vue qui est sollicitée. Alors que « Je rougis » sous-entend une réaction corporelle, « je pâlis » exprime aussi la prise de conscience de Phèdre de son coup de foudre ; une passion amoureuse dont elle connaît l'interdit. De plus, la rougeur et la pâleur sont les symptômes contradictoires connus de la « maladie d'amour » ou « mélancolie érotique »[436], comme l'analyse Patrick Dandrey dans *Les Tréteaux de Saturne* :

> Contagion visuelle, afflux et retrait d'un sang dont le désordre se manifeste par la rougeur et la pâleur […] : tous les symptômes additionnés par cette évocation correspondent à ceux qu'attestent régulièrement les traités médicaux et moraux exposant la doctrine de la maladie amoureuse[437].

Les passions sont donc sources de souffrances à la fois morales et physiques car c'est l'excès de l'âme qui provoque des réactions physiques. À ce sujet, dans son traité sur *Les passions de l'âme* (1649) et plus précisément dans l'article 115 « Comment la joie fait rougir » et l'article 116 « Comment la tristesse fait pâlir », Descartes expose comment l'extériorisation des

[435] Jean Racine, *op. cit.*, I, 3, v. 273, p. 34.
[436] À ce sujet, lire Jacques Ferrand, *De la Maladie d'amour, ou Melancholie erotique. Discours curieux qui enseigne à cognoistre l'essence, les causes, les signes, & les remedes de ce mal fantastique*, Paris, Denis Moreau, 1623.
[437] Patrick Dandrey, *Les Tréteaux de Saturne : Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 61-62.

passions entraine nécessairement des changements corporels puisque les états d'âme agissent sur les organes du corps. Au sujet de la pâleur, il écrit :

> [la tristesse] fait paraître pâle et décharné, principalement lorsque la tristesse est grande ou qu'elle survient promptement, comme on voit en l'épouvante, dont la surprise augmente l'action qui serre le cœur[438].

En effet, pour Phèdre, la vue d'Hippolyte est prompte et renforcée par l'« épouvante » de la prise de conscience. C'est d'ailleurs cette peur qui, toujours selon Descartes, « empêche l'âme de se porter à l'exécution des choses qu'elle ferait si elle était exempte de cette passion », à savoir réprouver ses passions incestueuses. Cette peur est aussi « un trouble et un étonnement de l'âme qui lui ôte le pouvoir de résister aux maux qu'elle pense être proches »[439]. Ainsi, quoi que fasse Phèdre, elle est vouée à subir ses passions à la fois intérieurement et extérieurement. Ce désordre affectif et physique se retrouve au vers 276, lorsque l'héroïne déclare : « Je sentis tout mon corps et transir et brûler »[440]. Cette réplique prouve encore que Racine s'inspire des analyses des théoriciens des passions, dont Descartes, pour rendre plus efficace la retranscription intérieure et extérieure du *dolor* de Phèdre. Mis à part la mort, aucun remède ne peut abolir ces souffrances amoureuses. L'héroïne choisira cette unique option face à la douleur éprouvée par l'annonce de la mort d'Hippolyte et face à la honte suscitée par l'aveu à son mari.

b- Une lutte intérieure : l'amour incestueux contre la dignité

Les prises de conscience progressives de Phèdre amplifient sa dénaturation car l'héroïne alterne entre des épisodes de lucidité qui la font souffrir et des instants de fureur où elle devient inconsciente. Mais représenter ce *furor* sur scène est susceptible de briser la bienséance car cela suppose l'extériorisation de passions criminelles. Or, Racine préserve le lecteur-spectateur en se focalisant essentiellement sur le *dolor* de Phèdre. Le *furor* qui est, à la différence de Médée, amené progressivement, est, quant à lui, plus rare et bref.

Même si Phèdre est monstrueuse par défaut, c'est-à-dire à cause de la fatalité, elle tente de lutter intérieurement contre cette prédestination car elle désire rester digne. N'oublions pas que Phèdre est une princesse issue d'une lignée de dieux et que, par bienséance, les actions des

[438] René Descartes, « Comment la tristesse fait pâlir », in *Les passions de l'âme,* Paris, Henry Le Gras, 1649, art. 116.
[439] René Descartes, « De la lâcheté et de la peur, in *op. cit.*, art. 174.
[440] Jean Racine, *op. cit.*, I, 3, v. 276, p. 34.

personnages doivent concorder avec leur rang. Aussi, lorsqu'elle déclare « Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire »[441], l'héroïne préfère mourir plutôt que d'avouer ses passions. À d'autres rares instants, elle préfère également lutter contre sa destinée, bien qu'elle soit pleinement consciente de l'impossibilité de la tâche. Toute la tension dramatique tourne alors autour de ces choix.

Ce dilemme résulte de l'affrontement entre la raison de l'héroïne, qui désire sauver sa vertu, et sa passion amoureuse. Il prouve que Phèdre, passive extérieurement car soumise à son destin, est, au contraire, extrêmement active intérieurement car, dans un premier temps elle n'abandonne pas. Cette intériorisation de l'action contribue à rendre acceptable sa monstruosité. Néanmoins, dès la scène d'exposition, Racine dévoile une héroïne épuisée et lasse de vivre, car elle a précédemment tout essayé pour oublier Hippolyte. En effet, ses récits révèlent que Phèdre offre des sacrifices à Vénus pour apaiser sa colère, tente d'éviter l'objet de ses souffrances, mais alors qu'elle réussit à se préserver, elle revoit les traits du beau-fils dans ceux de Thésée. Elle réussit également, grâce à son mari, à l'exiler en espérant l'oublier mais un hasard les remet face à face[442]. Ces actions rappellent les moyens préconisés par les écrits moraux pour exclure les passions[443]. Puisque Phèdre ne peut « assujett[ir] par la volonté » ses passions, elle tente de « fu[ir] les objets extérieurs qui les causent » et d'« implor[er] la grâce », ici celle de Vénus[444]. Toutes ces actions, précédant la scène d'ouverture, font violence à Phèdre car elle renie par ce biais ses passions. Ces tentatives sont menées par la raison dans une volonté de rétablir l'ordre. À court d'idée et pour palier l'inutilité de ses actes acharnés, elle s'isole. Mais face à la puissance divine, Phèdre est consciente d'être condamnée.

L'annonce de la mort de Thésée déclenche l'espoir de Phèdre, qui se laisse entraîner par ses passions. En effet, puisque son mari est mort, Phèdre considère, à tort, qu'elle ne peut être coupable ni d'adultère ni d'inceste puisque plus rien ne la relie à Hippolyte. Selon les conseils d'Œnone, son amour devient « une flamme ordinaire »[445]. Or, Racine rend destructeur tout abandon aux passions quel que soit leur excès. Le champ lexical utilisé par le dramaturge

---

[441] *Ibid.*, I, 3, v. 309, p. 35. Racine écrit également dans la préface de *Phèdre :* « Elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne », *op. cit.* , p. 19.

[442] « Je lui bâtis un temple, et pris soin de l'orner » (v.280), « Je l'évitais partout. » (v.289), « Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son père. » (v.290), « Je pressai son exil » (v.295), *op. cit.*,I, 3, pp.34-35.

[443] Voir dans ce chapitre, I 2, a : « La philosophie morale des passions et la nécessité de l'introspection ».

[444] Vincent Aucante, « La démesure apprivoisée des passions », *XVIIe siècle*, n°213, 2001/4, pp. 613-630.

[445] Jean Racine, *op. cit.*,I, 5, v. 350, p. 36. À ce sujet, l'auteur anonyme de *La Dissertation* exprime son indignation : « Juste Ciel ! peut-on avoir écrit ces vers ? une femme qui a conçu de l'amour pour son beau-fils, n'a donc plus de reproches à se faire, parce qu'on dit que son mari vient de mourir […]. Quelle honte d'appeler cet amour, flamme ordinaire », *op. cit.*, p. 28.

concernant les mouvements de l'âme le prouve. Tout au long de la tragédie, il emploie tour à tour des termes tels que « flamme », « feu », « ardeur », « fers » ou encore « joug »[446]. Tous ces vocables renvoient à l'idée d'une brûlure, d'une souffrance et d'une soumission.

Dans toutes les tragédies, quelles qu'elles soient, le *dolor* des héroïnes doit nécessairement se transformer en *furor*. Cependant, la fureur sous-entend une extériorisation violente des passions, ce que Racine ne peut se permettre en raison du sujet abordé et des règles imposées. Or, le dramaturge rend le *furor* de son héroïne acceptable en l'amenant progressivement et en le rendant bref. Il représente donc davantage la souffrance de Phèdre. En cela, l'héroïne racinienne s'oppose à Médée dont la fureur est remarquable et surtout explosive. Dans *Phèdre*, l'humiliation puis la jalousie, qui résultent toutes deux de la passion amoureuse, sont les éléments qui déclenchent progressivement la fureur de Phèdre. L'humiliation qu'elle subit résulte du refus d'Hippolyte. Humiliée, elle exhorte Vénus à la venger d'un ennemi commun. Puis elle apprend le retour de son mari et la passion d'Hippolyte pour Aricie. À nouveau humiliée mais également jalouse, elle se laisse aller à des mouvements contradictoires, partagée entre une « jalouse rage »[447] et une prise de conscience dramatique. Racine justifie cette inconstance dans la préface :

> Phèdre n'y donne les mains que parce qu'elle est dans une agitation d'esprit qui met hors d'elle-même, et elle vient un moment après dans le dessein de justifier l'innocence et de déclarer la vérité[448].

Racine justifie les actions de Phèdre par le *furor* qui l'habite et qui la « met hors d'elle-même », par opposition aux passions qui l'agitent intérieurement. Si le dramaturge est obligé de traiter du *furor* de l'héroïne tragique pour expliquer ses crimes, il le rend cependant acceptable car il est bref et alterne avec des prises de conscience beaucoup plus longues. Bien qu'elle soit soumise à des passions immorales, Phèdre tente de raisonner et c'est cette lutte pour la dignité qui la rend acceptable. Pour reprendre la définition de Marsile Ficin au sujet de la folie, déjà abordée avec Médée, Phèdre s'apparente au troisième cas, car elle redoute l'avenir :

> Enfin ceux qu'accable l'humeur noire sont toujours désolés. Ils se forgent des songes qui les effrayent dans le présent ou leur font redouter l'avenir[449].

[446] « Quand sous un joug honteux à peine je respire », *op. cit.*, III, 1, v. 762, p. 56.
[447] *Ibid.*, IV, 6, v.1258, p. 75.
[448] *Ibid.*, p. 20.
[449] Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon* [1469], Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 245.

En effet, Phèdre sait que, moralement, son amour pour son beau-fils est incestueux et qu'il n'a aucun avenir. En outre, à la différence de Médée, le *furor* de Phèdre reste rare. Il n'est pas explosif, mais croissant (et donc bienséant) car, au début de la pièce et avant qu'elle ne comprenne qu'Hippolyte aime une autre femme, elle n'est que fortement « angoiss[ée] ». Par contre, à l'annonce des nouvelles désastreuses qui vont contre son amour, Phèdre cède et devient brièvement furieuse ce qui rend vraisemblables ses élans passionnés. De plus, il faut remarquer que son *furor* ne mène pas véritablement au *scelus nefarium* car c'est Œnone qui livre le mensonge à Thésée et c'est sous l'emprise de celui-ci que le roi va punir Hippolyte.

c- De l'affirmation à la dépossession de soi : l'utilisation du « je »

La lutte de Phèdre contre la fatalité amplifie le tragique de l'œuvre car l'héroïne, tout comme le lecteur-spectateur, connait l'issue de ce conflit dès la scène d'exposition et bien avant. Phèdre choisit, dans un premier temps, de s'affirmer en combattant Vénus. Mais le caractère désespéré de ce combat l'amène progressivement à se dédoubler. Si la prise de parole de Médée par le « je » l'aide à s'affirmer, la mise en scène de Phèdre, au contraire, est ambivalente et résume son conflit intérieur. Elle révèle une héroïne en souffrance, partagée entre l'affirmation de soi et une volonté de dépossession qui la pousse à se dédoubler. Cette ambivalence s'explique par le choix de Racine de rendre acceptable son héroïne qui refuse de cohabiter avec sa monstruosité.

L'affirmation de l'héroïne dans la tragédie est plus passive que celle de Médée. Cela s'explique, nous l'avons vu, par le fait que l'héroïne racinienne n'a pas de réaction active puisque *Phèdre* est une tragédie qui met en avant des passions criminelles. Phèdre respecte davantage que Médée les autres personnages, parfois au détriment d'elle-même et de ses besoins. Par exemple, elle ne dévoile pas immédiatement sa passion incestueuse à Hippolyte. Elle s'interroge, dans un premier temps, seule, avant de l'avouer à Œnone, pendant l'acte I, scène 3. Suite à cette révélation, Phèdre n'aura de cesse d'alterner entre des instants de lucidité, où elle s'affirme par l'utilisation du « je », et des moments de distanciation où elle accuse la fatalité. L'incident de l'aveu est également la première scène où Phèdre apparaît aux yeux des lecteurs-spectateurs. Ses répliques sont essentiellement des lamentations et ne constituent pas véritablement une affirmation de soi. En effet, lorsqu'elle déclare « je ne me soutiens plus »,

« je te viens voir pour la dernière fois » ou « je meurs »[450], elle est certes sujet de ses phrases mais pour signifier qu'elle dépérit. À chacune de ces répliques, Phèdre s'ôte une partie d'elle-même. Elle a donc déjà entamé le processus de dénaturation mais tente d'y remédier avec grandeur car elle désire mourir. Il faut remarquer que Phèdre reste passive dans sa lente descente aux Enfers car elle se laisse mourir lentement, alors que Médée, afin de soustraire sa monstruosité du monde humain, agit en s'élevant dans les airs. De plus, Médée s'affirme à travers ses crimes car elle les assume. Ce n'est donc pas la monstruosité du crime qui définit le concept de femme-monstre mais l'attitude de la coupable face à celui-ci. Phèdre, n'assumant pas ses actes, ne peut le devenir.

En revanche, lorsqu'elle s'apprête à dévoiler le nom d'Hippolyte, sa prise de parole par le « je » constitue la première véritable affirmation de soi :

> J'aime… À ce nom fatal je tremble, je frissonne.
> J'aime[451]…

Au-delà de la douleur corporelle provoquée par la pensée d'Hippolyte (« je frissonne », « je tremble »), Phèdre en déclarant à deux reprises « j'aime » ne se fustige plus. Au contraire, elle s'impose par l'intermédiaire de deux affirmations. L'anaphore renforce cette volonté de s'exprimer en dehors d'une logique de fatalité. Toutefois, la ponctuation expressive, à travers les points de suspension, empêche l'accomplissement total de ses affirmations en provoquant un sentiment d'attente ; le spectateur-lecteur retient son souffle. Les stichomythies d'Œnone, « Aimez-vous ? », « Pour qui ? » et « Qui ? », dynamisent le discours mais ne réussissent pas à faire avouer Phèdre. C'est pendant l'acte II, scène 5, que l'héroïne réussit à avouer son amour directement à Hippolyte. Elle déclare :

> J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
> Innocente à mes yeux je m'approuve moi-même[452].

Dans un unique vers, Phèdre s'affirme et fait basculer la suite des événements. Au début du premier vers, l'héroïne dévoile ses sentiments sans désigner d'interlocuteur. La brièveté de la phrase simple constituée d'un sujet et d'un verbe intransitif accentue la brutalité de l'annonce. En fin de vers, Phèdre réitère sa confession mais en incluant un interlocuteur, Hippolyte, à travers le tutoiement. Elle réussit à assumer pleinement mais surtout à formuler lucidement un

[450]Jean Racine, *op. cit.,*I, 3, v. 155, v. 172, v. 226, pp. 28-31.
[451]*Idem.*, I, 3, v. 262-263, p. 33.
[452]*Ibid.*, II, 5, v. 674, p. 51.

lien direct entre elle et l'objet de ses souffrances. Cependant, bien que Phèdre parvienne à extérioriser sa passion incestueuse, la négation permet de limiter l'horreur de la situation. Cette ambivalence montre que l'aveu « j'aime » résulte des choix de l'héroïne mais que sa passion est imposée par Vénus. Cette déclaration monstrueuse fait d'ailleurs partie d'une tirade qui devient tantôt plaidoyer, tantôt réquisitoire envers la fatalité. Dans ce dernier cas, Phèdre s'efface volontairement derrière la toute-puissance divine et bascule de plus en plus dans la passivité en reportant la faute sur Vénus. Elle répète notamment à plusieurs reprises « ces dieux qui »[453] et se place comme complément d'objet et non plus comme sujet. La répétition des déictiques « ces » renforce les accusations. Cette passivité rappelle également ses silences, puisqu'elle préfère laisser Œnone diriger l'action. Enfin, cet effacement traduit également une certaine indifférence envers soi, car elle s'oublie à travers les actions des autres.

Cette passivité permet à Phèdre de se distancier de ses actions et donc de sa faute. Ce processus la mène parfois à un dédoublement, voire à une dépossession de soi. Le « je » est abandonné par l'héroïne au profit de périphrase (lorsqu'elle déclare être « la veuve de Thésée »[454]) ou au profit d'une prise de parole à la troisième personne du singulier : « le cœur d'une faible mortelle »[455]. Paradoxalement, si ces changements de personne désincarnent Phèdre, ils la grandissent également. En effet, toujours à l'acte II, scène 5, l'héroïne menace : « Connais donc Phèdre et toute sa fureur »[456]. Ici, Phèdre n'est plus une victime mais une véritable héroïne, à l'image de Médée, dont il faut craindre le courroux. L'usage de la troisième personne n'est donc pas toujours une marque de dépossession ou d'effacement. Au fur et à mesure de la détérioration du personnage éponyme, la distanciation permet également de l'exclure de l'humanité. En effet, lorsqu'elle s'auto-définit comme étant un « monstre affreux »[457] ou lorsqu'elle conjure Hippolyte de « délivre[r] l'univers d'un monstre qui [l']irrite »[458], Phèdre ne peut se résoudre à employer la première personne du singulier. À ce stade, elle a intériorisé l'idée de monstruosité.

Racine reprend donc un mythe antique, celui de Phèdre, afin de l'adapter aux règles classiques. Les sources françaises précédentes ont dévoilé la difficulté des dramaturges à trouver un juste milieu puisque leurs tragédies représentent soit une Phèdre extrêmement

[453] *Idem.*, v. 679.
[454] *Idem.*, v. 702.
[455] *Idem.*, v. 682.
[456] *Ibid.*, v. 672, p.50. Remarquons que ce vers précède l'aveu de Phèdre à Hippolyte précédemment étudié.
[457] *Ibid.*, v. 703, p.51.
[458] *Idem.*, v. 702.

baroque, soit bienséante au point que toute la tension tragique disparait. Racine réussit donc à créer une « tragédie raisonnable » en insérant les *topoi* de la fatalité et de l'hérédité qui justifient et rendent acceptable cette monstruosité imposée. Il déculpabilise ainsi son héroïne qui devient une victime du destin. De plus, *Phèdre* est une tragédie de la dévastation intérieure, qui propose une héroïne à la fois digne et pathétique. Racine met donc davantage l'accent sur le *dolor* de son héroïne en insistant sur ses doutes et ses prises de conscience régulières qui la mettent face à sa déchéance morale et ses erreurs successives. L'héroïne est donc essentiellement active dans ses emportements émotionnels, non à travers ses actions. Racine réussit en outre à représenter quelques éléments excessifs avec bienséance, en proposant un tragique intériorisé. Seule la retranscription extérieure de ses passions vient troubler son corps. Les tirades de Phèdre exposent également clairement la dualité que le personnage abrite. L'utilisation du « je » rend compte de ses hésitations, si caractéristiques de la complexité de l'héroïne. Les prises de parole correspondent à un apprentissage, car Phèdre s'exerce, au fur et à mesure de la tragédie, à affirmer sa passion incestueuse. Toutefois, ces instants sont rares et éphémères et donc acceptables. Ces affirmations ne signifient pas que Phèdre accepte son sort mais elle parvient, du moins, à les formuler. De plus, si Médée s'affirme face au crime, au contraire Phèdre en se dédoublant, s'éloigne de son identité. En effet, pour se protéger, elle abandonne progressivement l'utilisation du « je » pour devenir une tierce personne qu'elle regarde de l'extérieur. En outre, la passivité et la soumission de Phèdre l'empêchent d'évoluer en femme-monstre. Les quelques instants où elle devient furieuse, et donc susceptible de se transformer en femme-monstre, elle reprend conscience, en proie à de vives instants de culpabilité qu'elle rejette sur les dieux. Phèdre, n'assumant pas ses crimes qu'elle subit, est donc une femme monstrueuse par défaut. Parallèlement à ce tragique intériorisé, Racine extériorise également la monstruosité à travers l'exposition physique et verbale d'un corps touché par les passions. Le dramaturge pousse la puissance du langage à son paroxysme lorsqu'il s'agit de dévoiler le crime, car l'acte monstrueux est celui du verbe. Le silence étant ce qui se différencie de la parole, ceux de Phèdre rendent d'autant plus destructeurs ses aveux criminels. Par ces absences de parole, Racine joue donc avec la bienséance en rendant interne l'action monstrueuse (bien que cette dernière soit également visible à travers les symptômes de la passion). Ces silences revêtent-ils la même intensité dramatique ? Provoquent-ils les mêmes conséquences et de ce fait, sont-ils tous monstrueux et condamnables ? Exhortée par Œnone, Phèdre va agir et dévoiler verbalement ses passions. Ces passages à l'acte la condamnent définitivement car le verbe est performatif. Elle devient coupable. Comment Racine retranscrit-il donc verbalement l'ineffable ? Comment réussit-il à ne pas heurter le public à travers des mots qui concrétisent

une faute impardonnable ? Le verbe de Phèdre n'est pas le seul langage créateur de monstruosité car Œnone, à travers son mensonge, déclenche la mort d'Hippolyte.

III- Le déplacement et la fragmentation de la monstruosité

1- L'intensité dramatique du langage : le verbe destructeur

a- L'ineffable : entre silence et pensée criminelle

Si Médée se distingue par ses actes meurtriers, Phèdre prouve que le seul usage du langage, voire même la pensée et le silence peuvent être tout autant destructeurs. La monstruosité est donc toujours présente mais le caractère invisible de la parole rend plus acceptable sa représentation par rapport aux règles classiques. Dans sa préface, Racine écrit que « la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même »[459]. Cette pensée peut aussi être associée aux silences, que nous pouvons classer, dans *Phèdre*, en trois catégories : le silence pour préserver sa dignité, le silence délibérément accusateur et le silence par omission. Ces trois formes ne revêtent pas le même degré de monstruosité.

Dès la scène d'exposition, Phèdre se laisse mourir pour ne pas avouer sa passion qu'elle pense incestueuse : « Je meurs, pour ne point faire un aveu si funeste »[460]. Pour ne pas la révéler et préserver ainsi sa vertu, elle garde le silence, ce qui innocente l'héroïne. Œnone reprochera d'ailleurs à Phèdre son « silence inhumain »[461], inhumain car il empêche la confidence qui pourrait, selon la nourrice, aider Phèdre à guérir. Mais c'est justement parce qu'elle garde le silence qu'elle conserve sa dignité et son héroïsme. Le silence devient cependant criminel lorsqu'il confond vérité et mensonge, innocence et culpabilité et affecte un autre personnage, ici Hippolyte. La frontière entre la dissimulation, autrement dit le silence, et les mensonges est infime. En effet, par sa discrétion, Phèdre approuve les répliques de sa nourrice. Alors qu'Œnone planifie les événements majeurs de l'intrigue[462], Phèdre reste silencieuse. De plus,

[459] Jean Racine, *op. cit.*, p. 21.
[460] *Ibid*., I, 3, v. 225, p. 31. Cette citation fait écho à une autre de ses répliques : « Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire / Et dérober au jour une flamme si noire », *Ibid.*, v.309-310, p. 35.
[461] *Idem*, v. 227.
[462] Retenons en particulier les répliques : « Osez l'accuser la première / […] / Qui vous démentira ? Tout parle contre lui : / Son épée en vos mains heureusement laissée, / Votre trouble présent, votre douleur passée », *op.cit.*, III, 3, v. 886-890, p. 60.

ce mutisme est un signe d'acquiescement, lorsqu'Œnone déclare : « Mon zèle n'a besoin que de votre silence »[463]. Œnone lui demande donc l'inactivité comme consentement à ses actes manipulateurs. Il n'aurait suffi que de quelques mots de la part de Phèdre pour qu'aucun de ces événements tragiques ne se déroulent. Ce silence illustre donc la lâcheté et la faiblesse de l'héroïne. Enfin, Phèdre est coupable d'un troisième silence ou plutôt d'une forme de réticence à parler. En effet, au retour de Thésée, à l'acte III, scène 4, alors que le héros s'apprête à se jeter dans les bras de sa femme, elle déclare :

> Arrêtez, Thésée,
> Et ne profanez point des transports si charmants.
> Je ne mérite plus ces doux empressements.
> Vous êtes offensé. La fortune jalouse
> N'a pas en votre absence épargné votre épouse,
> Indigne de vous plaire, et de vous approcher,
> Je ne dois désormais songer qu'à me cacher[464].

Ces vers sont excessivement équivoques car ils peuvent être interprétés de deux façons différentes par leur interlocuteur. En effet, Phèdre est-elle victime ou coupable ? Le syntagme « vous êtes offensé » est la confession la plus ambigüe. À ses yeux, son crime est indicible : elle préfère donc s'enfuir au lieu de préciser ses pensées. De plus, il ne faut pas oublier qu'elle n'est pas seule lors de cette scène puisqu'elle la partage avec Thésée, Hippolyte, Œnone et Théramène. Comment confesser un crime ineffable alors que tant de témoins sont présents ? Ensuite, Hippolyte étant également peu prolixe à la scène suivante, Œnone peut manipuler la vérité à sa guise (IV, 1). Elle transforme alors les demi-mots de sa maîtresse en acte de bonté et se tait face à Thésée qui conclut : « Le silence de Phèdre épargnait le coupable ! »[465]. Cette réplique est également ambiguë, car le silence de Phèdre vise effectivement à la protéger de sa propre culpabilité. Or, pour Thésée, « le coupable » désigne Hippolyte. Ainsi, Phèdre tait ses fautes et ment par omission, car ce n'est pas la fatalité qui lui impose ce silence. Cette réserve, qui devient ici criminelle, se répercute ensuite sur d'autres personnages, à savoir Hippolyte et Aricie, qui préfèrent, quant à eux, garder le silence par respect pour Thésée[466]. Dans ce cas, la retenue symbolise l'héroïsme et la grandeur d'âme des deux victimes.

---

[463] *Ibid.*, v. 894, p. 61.
[464] *Ibid.*, v. 914-920, p.61-62.
[465] Jean Racine, *op. cit.*, IV, 1, v. 1013, p.73.
[466] Face aux accusations de son père, Hippolyte préfère, par respect, garder le silence (IV, 2, v. 1089). Puis Aricie agira de même : « J'imite sa pudeur, et fuis votre présence / Pour n'être forcée à rompre le silence » (V, 3, v. 1449-1450).

Cette polysémie des silences permet à Racine d'amplifier toute l'intensité dramatique de sa tragédie car bien que Phèdre ne se résolve pas à parler, elle provoque, parfois à son insu, parfois délibérément, les événements tragiques. Ce silence oppressant se libère ensuite à travers la prise de parole.

b- Énoncer et faire le crime : le verbe performatif

Si la faute de Phèdre est dans un premier temps inexprimable à ses yeux, il arrive un moment où elle brise ce silence. Dans cette tragédie, le verbe possède donc une intensité dramatique considérable car il succède souvent à de longs silences coupables rythmant la tragédie dès la troisième scène et jusqu'à la dernière. Il faudra à l'héroïne plus d'une centaine de vers (114 exactement) avant de briser son silence et rendre dicible sa souffrance. Mais c'est aussi ce retardement qui amplifie la virulence de l'aveu. Ces instants sont cruciaux pour Racine car c'est à ce moment précis que l'acte monstrueux est extériorisé, que l'ineffable prend forme. De plus, la totalité de la pièce tourne autour de confessions destructrices qui font avancer tragiquement l'intrigue vers le crime final : suite à l'aveu de Phèdre à Œnone à propos de l'amour qu'elle éprouve pour Hippolyte (I, 3), la nourrice va la pousser à se confesser à son beau-fils (I, 5), ce qu'elle fera lors de l'acte II, scène 5 :

> Que dis-je ? Cet aveu que je te viens de faire,
> Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire ?[467]

La question de la volonté dans le second vers interroge la part de responsabilité de Phèdre dans l'aveu. Il faudrait ici distinguer deux formes de fatalité, celle incarnée par Vénus qui impose la passion criminelle, et celle moins transcendante qui est liée au symptôme et au tempérament. C'est cette dernière qui détermine l'aveu de Phèdre. Juste après cette révélation, le retour de Thésée est annoncé (III, 3). Le sort joue contre l'héroïne, car ce n'est qu'après sa confidence à Hippolyte qu'elle apprend le retour de son mari. Racine allie astucieusement l'annonce monstrueuse de Phèdre, qui résulte d'une fatalité intérieure (ses passions déterminent ses actes) et le poids d'une fatalité extérieure (des événements indépendants dus au hasard) qui intervient juste après son aveu. Sans déculpabiliser l'héroïne, le dramaturge rappelle que Phèdre est avant

[467] *Ibid.*, II, 5, v.693-694, p.59.

tout une victime. L'annonce devient ainsi supportable pour le lecteur-spectateur. Or, avant cette annonce, Phèdre n'est pas coupable d'inceste puisque, comme le déclare Œnone, plus aucun lien ne la relie au jeune homme :

> Thésée en expirant vient de rompre les nœuds
> Qui faisaient tout le crime et l'horreur de vos feux[468].

Si, pour Phèdre, son amour devient véritablement un crime incestueux lors du retour de son mari, pour le lecteur-spectateur il l'a toujours été. Le conseil d'Œnone est fatal, car pour la morale chrétienne, qui est aussi celle du public, Phèdre reste la belle-mère d'Hippolyte, que Thésée soit mort ou vivant. Son amour ne devient donc jamais « une flamme ordinaire »[469]. Œnone contribue surtout à donner une vaine lueur d'espoir à Phèdre.

La série d'aveux ne se termine pas suite à cette annonce puisque Phèdre doit aussi supporter la révélation d'un amour réciproque entre Aricie et Hippolyte (IV, 6). Lors du même acte, Œnone avoue injustement au roi le comportement agressif de son fils envers sa femme (IV, 1). Enfin, lors de la dernière scène, Phèdre révèle à Thésée sa passion qu'elle considère incestueuse en « expos[ant] ses remords »[470] et en « romp[ant] un injuste silence »[471]. Les événements tragiques sont donc créés, voire accélérés par ces déclarations. Phèdre est d'autant plus criminelle moralement lorsqu'elle confirme ses pensées par la parole face à Hippolyte à l'acte II, scène 5. Elle concrétise ses passions et devient donc davantage coupable. Le langage se fait performatif, car c'est en le disant, qu'elle le devient. Elle en est d'ailleurs consciente :

> Mes fureurs au dehors ont osé se répandre :
> J'ai dit ce que jamais on ne devait entendre[472].

Ces répliques succèdent à la révélation de son amour à Hippolyte même. Par « fureurs », il faut ici entendre sa passion incestueuse, sa folie qu'elle gardait secrètement en elle. Or, elle l'extériorise (comme le sous-entend la locution adverbiale « au dehors ») à travers la parole puisqu'elle « dit ». L'adverbe « jamais » vient appuyer le caractère interdit de cette révélation criminelle. Un autre exemple illustre ce passage de la pensée à la parole qui aggrave le crime :

> Quand tu sauras mon crime, et le sort qui m'accable,

[468] *Ibid.*, I,5, v. 351-352, p. 45.
[469] *Idem*, v. 350.
[470] *Ibid.*, V, 7, v.1635, p. 97.
[471] *Idem.*, v. 1617.
[472] *Ibid.*, III, 1, v. 741-472, p. 61.

Je n'en mourrai pas moins, j'en mourrai plus coupable[473].

Cette réplique, précédant l'aveu de Phèdre à Œnone, augmente l'effet d'attente de la future révélation, car elle culpabilise davantage l'héroïne tragique. Ces vers rappellent la valeur performative du langage, car si penser l'adultère est déjà un crime, le justifier par des mots le concrétise. Autrement dit, verbaliser ses pensées augmente la culpabilité de l'héroïne, comme l'indique le comparatif « plus ». Pourtant Phèdre, étant incapable de citer Hippolyte, c'est Œnone qui explicite au public la source de sa passion. Elle se délivre ainsi légèrement de son crime : « C'est toi qui l'a nommé ! »[474]. Racine exploite ici l'intensité dramatique du langage sous différentes formes. En effet, Phèdre n'est pas tant criminelle que cela en actes : légalement, Thésée étant considéré comme mort, Phèdre pense, à tort, ne plus être une épouse, et donc une mère. Ce sont les confessions rompant le silence qui précipitent la tragédie vers la scène finale. De plus, c'est en se déclarant verbalement que Phèdre renforce sa monstruosité car elle extériorise sa passion. En effet, la fatalité lui impose de ressentir et de penser le crime, mais elle ne l'oblige pas à agir.

c- Un « mensonge si noir » : le pouvoir destructeur du mensonge

Racine verbalise également le crime à travers les paroles d'Œnone. Il s'agit de l'action la plus meurtrière de cette tragédie et aussi la plus monstrueuse, car elle est accomplie délibérément et en toute connaissance de cause. En cela, Œnone incarne le double sombre de l'héroïne. En effet, son verbe trompeur a mené Thésée au crime malgré lui : il condamne sans le savoir son fils innocent. La nourrice réussit donc à pervertir un héros aux multiples exploits. Malgré une volonté protectrice envers Phèdre, Œnone orchestre toutes les tromperies et manipule sa maîtresse :

[…] Osez l'accuser la première
Du crime dont il peut vous charger aujourd'hui.
Qui vous démentira ? Tout parle contre lui.
Son épée en vos mains heureusement laissée,
Votre trouble présent, votre douleur passée,
Son père par vos cris dès longtemps prévenu,

[473] *Ibid*., I, 3, v. 241-242, p. 32.
[474] *Idem.*, v. 264, p. 33.

Et déjà son exil par vous-même obtenu[475]…

Ces conseils presque prémonitoires attestent du talent manipulateur d'Œnone. Elle s'appuie sur des faits avérés – le trouble de Phèdre, l'épée abandonnée par Hippolyte – pour les manipuler à sa guise et inverser la situation. Le stratagème d'Œnone se révèle sans faille et, bien qu'elle agisse pour alléger les peines de Phèdre, la confidente met verbalement en place un stratagème diabolique. Finalement, c'est elle, sous l'impulsion de Phèdre[476], qui mènera le plan à exécution puisqu'elle soumettra elle-même l'aveu manipulateur au roi :

Je vous ai dit, Seigneur, tout ce qui s'est passé.
C'est trop laisser la reine à sa douleur mortelle[477].

Les propos criminels et trompeurs sont ici incarnés dans le participe passé du verbe « dire ». Certes, elle a parlé mais pour dévoiler un mensonge. Lors de la dernière scène, c'est à travers le terme de « complot »[478] que Thésée nommera ces machinations préméditées. Hippolyte quant à lui le nommera « mensonge si noir »[479] et Phèdre qualifiera la bouche d'Œnone d'« impie »[480]. À travers ces derniers exemples, nous retrouvons le motif du poison si souvent associé à la parole féminine. L'origine de cette analogie prend bien sûr sa source au jardin d'Eden où les paroles du serpent sont un venin qui s'est insinué en Ève pour la pousser au péché[481]. De plus, par son étymologie latine[482], la couleur noire dans un « mensonge si noir » s'apparente à la corruption de la parole. De la même manière, Phèdre accuse Œnone de vouloir l'empoisonner à travers ses conseils :

Qu'entends-je ? Quels conseils ose-t-on me donner ?
Ainsi donc jusqu'au bout tu veux m'empoisonner,
Malheureuse ? Voilà comment tu m'as perdue[483].

[475] Jean Racine, *op. cit.*, III, 3, v. 886-892, p. 60.
[476] Phèdre déclare : « Sers ma fureur Œnone, et non point ma raison » à l'acte III, 1, v. 792, p. 57. Par l'intermédiaire de l'impératif, Phèdre oblige Œnone à l'action.
[477] *Ibid.*, IV, 1, v. 1031-1032, p. 66.
[478] *Ibid.*, V, 7, v. 1653, p. 90.
[479] *Ibid.*, IV, 2, v. 1087, p. 68.
[480] *Ibid.*, IV, 6, v. 1313, p. 76 : « Pourquoi ta bouche impie / A-t-elle, en l'accusant, osé noircir la vie ? ».
[481] Cette idée d'une source extérieure venant corrompre une victime est d'ailleurs sous-entendue dans la définition de la « tentation » dans *Le Dictionnaire de l'Académie française dédié au roy* (Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, t. 2, M-Z, p. 549) : « Tentation : s. f. v. Mouvement intérieur qui excite l'homme au mal, et qui vient ou de quelque objet extérieur, ou de la suggestion du Diable, ou de la propre concupiscence ».
[482] Le terme « noir » en latin se traduit soit par « *niger* » ou soit par « *ater* ». Ce dernier terme a donné le mot « atrabile » autrement appelé « bile noire », la cause de la mélancolie. C'est d'ailleurs cet état de mélancolie amoureuse qui mène Phèdre à la destruction.
[483] Jean Racine, *op. cit.*, IV, 6, v. 1307-1309, p. 76.

À l'image d'Eve tentée par le serpent, les paroles venimeuses[484] d'Œnone ont influencé les choix de Phèdre qui n'est donc plus maîtresse d'elle-même. Atteinte d'une folie mélancolique, l'héroïne furieuse se retourne contre l'origine de ses maux, sa nourrice. Le personnage de la nourrice permet donc aussi à Racine d'atténuer la monstruosité de Phèdre, qui devient doublement victime agissant sous emprise, tout d'abord de Vénus, puis d'Œnone. Exerçant ses actions sans être sous l'influence d'une puissance supérieure, Œnone incarne véritablement la femme monstrueuse de cette tragédie bien plus que Phèdre, certes monstrueuse par ses passions mais surtout soumise à la fatalité qui l'excuse. Alors que le public accepte la monstruosité de Phèdre, il ne peut pas justifier le mensonge d'Œnone qui n'agit pas sous influence. Elle n'est cependant pas une femme-monstre car elle n'assume pas ses actes et ne possède pas la grandeur des héroïnes pour se hisser à ce rang. De plus, la nourrice n'étant pas un personnage principal, le dramaturge relègue, avec bienséance, cette monstruosité sournoise au second plan.

Racine extériorise donc les passions monstrueuses à travers le verbe. Il se sert des silences de Phèdre qui retranscrivent tantôt sa dignité, tantôt sa lâcheté ou expriment un aveu incomplet, pour renforcer ses prises de parole criminelles. Mais ces affirmations, qui concrétisent verbalement sa transgression, restent bienséantes car la fatalité, qu'elle soit incarnée par Vénus, le hasard ou découle de ses passions, est omniprésente. Racine rappelle donc sans cesse aux lecteurs-spectateurs que Phèdre est avant tout une victime de Vénus et de ses passions. Mais ce constat ne la déculpabilise pas pour autant, car ses aveux l'incriminent davantage. Par contre, Racine rend le crime acceptable. En réalité, le dramaturge déplace la véritable parole monstrueuse dans le mensonge d'Œnone qui provoque la mort d'Hippolyte. La nourrice n'étant pas un personnage principal, Racine transfère la monstruosité vers un second plan, ce qui lui permet en outre d'opérer une distinction entre monstruosité et héroïsme.

Racine continue d'explorer les limites de la bienséance quant à la représentation du monstre, car il propose également, comme nous l'avons vu précédemment, des personnages monstrueux en action, à l'image d'Œnone et de Thésée. N'y aurait-il pas ici une contagion de la

[484] À travers ces exemples, il est aisé de faire le lien avec des expressions telles que « langue de vipère » ou « langue de serpent ». Furetière associe d'ailleurs ces expressions aux femmes dans sa définition du terme « langue » : « Langue, se dit figurément en morale et signifie la parole. Cette femme a une méchante langue, une langue serpentine », in Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, t. 2, F-O, p. 417. Dans l'édition de 1727, revue par Henri Basnage de Beauval et Jean-Baptiste Brutel de La Rivière, les auteurs rajoutent l'expression « langue de vipère », in *Dictionnaire universel*, La Haye, Pierre Husson, 1727, t. 3, L-P, [n. p.].

monstruosité ? Dans *Médée*, le monstrueux est ce qui singularise la figure, car la monstruosité de l'héroïne est inégalée par les autres personnages. Or, dans *Phèdre*, tous sont touchés. En effet, Thésée réagit lui-même sans discernement au mensonge de la nourrice qui agit pour Phèdre, dont les passions monstrueuses sont à l'origine de toute la tragédie. En fragmentant ainsi la monstruosité, Racine la rend omniprésente. Comment cette fragmentation de la monstruosité permet-elle en réalité de rendre acceptable les crimes perpétrés ? Pour des raisons de bienséance et de vraisemblance, Racine délègue les actions meurtrières aux autres personnages. Si Phèdre concrétise son statut de criminelle par le verbe, le véritable monstre actif de la tragédie, c'est Œnone. En dehors de son mensonge, ce sont ses actions qui sont les véritables moteurs de la tragédie. Comment son rôle de titragoniste permet-il de rendre bienséants ses actes pourtant criminels ? Racine fait aussi de Thésée, ce héros grec aux multiples exploits, un personnage monstrueux, car il est celui qui accomplit le *scelus nefarium*. Comment Racine déconstruit-il un héros mythique pour le transformer en une figure monstrueuse ? Que deviennent ces questionnements d'un point de vue iconographique ? En effet, la monstruosité a-t-elle toujours sa place dans le frontispice gravé qui, par essence, précède la tragédie classique ? *C*omment les gravures parviennent-elles à suggérer visuellement cet usage coupable du langage, que ce soit le silence de Phèdre ou le mensonge d'Œnone ? D'une manière générale, nous nous demanderons dans la partie suivante en quoi le verbe destructeur se répercute sur les actions monstrueuses et comment le frontispice et la tragédie abordent cette question selon leurs règles esthétiques propres.

2- La monstruosité fragmentée : les crimes en action

a- Œnone, titragoniste moteur de l'action

Racine fragmente la monstruosité en rendant Œnone criminelle[485]. La nourrice est un personnage secondaire qui possède une grande autonomie. Dans la liste des protagonistes au début de l'œuvre, elle apparaît en cinquième position, après Aricie. Pourtant, son rôle est bien plus important que celui de la princesse, quasiment absente. Elle peut être considérée comme une tritagoniste, voire une deutéragoniste[486]. En effet, Hippolyte est certes au centre de toutes les attentions, il n'est cependant pas dans l'action mais dans la réaction. Œnone cumule les deux, elle réagit à la souffrance de Phèdre et agit à son insu. Néanmoins, le genre même de la tragédie empêche de lui donner le second rôle car elle n'est pas noble. L'helléniste Jacques Jouanna, spécialiste de la tragédie de la Grèce antique, insiste sur l'importance de ce troisième rôle : « Le titragoniste, plus encore que le deutéragoniste, devait assumer une pluralité de rôles secondaires »[487]. Œnone est actrice de ses actions. Elle cumule différents rôles à savoir celui de nourrice, de confidente, de seconde mère, d'entremetteuse et enfin de calomnieuse. Mais c'est justement parce qu'elle n'est pas sur le devant de la scène que ces actions criminelles peuvent être représentées sur scène. D'ailleurs, dans sa préface, Racine déclare atténuer et surtout justifier ces actions par le rang de la nourrice :

> J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles, et qui néanmoins n'entreprend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l'honneur de sa maîtresse[488].

Racine est doublement bienséant, en utilisant la titragoniste et en prêtant des « bassesses » à la nourrice. Le dramaturge se sert donc d'Œnone afin de réhabiliter Phèdre, divine et noble par

[485] Rappelons que dans la *Phèdre* d'Euripide, c'est la nourrice qui dévoile l'amour de Phèdre à Hippolyte alors que chez Sénèque, elle ne révèle rien. Elle se contente de préparer, en vain, Hippolyte à une hypothétique histoire d'amour.
[486] Chez les dramaturges grecs, le deutéragoniste est le second rôle et le tritagoniste, le troisième rôle. À ses origines, le théâtre est joué par un unique acteur masqué qui cumule tous les rôles. Eschyle a inséré pour la première fois le second acteur, et Sophocle le troisième.
[487] Jacques Jouanna, *Sophocle,* Paris, Fayard, 2007.
[488] Jean Racine, *op. cit.*,p. 19-20.

ses origines, aux yeux des spectateurs et de dissocier l'héroïsme (Phèdre) et la monstruosité (Œnone).

L'originalité du personnage réside dans le fait que Phèdre l'amène à se rapprocher du statut d'héroïne même si elle n'en a pas le statut. En effet, dès le début de la tragédie, Phèdre se laisse mourir. Physiquement trop faible, elle fait appel à Œnone pour assouvir sa vengeance après qu'Hippolyte ait refusé ses avances. Elle lui demande donc d'être le prolongement de son *furor* :

> Sers ma fureur, Œnone, et non point ma raison. […]
> Va trouver de ma part ce jeune ambitieux, […]
> Pour le fléchir enfin tente tous les moyens : […]
> Je t'avouerai de tout ; je n'espère qu'en toi.
> Va : j'attends ton retour pour disposer de moi[489].

Malgré l'emploi des impératifs qui prouvent la supériorité de Phèdre sur Œnone, c'est véritablement la nourrice qui est maîtresse des futures actions. Phèdre en lui déléguant tous ses pouvoirs, la place dans une situation exceptionnelle malgré son rang et l'autorise à se comporter de la sorte. En ce sens, en agissant pour Phèdre passive, Œnone se rapproche du statut d'héroïne sans jamais vraiment l'atteindre, car elle reste un instrument. Elle devient son double. Phèdre réitère sa confiance en sa nourrice lorsqu'elle déclare, toujours soumise à son *furor* : « Fais ce que tu voudras, je m'abandonne à toi »[490]. Phèdre ouvre la voie à sa confidente ainsi qu'à son mensonge et ses manipulations. Inconsciemment ou non, elle lui délègue son crime pour ne pas le commettre elle-même. Œnone agit ensuite par elle-même en calomniant, à l'insu de Phèdre, Hippolyte auprès de Thésée qui la croit. La situation change, Phèdre n'est plus mise au courant et Œnone continue ses actions. Or, si les ordres de Phèdre justifiaient précédemment ses actes, ce n'est plus le cas dans son mensonge. Il ne faut pas oublier qu'Œnone, en tant que nourrice, ne possède aucun lien de parenté avec un Dieu et ne possède pas la dignité et la force des personnages nobles. Elle ne peut pas agir comme eux sans être inconvenante. De plus, si Phèdre est monstrueuse, c'est parce que Vénus lui impose une passion dévastatrice. Or, Œnone choisit d'agir de la sorte sans aucune pression supérieure, si ce n'est son amour excessif pour Phèdre. En ce sens, cette fatalité des passions ressemble à celle de sa protégée. Cependant, ses initiatives délibérées la rendent plus monstrueuse que Phèdre. Cette monstruosité criminelle est amplifiée par une monstruosité passionnelle car ses actes ne sont pas guidés par la raison mais par son amour inconditionnel pour Phèdre. En cela, elle rappelle l'amour passionnel de Phèdre pour

[489] Jean Racine, *op. cit.*, III, 1, v.792-799-807-811-812, pp. 57-58.
[490] *Ibid*., III, 5, v. 911, p. 61.

Hippolyte. Œnone se dévoue corps et âme pour le bien-être de sa maîtresse jusqu'à devenir une seconde mère : elle lutte pour garder Phèdre en vie. Toutes les actions qu'elle entreprend sont guidées par cet amour inconditionnel. Mais pour Racine, le sentiment amoureux est un défaut. Cette idée revient dans la préface de *Phèdre*, lorsque le dramaturge aborde la « faiblesse » d'Hippolyte :

> J'appelle faiblesse la passion qu'il ressent malgré lui pour Aricie, qui est la fille et la sœur des ennemis mortels de son père[491].

Racine dilue ici la monstruosité, car la faute est celle des passions en général, que partagent tous les personnages de la tragédie, et pas seulement Phèdre. Oubliant sa raison et soumise à ses passions, Œnone ne peut avoir que des actions et des décisions dévastatrices. Ce danger se ressent déjà lors de la première scène de l'acte III, lorsque la nourrice déclare « De quoi pour vous sauver n'étais-je point capable ? »[492]. Cette réplique ambigüe préfigure les actions à venir et dévoile une femme excessivement loyale. Phèdre étant la seule personne qui lui importe, Œnone incarne la femme faible et aveuglée. Cet excès la rend monstrueuse et explique les actes destructeurs à venir. C'est d'ailleurs cette exclusivité passionnelle qui la mène au suicide car elle est consciente, malgré ses efforts, d'avoir causé le déshonneur de sa maîtresse. La nourrice est donc ce que Phèdre ne peut être, à cause de son rang d'héroïne tragique. Cet effet de miroir entre les deux personnages se confirme d'ailleurs lorsque Phèdre accuse Œnone d'être un « monstre exécrable ». En l'incriminant, la locutrice devient également ce monstre : Phèdre possède aussi sa part de responsabilité dans la mort d'Hippolyte puisque l'héroïne a délibérément suivi les conseils de sa nourrice. Pour se déculpabiliser, elle renvoie la faute, inconsciemment ou non, sur sa nourrice.

Mais si Œnone incarne un véritable danger, c'est parce que ses passions mènent l'intrigue : la nourrice influence ou prend les décisions qui amènent à des actes tragiques. À l'ouverture de la pièce, Œnone est fidèle à son rang et n'est qu'observatrice. La thématique de la vue est donc omniprésente. Dès sa troisième réplique, elle déclare : « En vain à l'observer jour et nuit je m'attache »[493], « Vous verrai-je toujours, renonçant à la vie ? »[494]. De par ce lexique, la première apparition d'Œnone dévoile bien ce caractère d'observatrice qui ne fait que constater, avec souffrance, la déchéance de Phèdre. Son rôle de témoin prend fin dès la scène

[491] *Ibid.*, p. 20.
[492] *Ibid.*, v. 74, p. 56.
[493] *Ibid.*, I, 2, v. 155, p. 28.
[494] *Ibid.*, I, 3, v. 174, p. 29.

trois du premier acte puisqu'ensuite, elle s'immisce dans l'intrigue. Au fur et à mesure de la tragédie, l'autonomie d'Œnone est grandissante. De simple conseillère lors du premier acte (I, 5)[495], elle devient, par ses actions, l'origine du *scelus nefarium* en calomniant injustement Hippolyte auprès de Thésée (IV, 1)[496]. Ses mensonges le vouent à la mort. Elle endosse le rôle de juge, un rôle ordinairement attribué aux rois ou aux dieux. Lors de la scène finale, Phèdre résume le rôle d'Œnone :

> Le ciel mit dans mon sein une flamme funeste ;
> La détestable Œnone a conduit tout le reste[497].

L'exemple d'Œnone expose donc comment l'opinion et le pouvoir, placés entre de mauvaises mains, annihilent toute forme de justice. Sa méconnaissance des règles, son absence de dignité face à ses passions précipitent la tragédie. Elle entraîne son propre suicide et cause la mort d'Hippolyte et de Phèdre. Paradoxalement, ce désir de garder Phèdre en vie est aussi ce qui empêche l'héroïne de mourir dignement. En effet, dès la scène d'exposition, Phèdre dépérit car elle sait sa passion criminelle (la prétendue mort de Thésée n'est pas encore annoncée). Ensuite, Œnone la soutient et l'encourage à se dévoiler auprès d'Hippolyte. Or, suite à l'humiliation subie, la nourrice empêche Phèdre de se suicider et de sauver ce qu'il lui reste de dignité. L'héroïne sait sa mort inéluctable et sa passion insurmontable. Pourtant Œnone s'entête égoïstement à la garder en vie. Les intentions de la nourrice sont louables car elle aime Phèdre mais elle se laisse submerger par son amour et non par sa raison alors que les tentatives de suicide de l'héroïne symbolisent sa lucidité. En réalité, la titragoniste ne peut comprendre cet acte car elle ne possède pas la grandeur d'âme des héros tragique.

b- *Thésée et l'accomplissement du* scelus nefarium

Thésée, selon la mythologie grecque, est un héros tueur de monstres. Ses exploits narrés tout au long de la tragédie intègrent naturellement des récits où le héros côtoie des monstres. Hippolyte rapporte quelques-unes de ces prouesses héroïques :

> Tu sais combien mon âme, attentive à ta voix,

[495] Pour détourner Phèdre du suicide, Œnone lui soumet l'idée de partager le trône vacant avec Hippolyte (I, 5).
[496] Nous pourrions faire remonter l'origine du *scelus nefas* au premier acte lorsqu'elle cite Hippolyte à la place de Phèdre (I, 3). Elle déclenche en effet le reste de l'intrigue par cette énonciation.
[497] *Idem.*, v. 1625-1626.

S'échauffait aux récits de ses nobles exploits,
Quand tu me dépeignais ce héros intrépide
Consolant les mortels de l'absence d'Alcide,
Les monstres étouffés et les brigands punis,
Procuste, Cercyon, et Scirron, et Sinnis,
Et les os dispersés du géant d'Epidaure,
Et la Crète fumant du sang du Minotaure[498].

À travers la mise en valeur d'un héroïsme épique, Hippolyte exprime ici toute son admiration pour son père qui a terrassé de nombreux monstres. La liste n'est pas exhaustive car Thésée tue également la laie de Crommyon qui terrorise les habitants de cette ville. Dès l'acte II, scène 5, cette monstruosité relative au merveilleux mythologique est remplacée par une lecture morale : les passions métamorphosent l'être humain en monstre. Bien qu'il purifie la Grèce de ses monstres, Thésée crée également une forme de monstruosité car il est celui qui commet le *scelus nefarium*, c'est-à-dire un infanticide. Mais contrairement à Médée, il est manipulé par les mensonges d'Œnone et le silence de Phèdre. Thésée devient un *furiosus* victime de la parole féminine. L'héroïque tueur de monstres, aveuglé par sa colère, ne reconnaît pas la monstruosité qui est en lui et pense que le monstre est son fils. Victime de la fatalité, il invoque Neptune qui le venge injustement.

Mes vœux t'ont réservé pour de plus grands besoins :
Je t'implore aujourd'hui. Venge un malheureux père.
J'abandonne ce traître à toute ta colère ;
Étouffe dans son sang ses désirs effrontés :
Thésée à tes fureurs connaîtra tes bontés[499].

Thésée fait ici référence à la dette dont les dieux lui sont redevables pour avoir pacifié la Grèce de ses monstres[500]. De plus, il place le prétendu crime d'Hippolyte au-dessus de ceux des autres monstres pour lesquels il n'a pas eu besoin de faire appel aux dieux. Il qualifie aussi son fils de « traitre » et de « monstre »[501] et menace de le tuer :

Fuis ; […] si tu ne veux qu'un châtiment soudain
T'ajoute aux scélérats qu'a punis cette main[502].

[498] Jean Racine, *op. cit.*, I, 1, v.75-82, pp.25-26.
[499] *Ibid.*, IV, *2, v.*1072-1076, p.67.
[500] *Ibid.*, IV, 2, v. 1068, p. 67 : « Tu [Neptune] promis d'exaucer le premier de mes vœux ».
[501] *Ibid.*, IV, 2, v. 1045 et 1053, p. 67.
[502] *Idem.*, v.1059-1060, p.67.

Son fils n'est donc qu'un autre monstre à tuer. Dans *Phèdre*, Thésée illustre donc lui aussi les ravages du verbe créateur de monstruosité. Il n'est pas anodin d'ailleurs que ce soit un monstre marin qui attaque Hippolyte. Il pourrait symboliser la fureur monstrueuse de Thésée et plus largement, le mensonge d'Œnone. D'ailleurs, la défaite de ce monstre permet à Hippolyte d'atteindre, au même titre que son père, le rang de héros épique.

De plus, Thésée est roi et ses paroles revêtent une importance supplémentaire car incarnant le rôle de juge, il doit agir avec raison. Sous l'emprise de sa colère et de sa jalousie, il faillit à son rôle et provoque la mort de son fils. En effet, il ne croit qu'un seul et unique discours, celui d'Œnone, et choisit d'ignorer les défenses et sous-entendus d'Hippolyte et d'Aricie. Il place donc la parole d'une nourrice au-dessus de celle de deux nobles. Ce n'est qu'à la fin de la pièce, alors qu'il n'a pas encore connaissance de la mort de son fils qu'il déclare :

> Qu'on rappelle mon fils, qu'il vienne se défendre ;
> Qu'il vienne me parler, je suis prêt de l'entendre. […]
> J'ai peut-être trop cru des témoins peu fidèles[503].

Contrairement à ses actes précédents, Thésée se comporte ici comme un véritable juge puisqu'il remet en question son jugement : l'adverbe d'intensité « trop » qui précède le participe passé « cru » sous-entend que la justice ne doit pas croire mais savoir. Elle doit être apte à déceler la véracité d'un discours, ce que n'a pas su faire précédemment Thésée. Il revient à la raison en appelant, en vain, la victime à se justifier et à prendre sa propre défense. Le doute est toujours présent à travers la locution adverbiale « peut-être », qui laisse subsister cette incertitude face à l'innocence ou la culpabilité de sa femme ou de son fils. À cet instant, c'est d'ailleurs la présence du doute qui fait de Thésée un noble juge car, s'il était passionné, son pouvoir serait injuste.

Enfin, nous pouvons également affirmer que Thésée est créateur de monstruosité car, en quittant son trône, il laisse la ville en désordre. Or, le roi, à travers son statut de père, d'époux et de roi, symbolise la norme. Politiquement, son absence laisse le trône vide et sa mort présumée pose la question du successeur. De plus, il laisse Phèdre seule face à son désordre émotionnel. Sa femme n'aurait jamais avoué sa passion si Thésée était resté à Trézène. Lorsqu'il revient, le désordre est si profond qu'il est irrémédiable. D'ailleurs, il est intéressant de remarquer que Thésée ressent des changements lorsqu'il revient à Trézène[504]. Cependant, il

[503] *Ibid.*, V, 6, v. 1481-1485, p.84.
[504] Thésée déclare en effet à Hippolyte : « Je ne sais où je vais, je ne sais où je suis », IV, 1, v. 1004, p. 65.

ne les comprend pas parce que, contrairement aux monstres mythologiques déjà combattus (Minotaure, le géant Epidaure, la laie de Crommyon), la monstruosité est ici pratiquement invisible car elle est à la fois passionnelle et déguisée. Il ne se doute donc pas des femmes monstrueuses qui l'entourent.

c- La représentation problématique du monstrueux dans le frontispice

Si le théâtre peut se permettre de jouer sur le silence, l'ineffable, sur des aveux ou des manipulations dévastatrices par le biais de la parole, qu'en est-il de la représentation de cet invisible dans l'iconographie, qui est par essence silencieuse ? Si Phèdre est coupable essentiellement par ses silences et par ses mots plus que par ses gestes, comment rendre visible cette culpabilité ? Comment la gravure peut-elle montrer la parole destructrice ? Autrement dit, comment l'iconographie figure-t-elle ce que le théâtre décrit avec des mots ? La représentation en devient problématique car la poésie et l'iconographie ont deux esthétiques qui leur sont propres.

La particularité du frontispice racinien « Phèdre et Hippolyte »[505] (Figure C) est qu'il ne représente pas l'héroïne principale. Il oblige ainsi le spectateur à réfléchir et à interpréter la scène, à enquêter lui-même afin de révéler la parole muette de l'artiste. Cette méthode est une alternative pour représenter les crimes verbaux de l'héroïne. Afin de représenter l'invisible, le graveur choisit de dévoiler, par le biais d'une narration s'étendant dans le temps, les conséquences dévastatrices des paroles plutôt que les causes, c'est-à-dire les passions criminelles de Phèdre. En effet, dans la gravure, Charles le Brun représente au centre un événement présent, la course effrénée des chevaux, dont un est encore en action. Sur la gauche et légèrement en retrait, le dessinateur illustre le trépas récent d'Hippolyte, puis davantage à l'arrière-plan, la mort du monstre hybride, un événement relevant d'un passé plus lointain encore. Ces plans se chevauchant successivement dans la profondeur et transportant le spectateur du présent vers le passé, donnent donc des indices afin qu'il comprenne l'action dans sa quasi-totalité.

[505] Voir figure C : Sébastien Leclerc (graveur), Charles Le Brun (dessinateur), « Phèdre et Hippolyte », frontispice de *Phèdre et Hippolyte*, Jean Racine, Paris, Claude Barbin, 1677.

Il faut remarquer que la principale intéressée est absente de la gravure. Pourtant le titre, qui est également celui de la tragédie lors de sa première édition, précise le nom des deux personnages liés entre eux par la conjonction de coordination « et » : « Phèdre et Hippolyte ». Cette mention renforce l'absence de l'héroïne puisqu'elle est citée mais manquante. En outre, le silence étant difficilement représentable dans l'image, l'éclipse de Phèdre symboliserait, par analogie, cette notion mais aussi la sournoiserie et les manipulations diverses qui ont mené Hippolyte à la mort. L'absence de Phèdre peut représenter sa passivité dans les manipulations et les mensonges d'Œnone. En ne représentant aucun coupable, Le Brun fragmente également la monstruosité car il permet le doute quant aux coupables.

De la même manière, par cette absence, le frontispice met davantage en évidence le monstrueux, plutôt que le monstre. Georges Vigarello, dans *Histoire du corps*, dissocie les représentations du monstre et du monstrueux :

> C'est cela le monstre : une présence soudaine, une exposition imprévue, un trouble perceptif intense, une suspension tremblante du regard et du langage, quelque chose d'irreprésentable. Car le monstre est bien, au sens le plus plein et le plus ancien du terme, une *merveille*, c'est-à-dire un événement que ses racines étymologiques (*mirabilis*) rattachent avant tout au champ du regard (*miror*), à un bouleversement imprévisible des cadres perceptifs […]. Il n'en va pas de même du monstrueux : ici, plus de présence mais de l'absence, plus de corps mais des signes, plus de silence mais des discours. […] C'est cela le monstrueux : non plus du réel, mais de l'imaginaire, la fabrication d'un univers d'images et de mots censés transcrire l'irreprésentable, la rencontre brutale, le choc frontal avec l'inhumanité d'un corps humain[506].

Vigarello dissocie le terme de « monstre » que le spectateur peut admirer, du « monstrueux », un être « imaginaire » représentant « l'irreprésentable, la rencontre brutale, le choc frontal avec l'inhumanité d'un corps humain » que l'on lit ou écoute. Ce corps reste donc extérieurement inchangé, « humain » donc. Mais intérieurement, ce qui n'est saisissable ou visible que par des « signes » (la parole, les symptômes des passions, par exemple), est monstrueux. Alors que le monstre est figuré de manière concrète à travers un corps qui le rend représentable, le monstrueux est plus abstrait car il n'y a « plus de présence mais de l'absence, plus de corps mais des signes ». Le frontispice ne peut donc pas représenter Phèdre puisque sa monstruosité n'est pas concrète mais passionnelle. Cette définition pose la question complexe des limites entre l'humanité et l'inhumanité, entre ce que l'on perçoit ou non. Son crime étant insaisissable,

[506] Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps : De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005, p. 382.

la gravure le sous-entend à travers son « absence » et par une multitude de « signes ». La définition de Vigarello explique également la présence du monstre marin, en arrière-plan, car la créature est un monstre véritable. Elle se distingue par son apparence, ce qui la rend concrètement reconnaissable en tant que telle. D'ailleurs, si l'ensemble de l'image incrimine Phèdre absente (ou l'innocente), le monstre marin, par contre, renvoie directement à Thésée ou encore aux passions illégitimes dont Hippolyte est victime. Métaphoriquement, il serait donc aussi un signe qui renvoie au monstrueux, et donc à Phèdre. Charles le Brun, à travers l'instant fixe de la gravure, représente donc les rouages manipulateurs de la parole et du silence. Il parvient par analogie à suggérer la monstruosité des crimes verbaux.

Dans *Phèdre,* Racine régule donc la monstruosité en la fragmentant. Tous les personnages de la tragédie deviennent monstrueux car ils sont tous emportés par leurs passions. Phèdre est soumise à son amour incestueux, Œnone à son amour maternel, Thésée est aveuglé par la colère et Hippolyte aime l'ennemie de son père. Racine condamne toutes ces passions. Mais malgré l'omniprésence du monstrueux, il est tourné vers l'intériorité lorsqu'il s'agit des mouvements de l'âme ou vers l'invisible à travers les paroles destructrices. Quelle que soit l'ampleur du crime, Racine le rend acceptable car bienséant et vraisemblable. Même celui d'Œnone, qui incarne la figure la plus monstrueuse de la tragédie, est partiellement excusé par son statut de nourrice. Cela ne la rend cependant pas moins condamnable. C'est également cette fragmentation qui empêche le lecteur-spectateur de percevoir Phèdre comme une femme-monstre car, outre le fait qu'elle soit soumise à la fatalité et qu'elle n'assume pas ses passions, les autres personnages monstrueux atténuent ses crimes. Seul le degré de monstruosité varie dans chaque protagoniste. Pourtant, même si Racine propose une pièce bienséante et vraisemblable, la question de l'exemplarité de Phèdre, figure tragique monstrueuse, se pose. À l'image de Médée, Phèdre est à la fois coupable et innocente. En effet, les deux héroïnes sont toutes les deux victimes d'une injustice (l'infidélité de Jason, l'exil imposé par Créon pour Médée et l'acharnement de Vénus pour Phèdre). Mais Corneille et Racine abordent différemment la monstruosité : si Médée suscite une ambivalence entre l'horreur et l'admiration, Phèdre provoque surtout la pitié. Cette différence s'explique par la culpabilité de Phèdre qui est coupable sans l'être. En effet, sa responsabilité criminelle est atténuée par sa passivité en matière d'actions. Cependant, elle reste toujours criminelle, comme tous les autres héros et héroïnes tragiques. Quel que soit son degré de culpabilité, il existe toujours la nécessité d'une portée cathartique. Comment Racine parvient-il à ce but final avec *Phèdre* ? La moralisation de sa monstruosité n'atténue-t-elle pas l'effet produit ? Dans cette tragédie, le

plaisir du lecteur-spectateur se construit en deux temps : tout d'abord son identification aux personnages par la sympathie, puis la *catharsis* à travers la mort expiatoire des coupables mais surtout des victimes.

3- La femme monstrueuse racinienne et le lecteur-spectateur

a- L'identification du lecteur-spectateur par la sympathie

En mettant l'accent sur les victimes et sur les injustices, Racine met esthétiquement tout en œuvre pour amplifier le *pathos* de sa tragédie. En effet, le dramaturge dévoile des personnages accablés par leurs erreurs et la fatalité. Ils sont donc victimes et c'est ce statut qui donne à *Phèdre* toute sa dimension essentiellement pathétique. De plus, l'unité d'action simplifie l'intrigue pour n'en garder que le plus intense et l'unité de temps condense les événements et les passions. La continuité d'actions amène progressivement le spectateur dans la terreur que ressent Phèdre, puis dans l'horreur du mensonge d'Œnone et enfin, dans la compassion du public pour les victimes. La présence de ces dernières est essentielle dans le processus d'identification menant à la *catharsis* car les spectateurs s'émeuvent des injustices exercées sur ces personnages innocents, ou presque. Il faut ici rappeler que certains reprochent à Hippolyte d'aimer la rivale de son père. Cependant, face aux crimes des autres personnages, ce héros apparaît le plus innocent. D'ailleurs, plus les victimes le seront, plus la pitié sera forte car le spectateur souffrira avec ces personnages. Corneille écrit d'ailleurs que « nous avons pitié de ceux que nous voyons souffrir un malheur qu'ils ne méritent pas, et nous craignons qu'il ne nous en arrive un pareil, quand nous le voyons souffrir à nos semblables »[507]. Hippolyte est l'archétype de la victime à laquelle s'identifie le spectateur.

Cette compassion ne se limite pas à Hippolyte mais s'étend aussi à Phèdre, à la fois coupable et victime. L'héroïne provoque en effet la sympathie à travers la notion de fatalité qui la prive de ses libertés. Elle est soumise à la colère de Vénus et tente à plusieurs reprises de se défaire de ce feu, en vain. Mais l'injustice principale de cette tragédie, c'est le choix d'Œnone de mentir délibérément pour sauver Phèdre, ce qui entraîne l'injustice de Thésée. Enfin, le spectateur ressentira de l'injustice lorsqu'Hippolyte et Aricie ne pourront s'aimer en toute légitimité. Les victimes sont exaltées dans leur souffrance, notamment lorsque Théramène rapporte la découverte par Aricie du corps mort d'Hippolyte :

> La timide Aricie est arrivée. […]
> Elle approche ; elle voit l'herbe rouge et fumante ;
> Elle voit (quel objet pour les yeux d'une amante !)

[507] Pierre Corneille, « Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire », *op. cit.*, p. 95.

Hippolyte étendu, sans forme et sans couleur.
Elle veut quelque temps douter de son malheur,
Et ne connaissant plus ce héros qu'elle adore,
Elle voit Hippolyte, et le demande encore.
Mais trop sûre à la fin qu'il est devant ses yeux,
Par un triste regard elle accuse les dieux,
Et froide, gémissante, et presque inanimée,
Aux pieds de son amant elle tombe pâmée[508].

Ce récit, retranscrit dans le frontispice, s'achève sur l'image d'une amante anéantie qui peine à reconnaître l'objet de son amour. Les blessures d'Hippolyte sont encore fraîches et la couleur de son sang tranche avec la lividité de son corps. Les parenthèses rompent le récit et retarde l'inévitable en augmentant considérablement le pathétique d'une telle vision. De plus, si ce tableau est épouvantable pour Aricie, il l'est aussi pour le lecteur-spectateur. Le *pathos* est ici à son paroxysme, car il s'agit de l'apogée des injustices de la tragédie, celle de Thésée et donc d'Œnone et de Phèdre. De plus, avant que la mort ne les sépare, Aricie venait rejoindre Hippolyte afin de sceller leur union. Le choix de retranscrire à travers un récit cette mort qui n'est pas représentée sur scène n'est pas anodin, car il contribue, au contraire, à amplifier le pathétique en proposant aux lecteurs-spectateurs, une remarquable hypotypose.

Racine prend en effet le parti de rendre bienséant l'instant du crime, c'est-à-dire la mise à mort d'Hippolyte par le monstre marin[509]. À travers une hypotypose, Théramène rapporte ce fait au cours d'une tirade où il rend compte, en tant que témoin, de ce qu'il a vu. Cette mise en récit est capitale car elle permet de mentionner le crime sans le montrer. Pour ne pas diminuer la dimension pathétique de la scène, le dramaturge compense l'absence d'action sur scène par la puissance du verbe et par l'éloquence du personnage. Racine écrit d'ailleurs que « ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts en spectacle ; il suffit que […] tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie »[510]. Racine choisit donc de susciter l'émotion davantage par l'ouïe que par la vue d'une scène violente. Aussi, la tirade de Théramène réussit-elle à « concilier l'exhibition macabre [qui excite les passions du

[508] Jean Racine, *op. cit.,* V, 5, v. 1574-1586, p. 87-88.
[509] Ce monstre marin pourrait aussi incarner la représentation physique de la monstruosité de Phèdre dont est également victime Hippolyte.
[510] Jean Racine, « Préface », in *Bérénice.*, *op. cit.,* p.27.

spectateur] et l'ellipse du spectacle de la mort [qui respecte la bienséance] »[511], car elle propose des images fortes aux spectateurs-lecteurs, que ce soit le public ou Thésée :

> […]. Cette image cruelle
> Sera pour moi de pleurs une source éternelle[512].

À travers la mention des larmes, Théramène devient une mise en abyme du spectateur qui peut être amené à réagir de la même façon. « Cette image », Théramène tente de la transmettre à ses auditeurs à travers des descriptions macabres de la déchéance du corps d'Hippolyte. L'éloquence permet donc d'imaginer mentalement la souffrance. La victimisation d'Hippolyte et le *pathos* de la scène sont donc à leur paroxysme. La souffrance d'un personnage devient alors collective car elle s'applique à l'ensemble des lecteurs-spectateurs.

Cette tonalité pathétique se retrouve également dans le frontispice. Toutefois, un paradoxe apparaît. En effet, bien que l'artiste écarte les coupables (Œnone, Phèdre, Thésée) de la gravure, celle-ci représente de façon directe la mort d'Hippolyte. Cette représentation pourrait passer pour malséante au XVIIe siècle. Cependant les principes de bienséance ou de vraisemblance sont propres à la représentation scénique. Les règles ne sont donc pas autant strictes pour l'image. De plus, cette représentation trouve en partie son explication par le contexte économique. En effet,

> L'illustration du livre est coûteuse, et les libraires n'auraient pu prendre le risque de rejeter les principes des arts visuels. Ainsi, la représentation de ce qui ne devait point paraître [c'est-à-dire la représentation de mort] sur scène se trouve-t-elle justifiée. Les goûts du public devaient également être pris en considération ; c'est en s'y conformant que le succès commercial pouvait être assuré[513].

L'iconographie s'affranchit donc parfois des règles classiques afin de gagner l'intérêt des spectateurs et suivre leur goût. Le frontispice ne doit pas perdre son essence artistique, même s'il a pour finalité l'illustration d'une tragédie précise. Charles Le Brun préfère donc déroger à la bienséance plutôt que de s'abstenir de représenter l'événement le plus tragique de la pièce, l'instant qui touchera le plus le spectateur. De plus, étant placé en amont de la tragédie, la gravure amplifie également le *pathos* chez le lecteur qui ouvre le livre car, bien avant la fin de la tragédie, il sait déjà la finalité de l'œuvre. La gravure rend donc la mort d'Hippolyte plus

[511]Emmanuelle Hénin, « Faut-il ensanglanter la scène ? : les enjeux d'une controverse classique », in *Littératures classiques, Réécritures du crime : L'acte sanglant sur la scène (XVIe – XVIIe siècles)*, vol. 3, n°67, 2008, p. 13-32. p. 20.
[512] Jean Racine, *op. cit.*, V, 6, v. 1545-1546, p. 87.
[513] Marie-Claire Planche, *De l'iconographie racinienne, dessiner et peindre les passions*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 63.

inévitable encore. L'horreur de la scène est cependant atténuée, car la représentation de la victime, entourée par Théramène et Aricie, laisse une large place au pathétique à travers l'impuissance d'Hippolyte qui n'a pu survivre à la punition divine. De plus, la présence des chevaux rappelle qu'ils sont en partie responsables de la mort du jeune homme. Le mouvement des chevaux, encore en vie, symbolise la force et la vigueur. Emblèmes de Neptune, ils peuvent également représenter le mouvement rapide des vagues indomptables. Leur simple présence, intensifiée par leur mouvement, accentue la faiblesse de la victime inerte. Dans une certaine mesure, celle-ci est bienséante puisque le corps du défunt n'est pas ensanglanté[514]. Cependant, si le frontispice oriente la scène vers une tonalité pathétique concernant la mort d'Hippolyte, il semble, à l'image de Racine, créer une ambivalence entre pardonner ou incriminer Phèdre. Son nom apparaissant dans le titre, l'absence du personnage renforce en effet soit son innocence, soit sa culpabilité. Le spectateur cherche alors l'origine de cette horreur que provoque la scène, sans la trouver. Si le pathétique lui permet de s'apitoyer et d'excuser le personnage, l'horreur tend davantage vers la condamnation de la criminelle. Le monstre marin, en arrière-plan, ne suffit pas à la justifier. Pourtant, c'est Œnone la véritable coupable mais aucun élément ne l'accuse dans la gravure. N'ayant pas encore lu la tragédie, le spectateur ne possède pas toutes les connaissances relatives à l'intrigue : la fatalité, la souffrance de l'héroïne ne sont pas abordées. Néanmoins, l'absence ambigüe du personnage pourrait aussi, nous l'avons vu, symboliser son innocence. Le frontispice illustre donc parfaitement la maxime de Racine lorsqu'il déclare que son personnage n'est « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocent ». Il s'agit d'ailleurs d'un impératif d'Aristote et surtout d'une des conditions de la *catharsis*[515].

b- La mort expiatoire des coupables et la catharsis *du spectateur*

Cette identification aux victimes rendue possible, le lecteur-spectateur peut à présent « purger ses passions » et réaliser ainsi la fonction morale de la tragédie. À l'inverse de la tragédie cornélienne, où les crimes de Médée ne sont pas punis, dans *Phèdre*, aucune faute ne reste impunie. La mort apparaît comme la seule conséquence de la monstruosité. Racine célèbre la portée éducative de sa pièce dans sa préface :

[514] Le jeune homme est déjà mort et c'est davantage la représentation du trépas au théâtre et dans l'iconographie qui passe pour très immorale.
[515] « Et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, [la représentation] accomplit la purgation [la *catharsis*] des émotions de ce genre. », in Aristote, *Poétique* [c. IVème s. av. J.-C.], traduction par Michel Magnien, Paris, Livre de poche, Classiques, 2011, chap. 6, p.93.

> Je n'en ai point fait où la vertu soit plus mise à jour que [dans cette tragédie]. Les moindres fautes y sont sévèrement punies. La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même. Les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses […], et le vice y est partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité[516].

Cette « difformité » relative au monstre ne concerne pas ici l'enveloppe corporelle mais l'âme altérée voire déformée par les passions. La peinture de ces passions, la punition des coupables, l'éloge des vertus sont autant d'arguments qui visent à éduquer le spectateur. Cette instruction du public est capitale chez Racine et elle s'exerce principalement dans la mort, grâce à laquelle les coupables expient leur faute. En effet, Phèdre lave ses fautes en s'empoisonnant et Œnone se suicide[517]. Elles sont toutes deux conscientes de leur immoralité. La douleur que Phèdre subit est expiatoire car sa mort est lente et à la hauteur de son crime. De même, le poison détruit les organes à l'origine de sa faute, comme le cœur, siège de la passion, et les yeux : « Je ne vois plus qu'à travers un nuage »[518]. Le poison semble rétablir par la mort l'innocence de son corps, ses « brûlantes veines », signe de sa passion incestueuse, s'opposant à « un froid inconnu », une absence de sentiment. En ce sens, elle est rendue excusable par sa mort. De plus, en mourant, Phèdre se rapproche davantage de l'image de la femme vertueuse car elle songe à ses enfants même dans le désespoir, ce qui n'est pas le cas de l'héroïne colchidienne qui les tue. Phèdre redevient une mère et une épouse raisonnable. Sa mort annihile sa monstruosité. D'ailleurs, l'aveu qui précède le suicide de Phèdre est une véritable confession. En effet, Thésée, et intrinsèquement le lecteur-spectateur, apparaissent comme ses confesseurs lorsqu'elle déclare vouloir « devant [lui] expos[er] [s]es remords ». De plus, « remords » rime avec « morts », à la fin du vers suivant. Ainsi, il s'agit de son ultime confession, qui vise l'expiation de son crime. Témoin de cette punition, le spectateur prend peur et est donc moins enclin à être excessivement passionné ou à commettre un crime car il refuse la perspective d'une telle fin pour lui-même. Racine rappelle dans sa préface que les « les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer le désordre dont elles causent. »[519]. Ce désordre est puni de mort et le spectateur, par ce dénouement, comprend aisément qu'il ne doit pas les reproduire. À l'inverse, l'innocence d'Hippolyte est exaltée à travers sa grandeur d'âme : le public tendra donc à l'imiter. Ces morts font de la représentation de la pièce une véritable leçon préventive qui alerte à la fois les coupables et les innocents. En effet, il ne faut pas oublier que cette leçon concerne les

[516] Jean Racine, *op. cit.*, p. 21.
[517] La mort d'Œnone est cependant moins expiatoire que les autres car elle est davantage coupable. Toutefois, le spectateur s'identifie également au personnage car sa passion amoureuse est humaine. Le fait qu'elle paie ses erreurs de sa propre personne l'excuse en partie.
[518] *Ibid.*, V, 7, v. 1641, p.90.
[519] *Idem.*

spectateurs innocents mais aussi les criminels présents dans le public. Ainsi, la punition « inspir[e] de la crainte aux méchants par la vue de ce spectacle »[520]. D'ailleurs, ces thématiques répondent aux critiques de l'Église catholique, qui reproche au théâtre de trop divertir les hommes et de les éloigner de la morale chrétienne. Les seuls personnages qui survivent sont Thésée et Aricie. Si Aricie est davantage innocente, Thésée quant à lui expie ses fautes en perdant sa femme et son fils. Il doit à présent vivre avec cette erreur fatale. Le prix de sa douleur l'excuse. De plus, en pardonnant à sa rivale, Aricie, il retrouve sa grandeur de héros. Ainsi tous les personnages de la tragédie ne sont « ni tout fait à coupable[s], ni tout à fait innocent[s] ». Même Hippolyte, lorsqu'il décide de trahir son père, est fautif. Racine exploite donc des ambivalences qui enrichissent dramatiquement sa pièce, car il donne au monstrueux un sens plus ou moins singularisant. Mais, si tous les personnages sont monstrueux, peuvent-ils être tous pardonnés ?

[520]Daniel Jousse, « Des cadavres des condamnés », in *Traité de la justice criminelle de France*, Paris, Debure, 1771, 4 vol, t. II, pp. 554-556, p. 555. Cette citation est déjà d'actualité au XVIIe siècle que ce soit au théâtre ou sur une place publique. Cela prouve que le théâtre est un tribunal car il vise à juger les personnages mais aussi les spectateurs.

Le contexte (politique, social, médical, philosophique et religieux) de la seconde moitié du siècle et l'esthétique classique sont intimement liés. Politiquement, l'absolutisme de Louis XIV ordonne la société autour de son image par des règles communes codifiées et diffusées par les académies. Dans ce contexte, des femmes fortes et héroïques émergent toujours, à l'instar des Amazones pendant la Fronde. Cependant, l'échec de ces révoltes a un impact dévastateur sur la notion d'héroïsme au féminin. Ce ne sont plus les actions qui sont mises en valeur mais la morale. La femme guerrière et la femme forte s'effacent au profit d'un modèle féminin plus réservé, à l'image de l'honnête femme, qui doit viser un équilibre entre le corps et l'âme. Ces deux notions, nous l'avons vu, sont capitales au sein de la médecine du XVIIe siècle. Alors que la raison et la mesure sont célébrées, les passions, au contraire, sont dévalorisées, voire proscrites. Jean-François Senault, et bien d'autres auteurs, n'hésitent pas à les qualifier de « monstres », d'où l'idée qu'une femme excessivement passionnée, comme Médée ou Phèdre, est obligatoirement monstrueuse. Le corps abritant ces passions devient pathogène. L'avènement de la raison est également proclamé par le classicisme, notamment dans les œuvres théâtrales. Ces faits amènent les dramaturges classiques à favoriser, dans leurs tragédies, l'introspection, la maîtrise des passions et le respect des règles. Ces évolutions redéfinissent le concept de femme-monstre jusqu'à l'invalider. En effet, le classicisme, revendiquant la bienséance, ne représente pas sur scène ce concept. Si le monstrueux dans *Médée* est visible et singularisant à travers le crime en acte, au contraire, dans *Phèdre*, il se déplace des actes vers la passion criminelle et les paroles. Racine intériorise la monstruosité puisqu'elle concerne les passions. Ces dernières s'impriment ensuite extérieurement sur le corps. Le verbe revêt également une force incommensurable qui éloigne les personnages de l'action, les passions sont exaltées et créent des femmes monstrueuses dévastées intérieurement. De plus, à travers la notion de fatalité, la monstruosité de Phèdre est imposée par Vénus qui annihile tout libre-arbitre. L'héroïne tragique n'est plus volontaire, car elle devient soumise à une force supérieure. La notion de responsabilité devient donc un critère fondamental quant à la notion de la femme-monstre. En effet, quelle est la part de responsabilité de Phèdre dans sa monstruosité ? Hormis son silence et ses rares instants de *furor*, Phèdre est soumise à la fatalité. Si elle est monstrueuse, c'est uniquement par le biais de facteurs extérieurs ou de l'acharnement du destin. En effet, le poids de l'hérédité, la passion excessive imposée et enfin le retour de Thésée après son aveu à Hippolyte la rendent monstrueuse involontairement. Or, quelle que soit sa part de responsabilité, Phèdre intériorise fortement ces fautes et les considère comme siennes. C'est d'ailleurs à travers cette souffrance obsessionnelle et sa volonté de se détacher de crimes qu'elle n'a pas commis par elle-même, qu'elle tend de plus en plus vers la

monstruosité. Cette dernière renvoie alors davantage aux discours moraux qui condamnent les passions, car si elles existent, il y a forcément une monstruosité. À cet égard, tous les personnages de la tragédie deviennent coupables. Racine ne déculpabilise donc pas les personnages passionnés mais il les rend acceptables en rendant le monstrueux plus commun et non singularisant. Inévitablement, cette extension s'accompagne d'une perte de spectaculaire. Racine, toujours dans le respect des règles, disperse le monstrueux, si bien que tous les personnages sont susceptibles de prendre le visage du monstre. Cette fragmentation du monstrueux diffracte alors le regard et l'attention du lecteur-spectateur sur plusieurs personnages. Le dramaturge décale la monstruosité qu'incarne Médée (celle de la femme-monstre, qui horrifie et qui singularise donc) en arrière-plan, dans les personnages secondaires, en particulier Œnone qui incarne le double sombre de Phèdre. En effet, si Phèdre est une héroïne passive, à l'inverse la nourrice est un personnage actif qui mène tragiquement l'intrigue par ses erreurs. De plus, si Phèdre combat dignement ses passions, Œnone se laisse submerger par son amour inconditionnel. Lorsque l'héroïne tragique est lâche par son silence accusateur, Œnone prend les commandes en calomniant Hippolyte. La nourrice est donc l'antithèse de Phèdre à tout point de vue. Tout d'abord sous ses ordres, elle devient de plus en plus autonome jusqu'à commettre son propre crime, délibérément. Œnone n'est cependant pas une femme-monstre car elle ne possède pas la grandeur des héros et n'assume pas ses actes, ou du moins les assume-t-elle tant que Phèdre ne la renie pas. Parmi tous les personnages de *Phèdre*, tragédie dans laquelle Racine diffracte en plusieurs personnages la figure unique que Médée incarne, Œnone symbolise l'aspect le plus monstrueux. Titragoniste reléguée au second plan, Œnone est éminemment humaine et reste vraisemblable car la calomnie ne peut être exercée par une héroïne racinienne.

Chapitre 3

Méduse : monstruosité morale et métamorphose physique

Après le succès de *Phèdre*, l'activité dramatique en général s'affaiblit. Racine se consacre à sa nouvelle fonction d'historiographe du roi, au côté de Boileau, et ne publiera *Esther* (1689) et *Athalie* (1694) que sur la demande de Madame de Maintenon. Molière meurt en 1673. Après l'échec de *Suréna* en 1675, Corneille se retire de la vie littéraire. Cependant, de nouveaux auteurs se révèlent en dehors la scène dramatique, à l'image de Boileau et de son *Art poétique* (1674) ou encore de La Fontaine qui continue de publier ses *Fables* depuis 1668. Enfin, l'extrême fin de siècle voit la disparition des plus illustres auteurs : Corneille en 1684, La Fontaine en 1695, La Bruyère en 1696 et Racine en 1699. Ce classicisme en déclin influe-t-il sur la représentation théâtrale de la femme-monstre ? Le 13 janvier 1697, Claude Boyer, dramaturge et poète classique auteur de la tragédie *La Porcie romaine* (1646), représente sa première tragédie en musique et sa dernière œuvre, *Méduse*. Il met en scène pour la première fois Méduse en tant que personnage principal. Si Racine fragmente la monstruosité à travers l'ensemble de ses personnages, avec *Méduse,* Boyer revient à une singularisation de la figure monstrueuse, à l'image de Médée. Mais le dramaturge parvient-il à surélever son héroïne, au même rang que celle de Corneille ? Boyer, à travers la tragédie en musique, genre fondé sur le spectaculaire et possédant ses propres règles, redéfinit la figure de l'héroïne, car il met en scène une femme sans qualités vertueuses. À ce titre, peut-elle être considérée comme une femme forte, puisque ce modèle supposait la valorisation d'un idéal vertueux féminin ? De plus, la vertu est-elle nécessaire dans la définition de l'héroïsme et de la femme-monstre ? La notion de spectaculaire, liée à la tragédie en musique, renforce-t-elle, à l'image des tragédies baroques, la cruauté du personnage ou agit-elle différemment ? Dans le cadre de la tragédie en musique, où le merveilleux règne, il n'est pas surprenant de voir apparaître la figure de Méduse, femme jalouse et orgueilleuse inspirée des Anciens qui, au terme de la pièce, subira une punition divine la métamorphosant en un corps monstrueux. Comment Boyer aborde-t-il cette transformation ? En quoi certaines spécificités de la tragédie en musique (caricature des caractères, spectaculaire des décors et des machineries, illusion des sens, etc.), qui glorifient pourtant la puissance de Méduse, favorisent-elles, ou non, une atténuation de la monstruosité ? Pourquoi Claude Boyer fait-il le choix de ne pas dévoiler sur scène les métamorphoses de Méduse, qui sont pourtant autorisées par le genre ? Si le théâtre suggère déjà ce changement, c'est véritablement dans les gravures représentant Méduse qu'il est exposé. Mais ce corps reste-t-il féminin ou même humain ? Ce choix de représenter ou non la métamorphose féminine est révélatrice des frontières entre le théâtre et les gravures. Si le premier approfondit généralement la déchéance morale, les gravures favorisent la monstruosité physique. Comment le spectateur aborde-t-il ces différentes représentations ? Bien que le dramaturge Boyer ne dévoile pas sur scène la

transformation physique, il exploite néanmoins les possibilités artistiques de la tragédie en musique pour amplifier spectaculairement la puissance et les passions de Méduse. Mais cette dernière, à la différence de Phèdre, est monstrueuse, non parce que ses passions sont interdites, mais parce qu'elle est excessivement passionnée. Ce schéma rappelle globalement celui de Médée. Toutefois, Corneille amplifie, en partie, la monstruosité de son héroïne en dévoilant les crimes sur scène, ce que ne fait pas Boyer. L'insertion d'une dramaturgie classique dans un genre plaçant le spectaculaire au centre de son esthétique, n'affadit-elle pas la monstruosité ? Dès lors, si nous avons pu montrer que Phèdre constitue, dans l'esthétique classique, une variation de la femme-monstre qu'incarnait Médée, en devenant une femme moralement monstrueuse, nous allons pouvoir constater, dans la tragédie en musique qui autorise à nouveau la thématique de la métamorphose et la théâtralité spectaculaire, le passage inverse de la difformité morale à la difformité physique.

I- La construction de la tragédie en musique

1- Les sources de la tragédie en musique

a- L'opéra italien

De 1679 à 1699, Louis XIV mène une politique offensive. La guerre de Hollande (1672-1678) par exemple, apporte au roi son lot de victoires qui consolident et agrandissent le territoire français. Pour compléter ses ambitions hégémoniques[521], Louis XIV favorise également l'essor d'une culture artistique proprement française, qui relève non seulement du théâtre, comme nous l'avons vu avec *Phèdre,* mais aussi du spectacle musical. Outre la création des académies, il pratique personnellement la danse et affectionne tout particulièrement les spectacles la mettant musicalement en scène[522]. La famille royale et ses proches favorisent la culture à travers les mécénats, invitent des artistes de pays étrangers. Cette politique royale en faveur de la musique est un héritage de la politique voulue par Mazarin, qui désire révéler à la Cour l'opéra italien, et plus spécifiquement romain[523]. Créé d'abord à Florence à la fin du XVIe siècle, l'opéra désire originellement retranscrire, par le chant, l'émotion d'un texte dramatique. Cette ambition est reprise par l'opéra romain, qui renforce le chant par l'insertion de décors et de machines spectaculaires. Naturalisé français en avril 1639, Mazarin apprécie ces spectacles et désire les introduire en France. En 1645 par exemple, il invite la troupe de Giuseppe Bianchi qui représente, pour la première fois en France, un opéra italien : *La Finta pazza* de Francesco Sacrati (musique) et Giulo Strozzi (livret). Le dauphin Louis XIV n'a alors que quatre ans. Le

[521] Outre la guerre de Hollande, il annexe de 1680 à 1683, l'Alsace, la Lorraine et le comté de Montbéliard en Franche-Comté. Puis, en 1684, il envahit, entre autres, le Luxembourg. En 1697, le conflit opposant la France à la Grande Alliance (réunissant l'Angleterre, les Provinces-Unies et les Habsbourg) depuis 1689, se clot par le traité de Ryswick. Encerclée, la France réussit à repousser ses adversaires sans pour autant les affaiblir. Louis XIV apprend de ce conflit les limites de son pouvoir. Dès 1697 donc, il mène une politique plus pacifique.

[522] L'importance de la musique pour Louis XIV se remarque par les postes qu'il crée : les sous-maîtres de la chapelle royale choisissent les morceaux pour les messes, les surintendants de la musique sélectionnent la musique destinée à la Cour, les maîtres de musique de la chambre du roi, quant à eux, veillent en partie à l'éducation des enfants du roi.

[523] Sur l'évolution de l'opéra italien, voir : Henry Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lulli,* Paris, Edouard Champion, 1913. L'auteur distingue l'opéra florentin (qui désire exalter par le chant, le texte dramatique, à l'image du théâtre antique grec) et l'opéra romain, davantage orienté vers le plaisir des mises en scène spectaculaires. Plus récemment, voir également l'article de Barbara Nestola, « L'opéra italien à la cour de France : réception et adaptation d'un objet étranger (1645-1662) », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [en ligne], 2016, mis en ligne le 08 novembre 2018, disponible sur <http://journals.openedition.org/crcv/15097> (consulté le 26/01/2019).

succès n'est pas au rendez-vous mais Mazarin, soutenu par les Barberini[524], persiste pour promouvoir cet art auprès de la Cour. En 1647, il accueille ainsi, au Palais Royal, les Italiens Luigi Rossi et Francesco Buti pour un second opéra, *Orfeo*. Le triomphe est retentissant car le spectacle émerveille la Cour par la somptuosité de sa mise en scène et la maîtrise de machines inédites. Claude-François Ménestrier (1631-1705) rappelle, plus de trente ans plus tard, le succès de cet opéra :

> dont la nouveauté surprit également tout le monde par les changements merveilleux des décorations extraordinaires, et par la beauté du chant, aussi bien que par la variété des habits et des concerts[525].

Le succès d'*Orfeo* inspire profondément le théâtre français car il renouvelle les possibilités artistiques des pièces comportant des machines. Certes, cet art existe déjà en France dans les pièces baroques dès 1630. Médée sur son char volant en est la preuve. Mais la traduction en français du traité de l'italien Nicola Sabbattini, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* (1638)[526] inspire un nouveau souffle aux machineries de plus en plus complexes. L'architecte italien Sabbattini propose en effet des manuels de construction mais également des conseils quant à la gestion de la scène et des lumières[527]. La Fronde interrompt momentanément cette effervescence artistique mais suite à la Paix de Rueil (1653), le cardinal persiste, jusqu'à sa mort, dans ce mécénat. Il n'est pas rare de voir, au cours de ces représentations destinées à l'entourage du roi, des membres de la famille royale ou ses proches faire une apparition lors des entrées de ballet. Louis XIV, Henriette d'Angleterre et bien d'autres interviennent ainsi dans la comédie italienne en musique *Les Noces de Pélée et de Thétis* (1654) de Carlo Caproli (musique) et de Francesco Buti (livret). À seize ans, le roi mène six entrées de ballet, successivement déguisé en Apollon, en Furie ou encore en Guerre.

b- La comédie et la tragédie-ballet

La mort de Mazarin (1661) et le règne personnel de Louis XIV amènent les dramaturges à abandonner l'opéra italien, mais celui-ci inspire, en France, deux genres dramatiques et

[524] Les Barberini, dont est issu le pape Urbain VIII (1568-1644), sont une famille influente à Rome. Mécènes reconnus dans l'art musical, ils font ériger un théâtre pouvant accueillir jusqu'à trois mille spectateurs.
[525] Claude-François Ménestrier, *Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, René Guignard, 1681, p. 205.
[526] Nicola Sabbattini, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* [*Pratica di Fabricar Scene e Machine nei Teatri*, 1637], Ravenne, Battista Giovanelli, 1638.
[527] À ce sujet, voir S.W. Deierkauf-Holsboer, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, Paris, Droz, 1933.

musicaux nouveaux : la comédie-ballet et la tragédie-ballet dans lesquelles une place prépondérante est accordée au spectaculaire des machines. Bien plus que la comédie ou la tragédie, ces arts parlés, chantés et dansés sont créés pour le roi et ses proches puis offerts aux parisiens. À travers ce désir de faire plaisir au public en lui offrant un spectacle qui lui est originairement destiné, le monarque souhaite asseoir son autorité. Dans ses *Mémoires* de 1662, il écrit :

> Un prince et un roi de France peut encore considérer quelque chose de plus dans ces divertissements publics qui ne sont pas tant les nôtres que ceux de notre cour et de tous nos peuples. S'il y a quelque caractère singulier dans cette monarchie, c'est l'accès libre et facile des sujets au prince. Les peuples se plaisent au spectacle, où au fond on a toujours pour but de leur plaire, ils sont ravis de voir que nous aimons ce qu'ils aiment. Par là nous tenons leur esprit et leur cœur, quelque fois plus fortement peut-être que par les récompenses et les bienfaits[528].

Parmi ces divertissements somptueux, la comédie-ballet est créée par Molière (1622-1673) avec *Les Fâcheux* en 1661[529]. Commandée par et pour Louis XIV, la pièce fait appel à Jean-Baptiste Lully (1632-1687) pour la musique, à Pierre Beauchamp (1631-1705) pour les ballets et à l'Italien Giacomo Torelli (1608-1678) pour les décors. Le succès est sans appel et inaugure à la fois la pérennité de ce genre mais aussi la collaboration de Lully, Molière et Beauchamp[530]. Dans son « Avertissement », Molière relate, sans pour autant l'expliquer, la naissance de ce genre :

> Le dessein était de donner un ballet aussi ; et, comme il n'y avait qu'un petit nombre choisi de danseurs excellents, on fut contraint de séparer les entrées de ce ballet, et l'avis fut de les jeter dans les entr'actes de la comédie, afin que ces intervalles donnassent temps aux mêmes baladins de revenir sous d'autres habits. De sorte que, pour ne point rompre aussi le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisa de les coudre au sujet du mieux que l'on put, et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie[531].

La création de la comédie-ballet résulte donc de difficultés essentiellement pratiques. Mais si le lien entre les ballets et la comédie n'est pas encore naturel dans *Les Fâcheux*, Molière n'aura

---

[528] *Mémoires de Louis XIV*, Paris, Longnon, 1928, p. 121. Ces mémoires ont été recueillis par Toussaint Rose, secrétaire de Louis XIV, et publiés sous le titre *Lettres de Louis XIV*, Paris, Bassompierre, 1756.
[529] Sur ce sujet, voir Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, Honoré Champion, 2006. L'auteur s'interroge sur la terminologie utilisée pour désigner ce nouveau genre. Le nom de « comédie-ballet » n'apparaît qu'en 1730. Auparavant, le genre est désigné sous l'appellation « comédie » ou « comédie mêlée de danse et de musique ».
[530] Les trois auteurs continuent de collaborer jusqu'en 1670 à travers sept autres comédies-ballets : *L'Amour médecin* (1665), *Pastorale comique* (1667), *Le Sicilien* (1667), *George Dandin ou le Mari confondu* (1668), *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), *Les Amants magnifiques* (1670), *Le Bourgeois gentilhomme* (1670).
[531] Molière, « Avertissement », in *Les Fâcheux*, Paris, Guillaume de Luyne, 1662, p.11.

de cesse de perfectionner son art dans ses neuf futures comédies-ballets qui deviendront de véritables comédies parlées, dans lesquelles seront intégrées, sans rupture de l'intrigue, des scènes de danses, de chants et de musique. Jean Donneau de Visé, dans le *Mercure Galant* de 1673, rend hommage au talent du dramaturge en revenant sur la création de ce genre :

> [Molière] a le premier inventé la manière de mêler des scènes de musique et des ballets dans les comédies, et il avait trouvé par là un nouveau secret de plaire, qui avait été jusqu'alors inconnu[532].

La mort de son créateur, le 17 février 1673, contribuera au déclin du genre de la comédie-ballet.

Parallèlement à ces pièces comiques, Molière aborde, en 1671, le registre tragique grâce à une commande de Louis XIV pour la rédaction de *Psyché*. La tragédie-ballet nait officiellement. Par manque de temps, le dramaturge fait appel à Pierre Corneille pour versifier sa prose, puis à Philippe Quinault (1635-1688) pour l'écriture des airs des intermèdes, à Lully pour la musique et à Beauchamp pour le ballet. Les machineries sont confiées à Carlo Vigarani (1637-1713), ingénieur du roi. D'un certain point de vue, la tragédie-ballet ressemble à la comédie-ballet, car elle consiste en une tragédie parlée dans laquelle sont insérés des chants et des ballets. Cependant, le sujet étant emprunté à la mythologie et au genre noble qu'est la tragédie, la somptuosité des décors et des machines diffère entièrement. Le public est déjà familier de ce type de spectacle car, à la différence de la comédie-ballet, il y a été amené progressivement par les tragédies-machines accompagnées de musique[533] à l'image d'*Andromède* de Pierre Corneille en 1650. Malgré de nombreuses caractéristiques communes, cette dernière ne peut toutefois pas être considérée comme une tragédie-ballet car la musique n'y est pas encore totalement et naturellement intégrée à l'intrigue ; elle reste cantonnée à un rôle d'intermède. Il faut attendre *Psyché* (1671) pour que la musique épouse naturellement l'intrigue. Cependant, le but de ces deux genres reste le même : subjuguer le public par une mise en scène spectaculaire. Il est étonnant de constater que cette insertion de machines s'impose à contrecourant de la vraisemblance classique puisqu'elles suscitent le merveilleux, le spectaculaire à travers, par exemple, des changements de décors qui ne respectent pas l'unité de lieu. Dans l'« Argument » de sa tragédie-machine commandée par Mazarin, *Andromède* (1650), Pierre Corneille conclut :

[532] *Le Mercure Galant*, tome IV, Paris, Claude Barbin, 1673.
[533] Sur ces tragédies à machines, voir Christian Delmas, *Recueil de tragédies à machines sous Louis XIV : 1657-1672*, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, 1985.

> La beauté de la représentation supplée au manque de beaux vers […], mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le cœur par la délicatesse des passions. […] Cette pièce n'est que pour les yeux[534].

La définition cornélienne est limpide : seul le plaisir du public est essentiel. L'esthétique baroque perdure donc dans la seconde moitié du XVIIe siècle à travers la musique et le ballet. Toutefois, la prédominance des machines ne doit pas faire oublier l'intrigue tragique dont elles dépendent et dont elles amplifient les ressorts. La tragédie d'*Andromède* est d'ailleurs la première fusion opérée entre les machineries italiennes (réutilisation des décors conçus par Torelli pour *Orfeo* de Rossi) et le savoir français de Corneille. En ce sens, elle est annonciatrice de la tragédie-ballet. *Andromède* permet aussi à Mazarin de se réapproprier le savoir italien en lui associant la langue française.

Les divertissements spectaculaires que sont la comédie et la tragédie-ballet, des genres légitimés par les commandes du roi ou de ses proches, contribuent donc progressivement à créer, après la mode des opéras romains, des genres français. Même s'ils restent cependant influencés par le savoir-faire italien en matière de machinerie notamment, ils préparent incontestablement, à la fin du siècle, l'avènement de la tragédie en musique.

[534] Pierre Corneille, « Argument », in *Andromède*, Rouen, Laurens Maurry, 1651, [n.p.].

2- La tragédie en musique : un genre national

a- Le monopole de Lully et de l'Académie royale de musique

La tragédie en musique ou tragédie lyrique[535], à l'image des genres dont elle s'inspire comme la comédie et la tragédie-ballet, instaure, parallèlement au répertoire classique des tragédies « régulières », des représentations spectaculaires dédiées au plaisir des sens. C'est grâce à Philippe Quinault qu'apparaît la première tragédie en musique, *Hermione et Cadmus* en 1673. Ce nouveau genre est en réalité la synthèse de tous les genres musicaux précédents comme les ballets de cour, la comédie et la tragédie-ballet, deux genres que Lully a pu perfectionner au fil des années avec Molière. La création de la tragédie en musique par Lully, qui en détient le monopole, établit un art proprement français en faisant une synthèse des formes précédentes.

De fils de meunier, Jean-Baptiste Lully s'est hissé au rang de secrétaire de Louis XIV en 1681[536]. Il doit son ascension spectaculaire à son franc parler mais aussi à son génie, que le roi ne tarde pas à remarquer. Tout d'abord engagé dans la Grande Bande des Violons du Roi (1652), il devient le premier compositeur de la chambre, puis surintendant de la musique du roi en 1661. En 1672, il rachète également à Pierre Perrin endetté, le privilège de l'opéra rebaptisé sous le nom d'Académie royale d'Opéra. Cette institution a été originairement créée pour concurrencer l'art musical italien, maître dans l'opéra. Mais c'est véritablement avec l'influence de son nouveau directeur, Lully, que la France commence à se dégager officiellement de l'inspiration italienne en créant sa propre identité artistique.

À partir de cette acquisition, Lully règne progressivement en maître sur la création musicale. En tant que directeur et grâce aux ordonnances royales (celles du 29 mars 1672 et du 30 avril 1673 notamment)[537], Lully obtient le privilège d'interdire tous les chants et toutes les musiques dans une pièce publiée sans son autorisation écrite, sous peine d'amende ou de confiscation de

[535] L'appellation « tragédie lyrique » est le nom donné à la tragédie en musique au XVIIIe siècle. Nous n'utiliserons pas l'expression d'« opéra français » pour qualifier ce genre car Lully désire justement se distinguer des Italiens en mettant au même niveau le chant, la musique et la danse.
[536] Pour une biographie complète de Lully, voir Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Librairie Arthème Fayard, 2002.
[537] L'ordonnance s'intitule ainsi : « Arrest du conseil d'estat du Roy, Sur la requête de Sieur Lully, pour l'exécution du Privilège à lui accordé, pour établir une Académie ». Elle démontre l'influence de Lully sur le roi.

machines. Par exemple, Marc-Antoine Charpentier, que Lully surveille étroitement[538], doit attendre 1693 pour jouer sa première tragédie en musique, *Médée*[539]. Cette ordonnance lui permet également de s'approprier les œuvres précédemment écrites en collaboration avec d'autres artistes sous son seul nom. Molière en subit les conséquences avec les comédies-ballets. La suprématie de Lully s'amplifie lorsqu'il réduit drastiquement les musiciens, les danseurs et les chanteurs octroyés aux troupes :

> Sa Majesté ayant été informée que la permission qu'elle avait données aux comédiens […] pouvait apporter un préjudice considérable à l'exécution des ouvrages de musique pour le théâtre du sieur Baptiste Lully, Sa Majesté a révoqué la permission qu'elle avait donnée aux dits comédiens de se servir sur leur théâtre de musiciens et de douze violons ou joueurs d'instruments ; et leur permet seulement d'avoir deux voix et six violons ou joueurs d'instruments[540].

Cette restriction signe la fin progressive de la comédie et de la tragédie-ballet au profit de la tragédie en musique. De plus, toujours dans cette même ordonnance, les troupes ne peuvent faire appel à des « musiciens externes ». Or, les musiciens, relativement rares, se retrouvent sous les ordres de Lully, pénalisant ainsi les troupes auxquelles ils appartiennent qui, en plus de ne pas pouvoir assurer musicalement leur représentation, ne peuvent pas faire appel à d'autres musiciens venus de l'extérieur. Thomas Corneille attire l'attention du roi sur le désastre qu'entraine ce monopole à travers le prologue de sa tragédie « ornée de machines », *Circé* (1675). Luke Arnason, spécialiste du théâtre ayant abordé le genre de la tragédie en musique, écrit à son sujet :

> Le prologue de *Circé* est donc une sorte de plaidoyer en faveur des pièces à grand spectacle. Corneille, au nom de la troupe, invoque la protection du roi. Il ne dit pas explicitement si cette protection devrait être informelle (révoquer le monopole de Lully) ou institutionnelle (créer une académie de théâtre), mais l'argument implicite du prologue semble suggérer que le théâtre, plus que la musique, mérite une protection institutionnelle[541].

La gloire de Lully et de la tragédie en musique est donc dévastatrice pour les autres genres basés sur la danse et la déclamation parlée.

---

[538] Marc-Antoine Charpentier, dont le succès se fait de plus en plus grand, s'inspire de l'influence italienne, que Lully combat pour instaurer un genre français.
[539] Pour ne pas créer un déséquilibre entre les héroïnes de cette étude, nous avons choisi de n'inclure qu'une œuvre concernant le personnage Médée, celle de Corneille.
[540] « Ordonnance qui règle le nombre de musiciens de joueurs d'instruments que les comédiens peuvent avoir », Saint-Germain-en-Laye, 30 avril 1673, in *Recueil général des anciennes lois françaises : 1672-1686*, lois recueillies par Isambert, Decrusy et Taillandier, Paris, Belin-Leprieur, 1829, t.19, p.110.
[541] Luke Arnason, « Le prologue dramatique et l'allégorie générique », *Revue @nalyses*, vol.9, n°1, Hiver 2014, p. 164-165.

Mais c'est justement parce que Lully règne en maître et est favorisé par Louis XIV qu'il réussit à créer, à travers la tragédie en musique, un véritable genre national, un genre qui unit ce qui est déjà existant. Cette stratégie est analogue à celle de Charles le Brun, que le monarque place à la tête de ses plus grandes institutions artistiques et qui réussit à créer une unité artistique nationale à la gloire du roi. Lully et Quinault composeront, entre 1673 et 1687, pas moins de quinze tragédies lyriques, soit une par année. Rapidement, leurs tragédies en musique, largement diffusées par l'Académie, deviennent le genre à imiter. Dans tous les cas, les artistes n'ont guère le choix puisque c'est Lully qui décide des œuvres représentables. Le rayonnement de ce genre est tel que Lully reprend des œuvres déjà produites pour les transformer en tragédie en musique, comme *Psyché* (1671), tragédie-ballet originellement de Molière, Corneille et Quinault. Thomas Corneille et Bernard le Bouyer de Fontenelle transposent donc, en 1678, les vers parlés en récitatifs et en chœur chantés. Lully profite également de cette autorité pour réunir les meilleurs artistes et représenter les pièces de son choix mais surtout pour expérimenter et perfectionner la tragédie en musique.

b- La tragédie en musique : une astucieuse synthèse de genres théâtraux

De prime abord, la création de la tragédie en musique peut surprendre. En effet, les règles de la tragédie lyrique sont l'antithèse des règles de la tragédie classique. Contre la règle des unités, la vraisemblance, les exigences d'introspection et de modération raisonnée, la tragédie lyrique offre, entre autres, une multitude de décors et des éléments merveilleux. Mais il serait réducteur de comparer uniquement ces deux genres, car la tragédie en musique naît d'une association entre plusieurs arts, comprenant le théâtre, la danse, la musique, la peinture, la couture, l'architecture ou encore l'ingénierie à travers les machines, bien que ces quatre derniers arts se retrouvent aussi au théâtre.

La tragédie en musique est novatrice car elle rassemble à la fois l'orchestre, le récitatif, les airs et le chœur, quatre structures précédemment utilisées séparément. Alors que le récitatif consiste, pour le chanteur, à se rapprocher des inflexions de la voix parlée, les airs (ou *aria*) sont plus expressifs et mélodieux. Etant chanté, dansé et faisant appel à des changements de décor, le genre est considérablement limité par le temps. En effet, d'une part, le chant, par sa diction plus lente, réduit le nombre de vers. Les tirades classiques sont proscrites, les maximes et les refrains récurrents. De plus, la spécificité de la tragédie en musique repose sur la clarté

du chant que le spectateur doit aisément saisir, d'où les récitatifs. D'autre part, la danse associée à l'insertion de machines prend du temps. Les artistes simplifient donc l'intrigue et la psychologie des personnages devient secondaire. Ils sont caricaturés et manichéens afin que le spectateur les comprenne dès les premiers chants. Par manque de temps, l'introspection qui requiert un nombre important de vers laisse donc aussi place à une extériorisation plus spontanée. Par conséquent, le tragique est davantage provoqué par le spectaculaire, qui suppose la prédominance des sens, enchantés par la musique, les décors, les danses et les chants, plutôt que par l'identification du public aux victimes. L'enchantement des sens est d'ailleurs le fondement même de la tragédie en musique[542] : la musique et la poétique se coordonnant pour exprimer les mêmes passions (les percussions peuvent par exemple être comparées aux consonnes) enchantent l'ouïe, alors que les décors, les machineries, les costumes et les danses subjuguent la vue. Ce plaisir sensoriel peut à la fois susciter l'engouement ou l'horreur[543]. Dans chacun de ces arts, des artistes se distinguent, à l'image de Jean Berain pour les costumes ou de Carlo Vigarini pour les décors et les machineries. Cette esthétique complexe se construit sur cinq actes, précédés d'un prologue dédié à la grandeur du roi[544]. Elle met en scène un chœur et des personnages qui permettent l'insertion du merveilleux et d'enchantements (justifiant l'emploi de machines), à l'image des dieux ou de sorcières. De plus, la tragédie en musique, essentiellement destinée à divertir le roi, est nécessairement constituée de personnages vertueux dans lesquels le monarque peut se reconnaître. Toujours inspiré des préceptes aristotéliciens, le genre emprunte principalement aux mythes antiques grecs et latins (dont Ovide) et, plus rarement, aux sujets médiévaux à l'image de *Roland* (1685)[545].

Lully et Quinault ont donné sa forme finale à la tragédie en musique, qui est à la fois une synthèse de différents genres déjà existants et la conséquence de débats quant à la place du chant au théâtre[546]. Ces artistes fusionnent adroitement différents genres et en tirent le meilleur

[542] Sur l'importance des sens dans la tragédie en musique, voir Anthony Sudrais, « Les sens dans la tragédie en musique de Quinault à Lully », *Itinera*, n°13, 2017, pp. 165-182. Il étudie ces ressorts en les comparant à la philosophie cartésienne des sens.
[543] *Ibid*., p. 173-174 : « Les costumes pouvaient aussi susciter la peur, comme on le voit, dans l'acte IV de *Thésée* pour le costume des Furies. Jouant habilement sur un mélange de noir, rouge et vert, Berain accentue l'effet de monstruosité par une coiffe qui prend les allures d'ailes infernales. Le visage, une fois maquillé et dans une position de crispation, imite le sentiment d'horreur devant susciter l'effroi des spectateurs. »
[544] Laura Naudeix étudie l'importance de la politique dans ces prologues dans *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Champion, 2004.
[545] Mise en musique par Lully sur un livret de Quinault.
[546] Pierre Perrin, fondateur de l'Opéra que reprendra Lully, incarne une figure importante quant à la théorisation de ces genres et à la place du chant dans le théâtre. Sa *Pastorale d'Issy* (1659) est la première œuvre mêlant la musique à l'art dramatique. Le titre indique en effet : « Première Comédie Française en musique représentée en France ». Le succès est retentissant. L'originalité de Lully réside surtout dans l'insertion de récitatifs, plus compréhensibles pour le public.

grâce, notamment, aux chorégraphies de Beauchamps et aux décors et machines de Vigarani. La théorisation de ce genre n'est pas immédiate : celui-ci évolue et se perfectionne au fur et à mesure des quatorze pièces répertoriées. Les deux premières tragédies en musique, *Cadmus et Hermione*[547] (27 avril 1673) et *Alceste ou le triomphe d'Alcide* (19 janvier 1674) sont en réalité des tragi-comédies en musique. En effet, des personnages vertueux subissent des épreuves intercalant des personnages plus populaires, voire burlesques, qui mènent à un dénouement heureux. *Cadmus et Hermione* fixe déjà la structure externe traditionnelle du genre, composée d'un prologue et de cinq actes en octosyllabes et en alexandrins. Néanmoins, les actions sont riches en rebondissements (Cadmus affronte une multitude d'épreuves disparates avant d'épouser Hermione) qui paralysent l'intrigue et annihilent toute la tension dramatique. *Alceste* améliore ce défaut en proposant une intrigue allégée. Alors qu'*Atys* (10 janvier 1676) représente pour la première fois dans le genre, une mort sur scène, Quinault est disgracié pendant deux ans suite à la représentation d'*Isis* (5 janvier 1677)[548], ce qui n'empêche pas Lully de continuer sa production grâce à sa collaboration avec Thomas Corneille pour *Psyché* (19 avril 1678) et *Bellérophon* (31 janvier 1679). Peu à peu, les tragédies en musique s'inspirent des romans de chevalerie et sont de plus en plus empreintes d'idéologies politiques et religieuses. Dès *Roland* (18 janvier 1685), les sens deviennent une thématique récurrente ; ils trompent et éloignent le héros de sa véritable quête. Ces variations idéologiques entraînent progressivement un désintérêt du roi pour ce genre, qui s'explique aussi en partie par l'influence de Madame de Maintenon que sa dévotion éloigne de la somptuosité des spectacles. La mort de Lully le 22 mars 1687 détourne définitivement le roi de ce genre. Mais libérés du monopole de Lully, des auteurs s'illustrent dans la tragédie en musique, à l'image de Marc-Antoine Charpentier, de Marin Marais ou encore d'André Cardinal (dit Destouches).

Nous pouvons d'emblée nous interroger sur la portée morale de ce genre. En effet, le terme même de « tragédie en musique » prouve que les artistes ne désirent pas se détacher entièrement du genre tragique qui propose, au terme de la pièce, une purgation des passions. L'ensemble des débats au sujet de ce genre porte sur une perpétuelle comparaison entre la tragédie classique et la tragédie en musique : peut-elle, avec l'insertion de machines, être encore vraisemblable ? L'esthétisme galant qui modère les épanchements passionnés peut-il plaire et toucher ?

[547] Le roi, ayant fortement apprécié cette nouveauté, fait déloger la troupe de Molière du Palais-Royal pour y placer celle de Lully.
[548] Sur cet épisode, voir Norman Buford, « *Isis*, au-delà de la tragédie », in *Quinault, librettiste de Lully : le poète des grâces*, Bruxelles, Mardaga, 2009, pp. 179-206. Madame de Montespan, maîtresse de Louis XIV, se serait reconnue en Junon, jalouse d'Io, représentant Madame de Ludres, nouvelle favorite du roi.

L’exaltation des sens propre à la tragédie en musique ne tente-t-elle pas dangereusement le spectateur ? Ces problématiques sont au cœur de la querelle d’Alceste.

3- Une esthétique controversée : la querelle d'Alceste

a- Les classiques contre la modernité : la redéfinition du vraisemblable

La querelle d'Alceste relève d'une querelle plus générale, celle des Anciens et des Modernes. Bien qu'officiellement cette dernière débute le 27 janvier 1687 avec la publication du poème de Charles Perrault (1628-1703), *Le Siècle de Louis le Grand*, le conflit qui oppose les défenseurs des Anciens aux adeptes de l'innovation n'est pas nouveau. En effet, il est déjà annoncé par la querelle d'Alceste, qui porte le nom de la deuxième tragédie en musique de Quinault et de Lully, représentée en 1674. Cette querelle oppose d'un côté les fervents défenseurs de la tragédie classique, essentiellement représentés par Racine et Boileau, et de l'autre, les représentants de la tragédie en musique soutenue par Corneille et Perrault. Ces deux genres sont fortement appréciés par Louis XIV mais la nomination de Lully à la tête de l'Académie royale de musique autorise académiquement le genre, un privilège que ne possèdent pas les dramaturges classiques. Cette protection institutionnelle explique, en partie, l'animosité des classiques envers ce nouveau genre. En outre, la tragédie incarne un modèle dont les règles sont à présent abouties et maîtrisées, alors que la tragédie en musique reflète l'évolution d'un genre nouveau qui se construit progressivement. Derrière cette querelle se pose la question de la légitimité esthétique de ce genre théâtral : peut-il être comparé, ou non, aux Anciens ? Surpasse-t-il les tragédies antiques ? Cependant, si la tragédie en musique est résolument moderne par sa forme et sa maîtrise des machines, elle s'inspire également des mythes grecs mais surtout latins en reprenant les *Métamorphoses* d'Ovide.

Malgré la cabale menée par les ennemis de Lully, nouvellement nommé directeur de l'Académie, *Alceste* reçoit une critique chaleureuse de la part du roi et du public parisien. Néanmoins, le 18 août 1674, Racine ouvre les hostilités dans la préface d'*Iphigénie* dans laquelle il insère, sur près de la moitié, ses remarques acerbes sur *Alceste,* représentée quelque mois avant sa tragédie, le 19 janvier 1674. Cette insertion n'est pas hors-sujet car les deux pièces reprennent les œuvres du même nom d'Euripide. Racine reproche notamment à Quinault de s'être trop éloigné du dramaturge grec[549] mais aussi de commettre de lourds contre-sens. Il écrit en effet :

[549] Pourtant, Racine se permet également quelques écarts comme la création du personnage d'Eriphile. Les justifications de sa préface semblent résoudre cet écart.

> Je m'étonne, après cela, que des modernes aient témoigné depuis peu tant de dégoût pour ce grand poète, dans le jugement qu'ils ont fait de son *Alceste*. Il ne s'agit point ici de l'*Alceste*. Mais en vérité j'ai trop d'obligation à Euripide pour ne pas prendre quelque soin de sa mémoire[550].

Ces quelques lignes expriment à la fois la vénération de Racine pour les Anciens mais également son mépris pour les artistes s'éloignant des règles classiques. Il est donc clair, que pour le dramaturge, la tragédie en musique ne peut surpasser la tragédie si elle ne respecte pas davantage les sources antiques. Au terme de sa préface, il cite Quintilien, en français mais aussi en latin pour prouver le prestige de cette langue :

> Il faut être extrêmement circonspect et très retenu à prononcer sur les ouvrages de ces grands hommes, de peur qu'il ne nous arrive, comme à plusieurs, de condamner ce que nous n'entendons pas[551].

Les Modernes ne semblent donc pas être assez subtils et savants pour saisir la grandeur de l'héritage antique. *Iphigénie* symbolise alors l'antithèse de la tragédie en musique en appliquant scrupuleusement les règles classiques et en prouvant que l'absence de machines, alors monopolisées par Lully, n'altère en rien les tragédies. Charles Perrault répond à ces remarques dans *La Critique de l'Opéra ou Examen de la tragédie intitulée Alceste ou le Triomphe d'Alcide* (1674)[552]. Au contraire de Racine, l'homme de lettres affirme la supériorité de Quinault sur Euripide à travers un dialogue entre Cléon et Aristippe. À l'image de Racine, il compare scrupuleusement les deux versions qui lui inspirent quelques éloges[553].

L'argument des machines est un point essentiel dans la querelle d'Alceste car, selon les Anciens, elles altèrent le vraisemblable. En effet, toujours dans la préface d'*Iphigénie,* Racine écrit :

> Quelle apparence encore de dénouer ma tragédie par le secours d'une déesse et d'une machine, et par une métamorphose, qui pouvait bien trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous ? […] quel plaisir j'ai fait au spectateur […] en la sauvant par une autre voie que par un miracle, qu'il n'aurait pu souffrir, parce qu'il ne le saurait jamais croire[554].

---

[550] Jean Racine, « Préface », in *Iphigénie* [Paris, Barbin, 1675]. Edition nouvelle commentée par Alain Viala et Marc Favier, Paris, Larousse, coll. « Petits Classiques », 1999, p.39.
[551] *Ibid.*, p.41.
[552] Charles Perrault, *La Critique de l'Opéra ou Examen de la tragédie intitulée Alceste ou le Triomphe d'Alcide*, Barbin, Paris 1674.
[553] *Ibid.* : « Je ne trouve rien de mieux pensé que le dialogue de ces deux divinités, qui donne l'intelligence de toute la pièce d'une manière très ingénieuse » (p.31), « c'est ce que notre auteur a évité très judicieusement » (p.36), « je trouve qu'il n'est point blâmable d'avoir supprimé cette scène » (p.37).
[554] *Ibid.*, p.38-39.

Racine se félicite d'être vraisemblable et par conséquent fustige indirectement les utilisateurs de machines. Au lieu de suivre le mythe originel dans lequel Iphigénie est secourue par Artémis qui la métamorphose en biche, Racine préfère créer un autre personnage, Eriphyle dont le suicide annule le sacrifice invraisemblable d'Iphigénie. Or, la tragédie en musique redéfinit le vraisemblable : elle rationalise le merveilleux en le justifiant et en le rendant convaincant par le perfectionnement des machineries. Le spectaculaire éblouit le public à un tel niveau qu'il est trompé et croit en ce qu'il voit. Déjà Pierre Corneille, avec sa pièce à machines, *Andromède* (1650), amorce ce vraisemblable car il justifie l'insertion de machines au service de la tragédie. En revanche, si l'auteur est favorable au spectaculaire, il est contre l'insertion du chant dans les tragédies en affirmant la primauté de la parole sur le chant. En effet, dans l'argument d'*Andromède,* il écrit :

> Mais je me suis bien gardé de rien faire chanter qui fut nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que communément les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs, pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage, si elles avaient eu à instruire l'auditeur de quelque chose d'important. Il n'en va pas de même des machines, qui ne sont pas dans cette tragédie comme des agréments détachés, elles en sont le nœud et le dénouement, et y sont si nécessaires que vous n'en sauriez retrancher aucune, que vous ne fassiez tomber tout l'édifice[555].

Corneille affirme que le chant, composé d'une multitude de voix, empêche le naturel car il altère la compréhension du spectateur. C'est également l'argument de Charles de Saint-Evremond (1614-1703), fervent opposant de la tragédie en musique :

> Il y a une autre chose, dans les *Opéras,* tellement contre la nature, que mon imagination en est blessée : c'est de faire chanter toute la pièce depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes qu'on représente s'étaient ridiculement ajustées pour traiter en musique et les plus communes et les plus importantes affaires de leur vie. Peut-on s'imaginer qu'un maître appelle son valet, ou qu'il lui donne une commission, en chantant ; qu'un ami fasse, en chantant, une confidence à son ami ; qu'on délibère, en chantant, dans un conseil ; qu'on exprime avec du chant les ordres qu'on donne, et que mélodieusement on tue les hommes à coups d'épée et de javelot, dans un combat [556]?

L'insertion du chant rend donc invraisemblable toutes les actions représentées car elles ne sont pas naturelles.

[555] Pierre Corneille, « Argument », in *Andromède,* Paris, Charles de Sercy, 1651, [n.p.].
[556] Charles de Saint-Evremond, « Sur les opéras », in *Œuvres mêlées* [Paris, 1677], texte établi par Charles Giraud, Paris, Léon Techener fils, 1865, pp.389-401, p. 391-392.

b- Plaire et toucher : les passions classiques contre l'esthétique galante

En 1680, Claude-François Ménestrier (1631-1705) compare, dans *Représentations en musique anciennes et modernes*, les visées des tragédies grecques (dont s'inspirent les classiques) et les tragédies en musique pour conclure à une morale commune. Ces deux arts désirent l'expression « des passions et les mouvements de l'âme par les paroles, les inflexions de la voix, les gestes, et les images des choses […]. La musique dramatique demande que l'on joigne l'action au chant et au récit »[557]. Seul le moyen pour atteindre ce plaisir diffère. Cependant, bien plus que d'autres genres théâtraux, la tragédie en musique désire plaire et ce, même au détriment de l'action et de la psychologie des personnages qui sont, nous l'avons vu, moins approfondies. Ménestrier ne manque pas de relever cette profonde différence :

> Il n'en est pas de ces actions [tragédie en musique] comme des tragédies où les sujets historiques sont les plus propres avec des intrigues bien conduites et un enchaînement de scènes qui se lient les unes aux autres[558].

Les spectateurs assistant aux tragédies en musique ont conscience de ces différences mais ils viennent avant tout voir le spectacle pour être subjugués par les artifices et non par les émotions davantage mises en avant par les tragédies classiques[559]. Les arts de la danse et du chant (tout comme la parole et le geste au théâtre) servent ces artifices. De plus, quelle que soit l'intrigue, les personnages éprouvent des émotions, certes moins approfondies que dans les tragédies classiques, mais le spectateur les assimile. L'esthétique diffère donc, mais le but est similaire.

La tragédie en musique plaît également parce qu'elle met en scène un héros mythologique qui subit une multitude d'épreuves mais qui, au terme de la pièce, est amené à survivre[560]. Ce dénouement heureux n'est pas en contradiction avec l'appellation « tragédie en musique » car ce n'est pas la mort du héros qui caractérise une tragédie mais son combat et sa

---

[557] Claude-François Ménestrier, *Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, Robert Pepie, 1680, p.81.

[558] *Ibid.*, p.239.

[559] Boileau défend cette impossibilité pour la tragédie en musique d'approfondir les passions : « On ne peut jamais faire un bon opéra, parce que la musique ne saurait narrer ; que les passions n'y peuvent être peintes dans toute l'étendue qu'elles demandent ; que d'ailleurs elle ne saurait souvent mettre en chant les expressions vraiment sublimes et courageuses ». Voir Nicolas Boileau, « Avertissement au lecteur » [*Fragment d'un prologue d'opéra*, 1713], in *Œuvres complètes*, notes de Berriat-Saint-Prix, Paris, Chez Philippe Libraire, 1837, t. 2, p. 477. À l'inverse, la tragédie en musique se rapproche du théâtre à Rome, dont Florence Dupont a montré qu'il obéissait aux mêmes demandes du public, c'est-à-dire le goût pour le spectaculaire plus que pour le vers.

[560] Dans son article, Cuthberg Girdlestone écrit : « À cette époque [1673-1727], à peu près une tragédie en musique sur trois ou quatre finit tristement, en tout ou en partie », in Cuthberg Girdlestone, « Tragédie et tragédie en musique (1673-1727) », *Cahiers de l'AIEF*, 1965, pp.9-23, p. 19.

grandeur d'âme face aux forces de l'adversité[561]. Il existe cependant beaucoup plus de tragédies en musique à dénouement heureux que de tragédies. Cette différence majeure coïncide avec les attentes du public concerné, c'est-à-dire des spectateurs mondains bercés par l'esthétique galante[562]. Celle-ci repose sur un plaisir distingué et raffiné. Le genre exclut donc la représentation violente d'un héros ou d'une héroïne en proie à des passions excessives. L'apparition de cette société (après la Fronde) explique, en partie, le succès des comédies-ballets qui mettent généralement en scène des histoires d'amour légères. Au terme de sa *Critique d'Alceste*, Perrault rappelle cette divergence de public en opposant le « savant prétendu qui aurait beaucoup, mais mal étudié cette matière » et le « galant homme de bon sens »[563]. Le savant, voire le pédant, symbolise le parti des Anciens, qui mettent en avant leur érudition en traduisant et en imitant les antiques, et s'oppose au « galant » qui, au contraire, préfère un langage épuré. Racine traite de la galanterie dans ses tragédies[564] mais il en montre surtout sa désillusion. Les passions, tant approfondies et intensifiées par les classiques, contrastent donc avec les sentiments galants. De plus, cette légèreté correspond aux tragédies en musique, qui ne peuvent et ne veulent pas approfondir les passions excessives. La tragédie en musique est donc l'association d'un sujet noble et mythologique et d'une sensibilité galante.

c- Le danger des sens, entre plaisir et tentation

Nous pouvons nous interroger sur la réception de la tragédie en musique qui, plus que le genre théâtral parlé[565], met à l'épreuve les sens par le chant et la mise en scène de machines spectaculaires. Les illusions sensorielles trompent la raison qui s'égare. Or, la visée morale exige la maîtrise de l'âme par la raison. Pire encore, les paroles sont chantées et sont davantage

[561] La tragédie *Cinna* (1641) de Pierre Corneille se conclut sur le geste magnanime et héroïque d'Auguste qui pardonne la trahison du héros éponyme. De plus, dans *Bérénice* (1670), Jean Racine précise : « Il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs soient héroïques, que les passions y soient excitées, pour provoquer cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie », in Jean Racine, « Préface », in *Bérénice.*, *op. cit.,* p. 27.
[562] Antoine Danchet (1671-1748), auteur dramatique, le rappelle dans le prologue de sa tragédie en musique *Achille et Déidamie* (1735) : « Deux mortels autrefois, dans le sein de la France / Unissant leurs talents divers, / Firent à tous les cœurs ressentir la puissance / Des plus brillants accords et des vers les plus tendres », « Prologue », *Achille et Déidamie*, Paris, Christophe Ballard, 1735.
[563] Charles Perrault, *op. cit*., p.74-75.
[564] Dans *Alexandre le Grand* (1665), les conquêtes du héros sont motivées par son amour pour une princesse orientale. Dans *Phèdre* (1677), Hippolyte incarne la galanterie envers Aricie.
[565] Nous avons déjà abordé la question de la condamnation du théâtre par les jansénistes dans le chapitre II.

susceptibles de séduire le spectateur[566] et de l'induire au péché. Charles Perrault ne fustige pas cet abandon de l'âme à la musique. Au contraire, dans son sizain, « La Musique », il écrit :

> Ce m'est peu de flatter les sens,
> Je ravis l'âme toute entière,
> Qu'elle soit tendre ou pleine de lumière
> Pour elle j'ai toujours mille charmes puissants.
> Quiconque est insensible à mes douces merveilles
> Doit être sans raison, sans cœur et sans oreilles[567].

La musique agit donc sur les sens mais aussi sur l'âme quel que soit le public, galant (« tendre ») ou savant (« lumière »). Mais surtout, elle procure du plaisir et provoque des passions que le spectateur est censé éloigner. C'est justement parce qu'il est difficile de lutter contre ces « charmes » que les jansénistes, et plus généralement l'Église, la fustigent. Mais le danger va bien au-delà d'un danger de tentation lorsqu'Arnauld insinue l'idée de contagion :

> Et ce qu'il y a de pis, c'est que le poison de ces chansons lascives ne se termine pas au lieu où se joüent ces pièces, mais se répand par toute la France, où une infinité de gens [...] se font un plaisir de les chanter par tout où ils se trouvent[568].

Le chant est assimilé à un « poison » qui se répand dans une société qui ne s'en méfie pas. Au contraire, elle le propage. Elle se laisse donc aller au monde sensitif et non raisonné. Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704), précepteur du dauphin Louis de France, fils de Louis XIV et de Marie-Thérèse, est l'un des plus fervents adversaires du théâtre[569] mais surtout de la tragédie en musique. Dans ses *Maximes et réflexions sur la Comédie* (1694), il écrit :

> Si Lully a excellé dans son art, il a dû proportionner, comme il a fait, les accents de ses chanteurs et de ses chanteuses à leurs récits et à leurs vers : et ses airs tant répétés dans le monde, ne servent qu'à insinuer les passions les plus décevantes, en les rendant les plus agréables et les plus vives qu'on

[566] Rappelons le mythe des sirènes trompant les marins par leur voix.
[567] Charles Perrault, *Le Cabinet des Beaux-Arts ou Recueil d'Estampes gravées d'après les tableaux d'un plafond où les Beaux-Arts sont représentés*, Paris, Chez Edelinck, 1690, p. 19.
[568] Antoine Arnauld, *Lettre apologétique d'Antoine Arnauld à Perrault, au sujet de la dixième satire de Mr Despreaux*, Bruxelles, 5 mai 1694, in *Œuvres de Boileau Despréaux*, Paris, Treuttel et Würtz, 1832, t.2, pp.319-348, p.330. Il écrit également « Mais ce qu'il y a de particulier dans l'auteur [Boileau], c'est d'avoir représenté […] le ravage que peuvent faire dans les bonnes mœurs les vers de l'opéra, qui roulent tous sur l'amour, chantés sur des airs, qu'il a eu grande raison d'appeler luxurieux », p. 330.
[569] Bossuet ne tolère que les représentations théâtrales des jésuites dont les pièces sont en latin et abordent des sujets pieux. Voir le chapitre XXXV des *Maximes et réflexions sur la Comédie*.

> peut par le charme d'une musique, qui ne demeure si facilement imprimée dans la mémoire, qu'à cause qu'elle prend d'abord l'oreille et le cœur[570].

Le musicien devient manipulateur et incarne la figure de la tentation qui éloigne le spectateur de Dieu. Les premières victimes sont les femmes, physiquement et moralement plus faibles et sensibles que les hommes. Dans la « Satire X : Les Femmes », Boileau écrit :

> Et tous ces lieux communs de morale lubrique
> Que Lulli réchauffa des sons de sa musique ?
> Mais de quels mouvements, dans son cœur excités,
> Sentira-t-elle alors tous ses sens agités !
> Je ne te réponds pas qu'au retour, moins timide,
> Digne écolière enfin d'Angélique et d'Armide,
> Elle n'aille à l'instant, pleine de ces doux sons,
> Avec quelque Médor pratiquer ces leçons[571].

La musique de Lully, et plus généralement celle des tragédies en musique, dépravent donc les femmes qui sont plus susceptibles que les hommes de fauter. Angélique et Armide représentent deux héroïnes des tragédies en musique de Lully qui provoquent les souffrances des héros. La première est inconstante en se tournant successivement vers Roland puis Médor. La seconde, orgueilleuse, cause d'innombrables tourments à Renaud, sourd à ses avances. Les spectatrices deviennent donc des « écolières » qui apprennent de femmes pécheresses. La tragédie en musique séduit et égare le spectateur, un divertissement que condamne la religion qui rappelle que la raison doit vaincre.

À la fois classique à travers ses inspirations mythologiques, galante par les thèmes abordés et baroque par son exubérance spectaculaire, la tragédie en musique mêle différentes esthétiques. Lully et Quinault réussissent à travers elle à unifier divers genres théâtraux et à les enrichir en leur apportant la richesse de la dramaturgie pour créer un véritable genre français. Chant, ballets, machines, décors, costumes, tout sur scène subjugue les sens des spectateurs qui viennent avant tout assister au spectacle pour prendre du plaisir. Dans ce cadre où le merveilleux règne, il n'est pas surprenant de voir apparaître la figure de Méduse, femme jalouse et orgueilleuse. Claude Boyer est avant tout un auteur de tragédie. *Méduse* occupe une place particulière dans sa carrière car il s'agit de sa dernière œuvre et surtout de sa seule tragédie en

[570] Jacques-Benigne Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, Anisson, 1694, p.7-8. Bossuet met également en garde contre les décors luxueux des tragédies en musique.
[571] Nicolas Boileau¸ « Satire X : Les Femmes » [1694], *Œuvres complètes*, Paris, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 66.

musique. Il reprend et réécrit un mythe antique hétéroclite qui est déjà repris au XVIIe siècle. Cependant, il est le premier à placer Méduse au centre d'une œuvre théâtrale. Quelles conséquences peut avoir cette singularisation d'une figure monstrueuse ?

II- La symbiose de Méduse et de la tragédie en musique

1- Reprise et actualisation de la figure de Méduse

a- L'héritage hétéroclite des Anciens

La figure de Méduse ne dépend pas d'une tragédie grecque ou latine et ne possède pas de mythe qui lui est propre. Méduse, même si elle apparaît à de nombreuses reprises dans certaines descriptions et surtout dans les arts, est effectivement subordonnée au mythe de Persée, son bourreau. Ce dernier utilise notamment la tête de Méduse pour sauver Andromède, lutter contre Phinée ou encore délivrer sa mère des mains de Polydectès. Ces fragments sporadiques, dus à l'intertextualité des mythes, sont évoqués, au VIIIe siècle avant Jésus-Christ, par Hésiode qui aborde sa généalogie, sa mortalité et sa décapitation dans *La Théogonie* : « Méduse était mortelle, tandis que ses sœurs n'étaient sujettes ni à la vieillesse ni à la mort […] lorsque Persée eut coupé sa tête »[572]. Au VIIe siècle avant Jésus-Christ, le pseudo-Hésiode[573], dans *Le Bouclier d'Hercule*, revient dans sa longue description sur le mythe de Persée en le décrivant plus précisément :

> Persée […] volait comme la pensée. Tout son dos était couvert par la tête de la cruelle Gorgone : autour de cette tête voltigeait un sac d'argent d'où tombaient des franges d'or étincelant au loin. […] Le fils de Danaé lui-même s'allongeait en courant, semblable à un homme qui précipite sa fuite frissonnant de terreur ; sur ses pas s'élançaient les monstres insaisissables et funestes à nommer, les Gorgones, impatientes de l'atteindre. Dans leur élan impétueux, l'acier pâle du bouclier retentissait d'un bruit aigu et perçant. À leurs ceintures pendaient deux dragons qui courbaient leurs têtes, dardaient leurs langues, entrechoquaient leurs dents avec fureur et lançaient de farouches regards. Sur les épouvantables têtes de ces Gorgones planait une grande Terreur[574].

[572] *Ibid.*, v. 293.
[573] L'attribution du *Bouclier* est contestée. Voir Marchinus van der Valk, « Le *Bouclier* du Pseudo-Hésiode », *Revue des Etudes Grecques*, t.79, fascicule 374-375, 1966, pp.450-481.
[574] Pseudo-Hésiode, *Le Bouclier d'Hercule*, trad. par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 224-255.

L'horreur que provoquent les Gorgones est telle que Persée tremble devant elle. Outre leur bruit effrayant, les Gorgones coexistent avec des monstres tout aussi effroyables qu'elles. Parallèlement, le mythe s'éloigne de Persée pour se concentrer seulement sur la tête de Méduse qui, d'objet monstrueux devient un objet protecteur. Homère par exemple, mentionne le *gorgonéion* à la fois dans *l'Iliade* à travers les boucliers d'Athéna[575] et d'Achille[576] et dans *L'Odyssée* où l'auteur le qualifie de « monstre affreux »[577]. Elle est alors désignée comme « Gorgo ». Ces brèves allusions indiquent que le mythe de Méduse est déjà connu des Grecs car aucune description supplémentaire n'est nécessaire. Il faut attendre les *Histoires* de Phérécyde d'Athènes[578] à présent perdues, puis Apollodore et enfin Ovide pour trouver le mythe dans son intégralité[579]. Ce sont d'ailleurs les récits de ces deux derniers auteurs qui resteront canoniques pour la culture occidentale. Apollodore s'inspire de trois sources à présent perdues, celles de Phérécyde d'Athènes et des tragédies de Sophocle et d'Euripide, et évoque le stratagème de Persée pour tuer Méduse endormie. Aidé par Athéna, celui-ci utilise le reflet du miroir (et donc le reflet du réel) pour ne pas être pétrifié et pour décapiter Méduse dans son sommeil. Persée offre ensuite la tête à Athéna qui la place au milieu de son bouclier[580]. Ces précisions confirment la création littéraire du mythe, ce qui ne l'empêche pas de varier. Ovide est ainsi le premier à faire de Méduse une victime[581] en évoquant les raisons de sa métamorphose monstrueuse : elle n'est plus un monstre doté par nature de défenses de sanglier ou de serres de cuivre mais une femme victime d'une punition divine. En effet, Poséidon, charmé par la beauté de Méduse, l'« aurait outragée »[582] au sein même d'un temple dédié à Minerve. La déesse, protectrice de la virginité, transforme ainsi les cheveux de Méduse en une masse de serpents.

---

[575] Homère, *L'Iliade*, trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002, V, v. 738-740 : « Autour de ses épaules, elle jette l'égide frangée, redoutable […], qui glace les cœurs et la tête de Gorgo, l'effroyable monstre, terrible, affreuse, signe de Zeus porte-égide ».

[576] *Ibid.*, « Il s'abrita tout entier sous un beau bouclier aux dix cercles d'airain et aux vingt bosses d'étain blanc, au milieu desquelles il y en avait une d'émail noir où s'enroulait Gorgô à l'aspect effrayant et aux regards horribles », XI, v. 633-635.

[577] Homère, *L'Odyssée*, XI, 635 : « Et si du fin fond de l'Hadès, l'auguste Perséphone / Nous envoyait la tête de Gorgo, ce monstre affreux ? ».

[578] Phérécyde d'Athènes [vers 480], *Histoires*, II : œuvre perdue mais reprise par Apollodore.

[579] Sylvain Détoc expose avec détail toute cette succession de reprises antiques dans « La Gorgone Méduse. De l'effigie archaïque à la figure mythique », in Véronique Léonard-Roques (dir.), *Figures mythiques : fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presse Universitaire Blaise Pascal, 2008, pp. 95-116.

[580] Apollodore le Mythographe, [vers Ier ou IIe s. ap. J.-C.] - ou Pseudo-Apollodore pour ne pas le confondre avec son homonyme du IIe s. av. J.-C. Apollodore d'Athènes-, *Bibliothèque*, II, 4, 1-24.

[581] Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre IV, 772-803.

[582] *Ibid.*, 4, 798 : « Le maître de la mer l'aurait outragée dans le temple de Minerve ; / la fille de Jupiter se détourna […] et, pour ne pas laisser cet acte impuni, / transforma les cheveux de la Gorgone en hydres affreuses. ».

b- L'actualisation théâtrale du mythe avant la Méduse *de Boyer*

Ces sources antiques sont actualisées dès le Moyen Âge avec l'*Enfer* de Dante (1265-1321), où Méduse apparaît brièvement au chant IX lorsqu'elle est sollicitée par les trois Erinyes pour pétrifier Dante et Virgile[583]. Durant la Renaissance, les artistes ne gardent de Méduse que le symbole du *gorgonéion*. En effet, Benvenuto Cellini (1500-1571) sculpte en 1554 une représentation de Persée brandissant la tête décapitée (Figure 14). Mais le héros grec disparaît progressivement des œuvres et les artistes ne représentent parfois que Méduse, décapitée : le Caravage (1571-1610) peint en 1597 *Méduse* où il exhibe une tête défigurée fraîchement coupée (Figure 15). Rubens, en 1618, peint une tête au teint livide entourée d'animaux obscurs (serpents, salamandres, scorpions) (Figure 16). Enfin, en 1630, Le Bernin (1598-1680) sculpte un buste de Méduse seule et attristée (Figure 17).

Toutefois, si l'art n'hésite pas à la représenter au premier plan et surtout seule, la littérature la laisse en arrière-plan, toujours dépendante du mythe de Persée et d'Andromède. En effet, en 1650, Pierre Corneille présente une tragédie à machines *Andromède,* créée à la demande de Mazarin. Toutefois, l'intrigue se déroule après le mythe de la décapitation de Méduse. Celle-ci n'est mentionnée qu'à l'acte IV, scène 4, lorsqu'Ammon met en garde Phinée contre le bouclier de Persée[584], puis à l'acte V, scène 5 à travers le récit de Phorbas retranscrivant le combat entre Persée et Thésée. Jamais la tête n'est donc montrée aux spectateurs. Toutefois, ils constatent les effets de son regard lorsque l'acte III s'ouvre sur un décor dévoilant une végétation de pierre. Quinault et Lully reprennent ensuite le mythe dans une tragédie en musique, *Persée,* représentée pour la première fois le 18 avril 1682. Comme le titre l'indique, l'intrigue se porte sur le héros mais Méduse possède, pour la première fois, un rôle conséquent. Si Céphée la mentionne dès le premier acte à travers la terreur qu'elle inspire aux Ethiopiens, elle n'apparaît qu'à l'acte III dont le décor représente l'antre des Gorgones. Avec le secours de Mercure qui endort les Gorgones, Persée décapite Méduse puis réussit à échapper à la fureur de ses sœurs. Le

[583] Dante, *L'Enfer*, trad. Par Jacqueline Risset, Paris, Garnier Flammarion, 1992, p.93, v. 52-57 : « ″ Que Méduse vienne : nous le pétrifierons ″, disaient-elles toutes en regardant en bas, ″ nous avons mal vengé l'attaque de Thésée. ″ ″ Retourne-toi et tiens les yeux fermés ; car si Gorgone se montre, et si tu la voyais, tu ne pourrais plus t'en revenir là-haut. ″ ».

[584] Pierre Corneille, *Andromède*, Paris, Charles de Sercy, 1651, v. 1302-1305 : « Mais vous ne savez pas, seigneur, que son épée /De l'horrible Méduse a la tête coupée, / Que sous son bouclier il la porte en tous lieux, / Et que c'est fait de vous, s'il en frappe vos yeux. ».

personnage n'apparaît ici qu'à travers son statut de victime dépendante du mythe de Persée ou à travers sa tête décapitée au pouvoir pétrificateur. Le mythe de Méduse, en plus d'être relayé au second plan, n'apparaît donc que dans des tragédies usant de machines et qui peuvent mettre en scène toutes les caractéristiques de ses attributs merveilleux. L'esthétique des tragédies classiques empêche la représentation d'un tel monstre physique sur scène. À l'inverse, ce sont ces différences physiques qui motivent généralement son insertion dans les tragédies en musique ou à machines.

c- L'originalité de Boyer : Méduse *dans sa carrière*

Le choix de Claude Boyer de représenter Méduse avant sa métamorphose et d'en faire son personnage principal est donc tout à fait inédit. *Méduse* occupe une place particulière dans la carrière de Boyer, d'une part parce qu'il s'agit de sa première tragédie en musique et d'autre part parce qu'elle constitue sa dernière œuvre. Elle est représentée pour la première fois le 13 janvier 1697 et le dramaturge meurt le 22 juillet 1698 à quatre-vingts ans. L'homme est l'auteur de nombreuses tragédies dont la première *Porcie romaine* (1646) rencontre un franc succès. Il publie en 1648 sa première tragi-comédie à machines, *Ulysse dans l'île de Circé ou Euryloche foudroyé*. Boyer est avant tout un auteur qui s'adapte aux modes de son temps. La spécialisation du Théâtre du Marais dans ce type de pièces depuis les années 1630 ne doit pas être étrangère au choix du dramaturge. De plus, en 1648, les pièces à machines sont encore relativement rares et il faut attendre *Andromède* (1650) de Corneille pour que le genre soit théorisé. Claude Boyer est donc un véritable précurseur pour ce genre, qui sera ensuite rapidement occulté par les tragédies en musique, car les machines ne sont plus des ornements mais font partie de l'action. En 1666, année à laquelle il est aussi élu à l'Académie des Lettres, Claude Boyer réitère cette expérience avec la représentation d'une nouvelle pièce à machines : *Les Amours de Jupiter et de Sémélé*. Le succès est tel que Louis XIV se déplace en personne pour assister à l'une des représentations. Dans le contexte de la Querelle des Anciens et des Modernes, les nombreuses cabales menées par Racine, Boileau et Furetière, tous trois partisans des Anciens, freinent le dramaturge, défenseur des Modernes, dans sa production littéraire et l'obligent à publier sous le nom de Pader d'Assezan deux tragédies, *Agamemnon* (1680) et *Antigone* (1686). Boyer ne revient au théâtre qu'à la demande de Madame de Maintenon en 1691 puis en 1695 avec les tragédies sacrées *Jephté* et *Judith*, destinées à l'école de Saint-Cyr. Ces tragédies sont rigoureuses et obéissent strictement aux règles classiques. Leurs succès témoignent de la

polyvalence de Boyer quant à la maîtrise de différents genres. Jusqu'à sa mort, il se consacre à des œuvres poétiques en prose comme *Caractères des prédicateurs, des prétendants aux dignités ecclésiastiques, de l'âme délicate, de l'amour profane, et de l'amour saint* (1695). Il est donc très surprenant que Boyer revienne à la fin de sa vie à un sujet profane en plaçant, pour la première fois dans l'histoire du théâtre, Méduse, un personnage hautement présomptueux, au premier plan. Le *Mercure galant* de juillet 1698 brosse de lui, en effet, un portrait orthodoxe :

> Loin que l'âge luy eust rien osté de ce feu d'esprit qu'il a fait paroistre dans toutes ses Pieces, il sembloit estre augmenté dans ses dernieres. Sa Tragedie de Judith, dont le succés a esté si grand depuis peu d'années, en est une preuve. Il avoit choisi un sujet qui est de l'Ancien Testament, parce qu'il ne vouloit plus travailler que sur des matieres de pieté, qui convenoient à son âge, & à la profession qu'il faisoit d'estre exact dans tous les devoirs qu'impose la Religion[585].

L'image que propose Jean Donneau de Visé ne coïncide pas avec la rédaction tardive de *Méduse* ce qui nous amène à nous demander si l'écriture de la pièce ne précède pas la création de tragédie sacrée *Judith*[586] et même celle de *Jephté* (1691), sa représentation n'ayant été possible que tardivement, en 1697. Aucune trace ne nous permet de l'affirmer avec certitude[587]. Cependant, dans la préface de *Judith*, Boyer écrit :

> Comme toute sorte de gloire appartient au siècle de LOUIS LE GRAND, après y avoir vu les duels et les blasphèmes abolis, l'hérésie exterminée, l'ordre et la discipline partout rétablis, il faut qu'on y voie la piété florissante au milieu des plaisirs, les spectacles consacrés, le théâtre sanctifié. Quand je parle si avantageusement des matières saintes, je ne prétends pas exclure les sujets profanes, quand ils sont traités sagement et purgés de tout ce qui peut offenser la pudeur, et révolter le spectateur raisonnable. […] Mais je ne saurais me taire sur l'étrange critique qui s'est répandue contre les pièces saintes. Ce bruit est devenu un scandale public, et semble nous faire entendre qu'il faudrait proscrire la piété et la bannir du théâtre, comme si nous étions encore dans ce siècle barbare et ignorant, où les spectacles publics représentaient nos plus sacrez mystères d'une manière qui rendait ridicule ce qui devait être le sujet de l'attention la plus sérieuse et de la plus profonde vénération. Veut-on consacrer le théâtre aux matières profanes, aux événements les plus horribles, aux parricides, aux empoisonnements, aux passions outrées, aux amours incestueuses [588] ?

---

[585] Jean Donneau de Visé, *Mercure Galant*, Paris, juillet 1698.

[586] Le contexte de *Judith* est également favorable aux sujets pieux. Madame de Maintenon est extrêmement dévote et influence Louis XIV qui se détache peu à peu des tragédies en musique. De plus, Bossuet publie en 1694 ses *Maximes et Réflexions sur la comédie* dans lesquelles il condamne le théâtre profane mais tolère le théâtre sacré. Le succès de *Judith* n'est donc pas étonnant car la pièce met en garde contre les passions et contre les dangers de l'illusion théâtrale. Par contre, il est étrange que Boyer revienne ensuite à la tragédie en musique qui est le lieu de toutes les illusions.

[587] Il est surprenant de ne retrouver aucun témoignage dans le *Mercure Galant*. Pourtant le journal vante régulièrement le talent de Boyer.

[588] Claude Boyer, « Préface », *Judith*, Paris, Michel Brunet, 1695.

Ce qui nous intéresse ici n'est pas l'apologie que l'auteur fait des sujets sacrés mais ce qu'il déclare à propos de la tragédie profane dont les sujets sont acceptables « quand ils sont traités sagement et purgés de tout ce qui peut offenser la pudeur ». Cette citation est l'antithèse de *Méduse* représentée par l'intermédiaire de machines qui consacrent, avec spectaculaire, le merveilleux et l'illusion théâtrale. Certes, nous le verrons par la suite, la tragédie en musique possède quelques éléments classiques mais elle place au-devant de la scène une femme monstrueuse, soumise à ses passions, et qui séquestre des innocents. Cet épisode choque la pudeur. Il est donc très surprenant, voire incompréhensible, que *Méduse* soit écrite après *Judith*. Quelle que soit la date d'écriture, la représentation tardive peut s'expliquer par l'autorité antérieure de Lully sur le genre. En outre, le fait que Boyer choisisse, pour la première fois dans sa carrière, la tragédie en musique pour aborder le mythe n'est pas étonnant car le dramaturge est polyvalent et suit la mode. Sa longue et riche carrière dramatique le démontre.

Par rapport à ses prédécesseurs, Claude Boyer modernise le mythe de Méduse en mettant celle-ci au centre de son intrigue. En effet, elle devient l'héroïne éponyme de sa tragédie en musique. Il en fait un véritable personnage central, avec sa propre histoire et ses propres émotions. Il humanise également Méduse en insérant dans sa pièce le thème traditionnel de l'amour bafoué car Méduse aime Persée : la créature présentée dans le mythe d'origine comme un monstre physique devient une belle femme capable d'aimer. Paradoxalement, c'est cet amour qui la mène à la difformité. En effet, Claude Boyer introduit également le *leitmotiv* de la vengeance amoureuse : Méduse veut se venger d'Isménie. Sa colère et sa haine la propulsent au rang de femme monstrueuse bien avant qu'elle ne soit transformée physiquement, hors-scène, en femme-monstre par Minerve. Avec sa tragédie en musique, Claude Boyer réécrit le mythe de Méduse avant sa transformation et se permet d'importants écarts (par exemple Persée ne rencontre jamais Méduse avant sa décapitation). Plus encore, il recentre le récit sur l'amour d'une femme-monstre en devenir et non plus sur les actes héroïques de Persée. La tragédie en musique offre en effet de nouvelles possibilités quant à la représentation du monstrueux. À l'image de Corneille et de Racine, Claude Boyer exploite les contraintes formelles du genre afin de mettre en valeur la monstruosité de son personnage. Nous avons vu avec *Médée* que le « théâtre de la cruauté », par exemple, permet l'exaltation de meurtres sur scène. Cette liberté rend possible l'incarnation de la femme-monstre par Médée. À l'inverse, avec *Phèdre*, nous avons pu constater ce que devient ce concept au sein d'une tragédie classique : une femme monstrueuse dévastée intérieurement par ses passions. À la lumière de ces variations, quel éclairage permet Méduse, femme monstrueuse sur scène et femme-monstre hors-scène ? Si la

tragédie en musique permet le retour du merveilleux et du spectaculaire[589], Claude Boyer fait certains choix de mise en scène résolument classiques. Le spectaculaire renforce-t-il donc, à l'image des tragédies baroques, la cruauté du personnage ou agit-il différemment ? On verra que le dramaturge amplifie davantage la monstruosité de Méduse par l'intermédiaire de personnages antithétiques de façon à créer un personnage, certes puissant, mais surtout immoral. Mais cette notion signifie-t-elle devenir « monstre » ? De plus, comment Boyer, auteur éminemment classique choisit-il d'aborder les crimes de Méduse au sein d'un genre où l'exhibition est de mise ?

[589] C'est d'ailleurs ces retours, en fin de siècle, du merveilleux et du spectaculaire qui permettent la réapparition de Médée sur scène à travers une tragédie en musique de Marc-Antoine Charpentier en 1693.

2- Le spectaculaire au service de Méduse ?

a- Les décors majestueux, révélateurs de la suprématie du personnage

Méduse est le personnage principal de l'intrigue, qui évolue au sein d'un espace, la scène, pourvu d'un décor créant une illusion théâtrale et masquant des machines. Plus encore dans la tragédie en musique, le décor s'intègre dans l'action et contribue, dans *Méduse*, à renforcer la puissance du personnage éponyme. Chaque acte de *Méduse* possède son propre décor, hormis le dernier qui en comprend deux. Dans un premier temps, les lieux représentés obéissent à une esthétique spectaculaire. Seul un dessin de Jean Berain (1640-1711), décorateur de *Méduse*, esquisse ce à quoi ressemblait la scène lors de la destruction du temple de Minerve par Jupiter à la scène 7 de l'acte II (Figure 18)[590]. Cependant, ce décor intervient à la fin de la scène. Le spectateur admire donc la prouesse technique de ses propres yeux. Dès l'ouverture du rideau, les décors subjuguent également le spectateur bien avant que les personnages n'y évoluent. À l'ouverture de l'acte III par exemple, « *la scène est sur le bord de la mer où parait un vaisseau* »[591]. Le verbe « parait » sous-entend une idée de mouvement. Nous pouvons donc imaginer un bateau avançant lentement à l'ouverture du rideau. Dans un second temps, les décors deviennent symboliques en révélant l'état d'esprit des personnages ou en l'influençant. En effet, Méduse possède un dieu à sa merci, Neptune. Le dieu, tout en rendant vraisemblable les machineries spectaculaires, élève Méduse à un rang privilégié, celui d'amante, qui suscite l'admiration des spectateurs. Neptune apparaît pour la première fois à l'acte II, scène 6 représentant « le temple de Minerve où l'on voit sa statue ». Il s'agit d'ailleurs du seul lieu hostile pour Méduse puisque Neptune le transgresse en son nom :

> Dieux et mortels réparez l'injustice,
> Que l'on fait à Méduse en faveur de Pallas[592].

Neptune, pour sa première apparition et ses premières répliques ne fait aucun compromis : son entrée, dans un décor hostile et sacré, est fracassante et belliqueuse. Les humains sur scène ont

[590] Claude Boyer, *op. cit.*, II, 7, p.26.Voir figure 18 : Jean Berain, « Temple détruit dans le fond du décor », 1697, dessin à la pierre noire, à la plume et au lavis gris, 21,4 x 30,9 cm, *Recueil des Menus Plaisirs du roi*, décorations recueillies par Antoine Angélique Levesque, t. 6, Paris, 1752.
[591] *Ibid.*, III, 1, p. 27.
[592] Claude Boyer (librettiste), Charles-Hubert Gervais (musique), *Méduse* [Paris, Christophe Ballard, 1697], Amsterdam, chez les Héritiers d'Antoine Schelte, 1699. Edition moderne imprimée sur demande par Hachette Livre en partenariat avec la BNF, 2013, II, 6, p. 24.

peur : « *La Suite de Persée s'enfuit »*[593]. Il agit ainsi en faveur de Méduse. Cette prise de position n'est pas anodine et empêche de considérer Méduse comme une simple mortelle. Plus encore, les subalternes du dieu sont au service du personnage éponyme. Les Néréides, par exemple, « *prennent les présents qui sont sur l'autel* [de Minerve], *et les portent aux pieds de Méduse* »[594]. Cet acte offensant pour la déesse amplifie au contraire la suprématie de Méduse car les offrandes sont déposées à ses pieds. Les Néréides, dont le nombre sur scène n'est pas précisé, se courbent donc avec déférence pour les lui offrir. Lors du premier acte, scène 4, Méduse est accompagnée par une « *Troupe de Tritons et de Néréides, et de peuples maritimes.* [De plus,] *la mer est couverte de vaisseaux* »[595]. La mise en scène est spectaculaire : indépendamment des nombreux personnages, la scène accueille une multitude de bateaux. L'absence de dieux sur scène ne réduit pas Méduse à un statut de mortelle. Au contraire, elle règne car cette mise en scène somptueuse lui est destinée. Si les Néréides subjuguent par leur beauté qui revêt une forme humaine, les tritons sont communément représentés avec un buste d'homme et une queue de poisson[596]. En l'absence de représentations iconographiques de la mise en scène de Boyer, nous ne pouvons que spéculer sur leur apparence, soit sous leur forme aquatique (ce qui n'est pas impossible car ils n'entreprennent aucune action sur scène), soit sous une forme humaine[597]. Ils deviendraient alors le pendant masculin des Néréides. La présence de « peuples maritimes » au pluriel sous-entend une surabondance de personnages mais aussi une multitude de costumes différents. De plus, le spectateur est parfois comblé en même temps par la musique accompagnant traditionnellement les récitatifs[598]. Palemon, dieu des Nochers, amplifie ce plaisir des sens en insistant dans ses répliques sur la majesté du décor où évolue Méduse :

---

[593] *Idem.*
[594] *Ibid.*, p. 25.
[595] Claude Boyer, *op. cit.*, I, 4, p. 15.
[596] Pausanias (155-180), géographe antique décrit les tritons ainsi : « Ces Tritons ont la forme suivante : ils ont sur la tête une chevelure semblable à l'ache des marais […]. Le reste du corps est couvert d'écailles minces et rudes comme une lime. Ils ont des branchies au-dessous des oreilles, un nez d'homme, mais la bouche beaucoup plus large, avec des dents de bêtes féroces ; leurs yeux sont vert de mer […] ; au lieu de pieds, sont des nageoires pareilles à celles des dauphins. », trad. M. Clavier, *Description de la Grèce de Pausanias*, Paris, Auguste Bobée, 1821, Livre IX, chap. 21.
[597] Dans les recueils des *Menus plaisirs du roi*, ouvrages composés de dessins inventoriés par Antoine Angélique Levesque (1709-1767) en 1752, nous retrouvons quelques iconographies représentant des tritons. Quelles que soient les tragédies en musique illustrées par Jean Berain (1640-1711), les tritons sont tous torse nu et possèdent des cheveux d'algues. Leurs jambes sont, quant à elles, cachées par l'eau mais les créatures possèdent une queue de poisson. Ces constantes au niveau des costumes permettent aux spectateurs d'identifier rapidement les personnages. Il serait donc logique que les tritons de Claude Boyer aient la même apparence.
[598] La partition de Charles-Hubert Gervais nous renseigne sur ce point. En effet, sous chaque portée sont inscrites les répliques des personnages. Voir la partition de *Méduse*, tragédie mise en musique par Mr. Gervais, Paris, Christophe Ballard, 1697, pp. 68-88.

Je conduis ces riches vaisseaux,
Qui voguent sur l'onde tranquille.
Les peuples les plus éloignés
Ont quitté pour vous leurs rivages[599].

Néanmoins, si ces décors provoquent l'émerveillement du spectateur, d'autres, au contraire, suscitent la terreur. En effet, suite à l'affront de Méduse dans le temple de Minerve, Jupiter apparaît et détruit le temple (Figure 18) : « *Le ciel s'obscurcit, il éclaire, il tonne* »[600]. Or, cette mise en scène spectaculaire, à la fois sonore et visuelle, est également renforcée par l'exclamation de Persée qui est elle-même reprise par le chœur :

Que de feux, que d'éclairs
S'allument dans les airs [601]!

Persée appuie par ses répliques chantées ce que le spectateur voit. Son chant se mêle au décor spectaculaire pour renforcer la puissance du dieu et amplifier la terreur suscitée par la cacophonie des éclairs. Mais la suprématie de Méduse atteint son paroxysme lorsque Neptune porte atteinte à Persée et Isménie. En effet, la scène 3 de l'acte III est relativement courte (quinze vers) mais elle correspond à un moment apocalyptique où tous les rouages de la tragédie en musique se déchaînent. En effet, il faut imaginer Persée et Isménie situés sur un bateau entouré de « *monstres marins* »[602], que la jeune victime qualifie de « monstres affreux »[603]. De plus, les éléments se déchaînent. Persée précise en effet :

Quel est ce spectacle terrible ?
Quelle montagne d'eau, quel effroyable bruit
Nous rend ce bord inaccessible [604]?

Les paroles terrifiées de Persée amplifient les décors déchaînés car il devient une victime des éléments. Elles mettent également l'accent sur la puissance de Neptune. Les répliques d'un dieu de la mer[605] rappellent que l'origine de cette colère est Méduse. Persée et Isménie deviennent « mortels ennemis de Méduse »[606]. Ainsi, malgré son absence, le personnage éponyme reste maître des lieux à travers l'amour aveugle que lui voue Neptune. Cette scène atteint son

[599] Claude Boyer, *op. cit.*, I, 4, p. 15-16.
[600] *Ibid.*, II, 6, p.25.
[601] *Idem.*
[602] *Ibid.*, III, 3, p. 28.
[603] *Ibid.*, III, 3, p.29.
[604] *Ibid.*, III, 3, p.28-29.
[605] Il ne s'agit pas de Neptune mais d'un personnage indépendant ayant ce nom.
[606] *Ibid.*, III, 3, p. 29.

paroxysme lorsque « *le vaisseau se brise sur un rocher* »[607]. Ce décor catastrophique est symbolique car il représente les effets de la colère démesurée de Méduse. Tous les arts scéniques sont ici réunis : la tempête laisse supposer un grondement violent, les costumes sous-entendent la monstruosité des personnages, les machineries brisent un bateau dans lequel se trouvent les héros, et les vents, incarnés par des danseurs à qui le chœur ordonne de se déchaîner, closent la scène sur un ballet. Les ressorts de la tragédie en musique servent donc la puissance de Méduse qui réapparait lors de la scène suivante, seule avec sa suite. Se trouvant au milieu du carnage achevé, le spectateur fait alors le rapprochement entre Méduse et la destruction du bateau. Enfin, lors du dernier acte, le décor symbolise « un désert affreux » et « l'antre des Gorgones dans le fond »[608]. Ici, le décor ne révèle pas la puissance ou la furie de Méduse mais il anticipe plutôt sur sa future métamorphose en une femme-monstre enlaidie. En effet, l'atmosphère dégagée par un tel décor est inquiétante. De plus, le terme « antre » revêt ici une connotation péjorative puisqu'il désigne une « grande caverne ou creux souterrain »[609]. Hormis dans la première scène, le personnage éponyme n'apparaît plus sur scène jusqu'au terme de la pièce. Pourtant, malgré son absence, Méduse reste maîtresse du lieu car le décor le sous-entend : il s'agit d'un lieu hostile pour les victimes emprisonnées, Persée et Isménie.

Le décor sert donc la puissance de Méduse, qui apparaît comme la souveraine de la pièce. Les lieux, les costumes ou encore les danses influencent la perception de spectateurs soit fascinés, soit terrifiés par le personnage éponyme car ils révèlent la puissance de destruction de la femme monstrueuse par sa colère. Cette suprématie est amplifiée par la présence de personnages antithétiques sur scène. Ces contrastes renforcent alors le statut d'héroïne vicieuse que possède Méduse.

b- Une héroïne immorale et ses contraires

Le temps de parole et d'action dans la tragédie en musique étant relativement raccourci par le chant, les danses et les machineries, les dramaturges préfèrent aller à l'essentiel d'où une simplification de l'intrigue mais aussi de la psychologie des personnages qui devient secondaire. Les personnages sont plus caricaturés et donc moins ambivalents que dans les

[607] *Idem.*
[608] *Ibid.*, p. 41.
[609] Antoine Furetière, « Antre », in *Dictionnaire universel*, La Haye, Pierre Husson […], 1690, t. 1, A-E, [n. p.].

tragédies classiques. Dans *Méduse*, Claude Boyer oppose des personnages antithétiques tant au niveau de leurs caractères que par leurs actions.

Méduse est le personnage principal de la pièce : elle fait avancer l'intrigue qui tourne autour de ses ambitions. À bien des égards, Méduse est une héroïne à part entière, bien qu'elle soit très différente des autres figures féminines du *corpus*. En effet, étymologiquement, rappelons que le « hérôs » en grec (ou « heros » en latin) signifie « demi-dieu ». Fille de Phorcys et de Céto, deux divinités marines primordiales, Méduse possède une forte ascendance divine, en plus d'être reine. Plus généralement, le héros se distingue habituellement par ses exploits et des valeurs exceptionnelles (courage, honneur, raison…). Or, Méduse n'obéît par exactement à cette définition, d'où notre longue hésitation à la nommer « héroïne »[610]. Pourtant, cette figure féminine accomplit de grandes actions : Neptune est à son service, elle ose affronter Minerve et parvient à maîtriser Persée, un héros renommé. Certes, ses actions sont avant tout centrées sur ses propres envies, mais elles n'en restent pas moins des exploits qui dépassent des faits communs. De plus, son caractère, tendant vers le vice, reste aussi exceptionnel car Méduse dégage une assurance démesurée. À ce titre, l'héroïne est l'antithèse de la femme forte dont le modèle suppose une valorisation des vertus féminines. Pourtant, Méduse possède une force mentale considérable. À la différence de Médée qui est menée par des passions maternelles, Méduse est guidée par des ambitions purement orgueilleuses. Son héroïsme, annihilant toute la dimension éthique habituellement liée au héros, est donc immoral. Ce statut d'héroïne amorale n'est pas synonyme de monstruosité car ce ne sont pas les défauts, à proprement dit, de Méduse qui la rendent monstrueuse mais plutôt leur exaltation démesurée.

Par contraste, Persée et Isménie incarnent l'image des figures héroïques telles que nous les entendons communément. En effet, grâce à leur constance et leurs vertus, ils s'attirent l'admiration des spectateurs. Il s'agit donc d'un héroïsme vertueux. À l'inverse, Méduse est purement égoïste et pense avant tout à elle-même au détriment de l'être aimé, Persée. La relation qu'elle entretient avec Neptune est à sens unique. Méduse se sert de son bon vouloir pour lui imposer ses volontés. Elle déclare par exemple à la scène 5 de l'acte III :

> Courez, volez, précipitez vos pas ;

[610] Nous avons longuement hésité à nommer Méduse « héroïne ». Originellement, nous étions partie sur le concept anachronique d'« anti-héroïne » puisqu'elle se bat contre deux héros (Persée et Isménie) et qu'elle ne possède clairement aucune qualité vertueuse. Or, nous avons considérée Médée comme une héroïne même après ses infanticides. Bien qu'elle soit portée par un sentiment de justice, le personnage cornélien doit abandonner ses motivations vertueuses pour tuer ses propres enfants. Elle devient donc vicieuse tout en gardant son statut d'héroïne.

Amenez promptement aux pieds de votre reine,
Un cœur qui brave ses appâts[611].

Méduse ne possède aucun respect et aucune tendresse pour Neptune comme le montrent les impératifs. De plus, elle met tout en œuvre pour l'éloigner et le précipiter dans l'action. Un premier contraste s'opère donc déjà entre ces deux personnages. Cette opposition atteint son paroxysme à l'acte IV, scène 5, lorsque Méduse et Neptune chantent ensemble :

NEPTUNE ET MEDUSE *ensemble* :
L'Amour / La haine } occupe tout mon cœur.

NEPTUNE ET MEDUSE *ensemble* :
Je m'abandonne à { mon ardeur. / ma fureur[612].

Les deux voix commencent ensemble les répliques mais se désunissent en fin de vers. Cette divergence concrétise leur opposition. Neptune se consacre aveuglément à Méduse qui est, elle, entièrement focalisée sur Persée. La dissonance des propos met donc en valeur les ambitions passionnées mais divergentes des deux personnages. Ce duo contraste avec l'amour que porte Persée à Isménie. En effet, ils incarnent l'amour galant[613] fondé sur le respect et surtout sur la constance. Les passions violentes y sont proscrites et les personnages leur préfèrent la « tendresse » et la « douceur »[614].

Un autre épisode accentue cette altérité entre la femme monstrueuse et ses victimes. Lorsque les Hespérides, sœurs et complices de Méduse, et « *les plaisirs dansent et chantent autour de Persée* »[615], ils créent un contraste de caractère. En effet, Persée est seul, emprisonné sans savoir où se trouve Isménie. À l'inverse, les personnages autour de lui vantent gaiement les plaisirs de l'amour. Le contraste est saisissant et la multitude des danseurs et des chanteurs amplifient la souffrance et la solitude de la victime.

La fierté de Méduse subit également la beauté de ses rivales : Minerve dans un premier temps, puis Isménie par la suite. Toutefois, Minerve étant une déesse, seule Isménie apparaît

[611] Claude Boyer, *op. cit.*, III, 5, p.31.
[612] Claude Boyer, *op. cit.*, IV, 5, p.40.
[613] Claude Boyer a fréquenté de nombreux salons galants réputés au XVIIe siècle comme celui de Madame de Rambouillet, de Madame Deshoulières, de Madame Tallemant ou encore celui de la duchesse de Bouillon.
[614] Claude Boyer, *op. cit.*,II, 2, p.20, p.21 ; II, 4, p.22, p.23
[615] *Ibid.*, IV, 4, p. 38.

comme une ennemie de Méduse car elle possède les faveurs de Persée. En réalité, ce n'est pas la beauté et la noblesse de cette dernière qui accentuent la monstruosité passionnelle de Méduse mais la présence de Persée. En effet, en refusant les attentions du personnage immoral, le héros apparaît comme une victime. Une dualité apparaît lorsque Minerve déclare à Persée :

> Plein d'un si beau sentiment
> Un grand cœur peut noblement
> Se livrer à la tendresse,
> Un amour qui fait le repos,
> Et s'accorde avec la sagesse,
> Bien loin d'être une faiblesse,
> Est la gloire des Héros[616].

Minerve ne nomme pas Persée. Le spectateur se doute néanmoins qu'elle s'adresse à lui. Il semble posséder une multitude de qualités mises en valeur par des adjectifs qualificatifs comme « grand » ou « beau ». Tous contribuent à amplifier la grandeur du personnage considéré comme un héros vertueux. Il est tendre, amoureux et surtout raisonnable ; trois qualités purement galantes dont ne dispose pas l'héroïne éponyme. En effet, elle est violente dans ses propos, davantage jalouse et fière qu'amoureuse mais surtout elle est excessive, d'où ses accès de fureur que nous étudierons prochainement. Méduse est guidée par ses passions et ne raisonne pas puisque son orgueil l'empêche de réfléchir aux conséquences de ses actes. Elle déclare par exemple dès la scène d'exposition :

> Si des soupirs échappent de mon cœur,
> Ce n'est que d'orgueil qu'il soupire[617].

Le lecteur-spectateur comprend donc que Méduse est guidée par son cœur orgueilleux dès ses premières répliques. Par conséquent, cette apologie du héros vertueux par Minerve renvoie indirectement à ce que Méduse n'est pas. Persée accentue donc la monstruosité morale de sa persécutrice par des qualités héroïques qui sont omniprésentes dans la tragédie en musique. Le couple qu'il forme avec Isménie se questionne sans cesse sur sa gloire, de peur que son amour ne devienne passion. Isménie s'interroge sur son honneur, à l'acte III, scène 1, lorsqu'elle s'apprête à affronter le courroux de Méduse afin de pouvoir vivre avec Persée. D'ailleurs,

[616] *Ibid.*, II, 4, p. 23.
[617] *Ibid.*, I, 1, p. 11.

l'ensemble de la tragédie en musique porte sur cette limite entre le sentiment et la passion amoureuse. Au terme de la pièce, un des personnages de la suite de Minerve conclut :

> L'amour sans la sagesse est un monstre odieux ;
> Mais quand il s'accorde avec elle,
> C'est le plus aimable des Dieux[618].

Ce couplet, chanté plusieurs fois, est la morale de la pièce. Le couple de héros est l'incarnation de cette sagesse. Le spectateur s'identifie à leurs décisions vertueuses. À l'inverse, Méduse en incarne le contre-exemple car son orgueil et sa versatilité transgressent la normalité par l'exhibition de ses passions dévastatrices. Elle incarne donc le « monstre odieux » car elle aime sans sagesse. Cette transgression irraisonnée sous-entend qu'elle devient un être moralement inhumain qui excite la haine des lecteurs-spectateurs. De plus, elle n'est pas dans l'introspection mais dans l'extériorisation monstrueuse. Par ailleurs, à la différence de Médée et de Phèdre, Méduse n'est pas une victime. Elle possède tout, sauf Persée, et ne subit aucune puissance supérieure. En effet, rappelons que Médée est une victime injustement dépossédée de tous ses biens et que Phèdre est le jouet de Vénus bien avant la scène d'exposition.

On peut donc dire pour le moment que la suprématie de Méduse la transforme en femme monstrueuse. De plus, cette monstruosité est amplifiée par les caractères vertueux des héros, caricaturés par les contraintes du genre. À la différence de Racine avec Œnone, Claude Boyer n'hésite pas à placer, sur le devant de la scène, une héroïne immorale. Il rejoint de ce fait Corneille qui fait d'une héroïne criminelle le moteur de l'action.

c- Une tragicomédie en musique : quelle mise en scène pour la monstruosité ?

La tragédie en musique *Atys* de Quinault et Lully prouve que la représentation d'une mort sur scène n'est pas autant proscrite dans ce genre que dans les tragédies classiques bienséantes. Ce fait ne surprend pas puisque les tragédies en musique, tournées vers le spectaculaire, incarnent le merveilleux invraisemblable que la tragédie proscrit. Pourtant Claude Boyer ne représente pas le crime final de l'héroïne sur scène, à savoir la pétrification d'Isménie. La métamorphose de Méduse par Minerve se déroule également en coulisse. Deux interprétations

[618] *Ibid.*, V, 9, p.48.

sont possibles. On peut rappeler dans un premier temps que, si les machineries spectaculaires sont perfectionnées dans les tragédies en musique, les techniques de transformations corporelles ne sont pas encore maîtrisées[619]. Et pourtant, « ce que la tragédie raconte, l'opéra le montre »[620]. Il semble donc que Boyer restreigne les libertés de la tragédie en musique pour adopter une mise en scène plus classique. La pétrification d'Isménie, par exemple, n'a pas lieu sur scène mais est rapportée par Persée :

> Méduse s'est vengée après son châtiment :
> Un seul de ses regards par un charme terrible
> A fait sur Isménie un affreux changement ;
> Elle n'est plus qu'un Rocher insensible[621].

Ces faits rapportés servent à la fois la bienséance et la vraisemblance. En effet, ils épargnent aux spectateurs la vue de la « mort » physique de la victime mais aussi sa transformation en un corps dénaturé.

Claude Boyer représente également hors-scène la punition de Minerve et le crime de Méduse. Il soustrait donc au public deux métamorphoses. La première sous-entend la transformation de Méduse, femme monstrueuse excessivement passionnée en une femme au corps hideux. La seconde métamorphose se réalise toujours hors-scène, lorsque l'héroïne devient véritablement un monstre moral. En effet, Méduse, pleinement consciente de ses actions, pétrifie Isménie, un crime qu'elle assume et désire profondément. Mais, puisque Minerve ne lève pas sa punition au terme de la pièce, Méduse reste également un monstre physique. Le personnage éponyme permet donc d'ajouter au concept de femme-monstre les notions de difformité physique et de métamorphose. Elles sont cependant abordées hors-scène car, une fois son corps transformé, Claude Boyer ne fera plus réapparaître l'héroïne tragique. Les règles de la bienséance et de la vraisemblance ne prohibent donc pas seulement le sang sur scène mais aussi tous les personnages devenus corporellement monstrueux par l'intermédiaire du merveilleux. « En un mot les poètes adroits dérobent à la vue de leurs spectacles tout ce qui pourrait les obliger de se détromper », souligne l'oratorien Bernard Lamy[622]. En soustrayant au regard ces métamorphoses, Claude Boyer ne répond pas seulement à une question morale liée

[619] Que ces techniques ne soient pas maîtrisées ne signifient pas qu'elles ne sont pas récurrentes sur scène, notamment dans les ballets du début du siècle. Le *Ballet des doubles femmes* (1626) utilise des masques pour suggérer la métamorphose.
[620] Gustave Reynier, *Thomas Corneille sa vie et son théâtre*, Paris, Hachette, 1892, p. 270.
[621] Claude Boyer, *op. cit.*, V, 5, p. 44.
[622] Bernard Lamy, *Nouvelles réflexions sur l'art* poétique, Paris, Pralard, 1668, p. 163.

à l'acceptabilité du corps monstrueux sur scène. Il esquive également les contraintes techniques pouvant décrédibiliser les métamorphoses physiques. Si les machineries spectaculaires ne dérangent pas le dramaturge, son choix diffère donc quand elles portent atteinte à un corps. N'oublions pas que Boyer est avant tout un auteur de tragédies classiques. Il semble que le dramaturge ne veuille pas déroger à cette règle, quelles que soient les libertés du genre. À l'image de Corneille et de Racine avec les récits de Theudas et de Théramène, Claude Boyer relate également la punition de Minerve sur Méduse par un tiers, à savoir par l'intermédiaire des répliques de Jupiter. Il faut remarquer que, à aucun moment dans la tragédie en musique, le dramaturge ne précise quel est ce châtiment. C'est aux spectateurs de s'appuyer sur leurs connaissances. De plus, c'est également dans un souci de bienséance que Claude Boyer préfère remanier le mythe pour le conformer aux exigences du siècle. En effet, dans sa tragédie, il n'est nullement question d'une union charnelle – viol ou non selon les versions – entre Neptune et Méduse au sein du temple de Minerve. Par contre, le dramaturge garde l'idée de la profanation du temple de la déesse :

> Que vois-je ? est-il vray que Neptune luy-même
> Vient outrager Minerve et s'arme contre nous ?

Boyer reprend l'« outrage » de Poséidon mais change le référent. Au lieu d'être une atteinte physique, il devient une injure morale puisque le dieu entre dans un lieu sacré pour provoquer un conflit. Certes, ces deux conduites sont condamnables mais ce changement met en valeur la cause de tout ceci : l'amour de Poséidon pour Méduse.

Néanmoins, cette bienséance liée aux corps n'empêche pas Boyer d'horrifier le spectateur à travers les menaces excessives de Méduse contre ses victimes. En effet, le personnage éponyme est actif. Toutes ses actions néfastes vont à l'encontre de Persée et Isménie. Le premier crime de Méduse, c'est sa démesure. Elle fait preuve d'*hybris* à plusieurs reprises, notamment lorsqu'elle jalouse et outrage la beauté de Minerve ou lorsqu'elle désire outre l'amour de Neptune, celui de Persée. Aussi, avant que Mélante ne formule son conseil raisonnable, « La conquête d'un Dieu doit suffire à Méduse », l'héroïne déclare :

> Je voudrais sur Persée étendre mon empire,
> Pour ôter à Minerve un si grand défenseur.
> Si des soupirs échappent de mon cœur,
> Ce n'est que d'orgueil qu'il soupire[623].

[623] Claude Boyer, *op. cit.*, I, 1, p. 11.

L'origine de cette démesure est dévoilée dès la scène d'exposition : c'est l'orgueil de Méduse, qui est consciente de ce défaut et donc doublement monstrueuse. L'héroïne désire davantage que l'amour d'un dieu, ce qui est en soit déjà considérable. Elle ira même jusqu'à bafouer Neptune en le manipulant pour atteindre Persée. À travers ces répliques, le spectateur peut se demander si c'est par amour ou par défi qu'elle désire le héros grec. En effet, les termes évoquant le conflit, « empire » et « défenseur », prêtent à confusion quant à ses intentions et rappellent le combat que livre Méduse à Minerve. Enfin, l'*hybris* de l'héroïne tragique est aussi présente à travers le verbe « ôter » qui sous-entend une volonté de dépouiller la déesse.

Mais avant la pétrification d'Isménie, le véritable crime de Méduse est la torture émotionnelle qu'elle impose aux héros. En effet, à l'acte, scène 4, Persée est prisonnier et subit la vue de son amante attachée :

> Celle que j'aime est en votre puissance ;
> Je la vois dans vos fers, je vois couler ses pleurs[624].

Les répliques de Persée orientent le regard du spectateur. Le héros est désarmé face à la puissance de sa geôlière qui entrave physiquement Isménie. De plus, Méduse apparaît comme une sorcière lorsqu'elle prévoit d'user de poisons pour enlaidir la princesse :

> Leur poison par des traits qui te feront horreur,
> La rendront affreuse comme elles[625].

L'emploi du futur annonce la réalisation prochaine de la menace. Au fil des scènes, Méduse ne réapparaît pas mais la menace plane toujours. C'est véritablement lors de la première scène de l'acte V que Méduse torture moralement le couple en lui annonçant laconiquement : « Voici le fatal moment »[626]. Le crime est imminent et le suspense est à son paroxysme. Avant de quitter la scène, Méduse soumet Isménie à un ultime dilemme : à sa propre mort ou l'abandon de Persée. D'ailleurs, le thème de la mort parcourt chacune de ses répliques : « fatal », « supplice », « châtiment », « périsse », « céder » sont autant de termes qui torturent moralement Isménie. En outre, ce n'est pas Méduse qui s'apprête à commettre le crime mais ses sœurs, les Hespérides. Mais les héros ne peuvent pas mourir car ce sont eux qui assurent le dénouement heureux. En ce sens, *Méduse* est davantage une tragi-comédie en musique qu'une tragédie, comme la plupart des pièces de ce genre. Les héros ne doivent leur survie qu'au *deus*

[624] *Ibid.*, IV, 4, p. 39.
[625] *Idem.*
[626] *Ibid.*, V, 1, p. 41.

ex machina de Jupiter. Par cette intervention fortuite, Méduse ne peut commettre son crime. De plus, les événements tragiques (la pétrification et la métamorphose de Méduse) ayant lieu hors-scène, Boyer est bienséant. Cependant, le tableau d'Isménie attachée et les tortures morales de Méduse, bien qu'ils ne portent pas atteinte physiquement aux victimes, restent violents. Le dramaturge respecte donc la bienséance tout en exploitant les décors de la tragédie en musique qui servent la violence de l'intrigue. De plus, à l'inverse des tragédies classiques, la tragédie en musique dévoile également une multiplicité d'actions. Méduse fait preuve d'*hybris*, manipule, détruit un navire par l'entremise de Neptune, séquestre et torture moralement les héros. Toutes ces actions préparent le crime final (la pétrification d'Isménie), à travers lequel elle devient résolument une femme-monstre car, maîtresse de ses choix, elle porte intentionnellement atteinte à un autre corps. De plus, elle assume pleinement ses actes.

Mais qu'en est-il dans les gravures ? Comment le frontispice (Figure D)[627], gravure dépendante de la tragédie en musique, aborde-t-elle la monstruosité de Méduse ? À l'image de ceux illustrant *Phèdre* et *Médée*, il joue à la fois le rôle d'un préambule à l'exposition de la monstruosité mais il dévoile également ce qui n'apparaît pas sur scène. L'artiste prend également davantage de libertés que dans les autres frontispices puisqu'il ne respecte pas entièrement la pièce illustrée. En effet, suite à sa métamorphose, Méduse n'apparaît plus sur scène. Or, dans la gravure, elle est clairement dotée de sa chevelure de serpents. L'illustration comble donc les lacunes de la tragédie et propose en image la métamorphose. Certes, les lecteurs peuvent se l'imaginer mentalement mais la présenter concrètement à l'aube de la lecture nourrit leur imaginaire et renforce la monstruosité. Ensuite, l'artiste fait un amalgame entre deux épisodes pourtant distincts : le premier étant celui où Jupiter chasse Méduse et Neptune du palais de Minerve et, le second, celui où Minerve punit Méduse. En effet, ce n'est pas la déesse de la guerre et de la sagesse, reconnaissable à son casque et à sa lance, qui pourchasse Méduse et Neptune, mais son père Jupiter, à l'acte II, scène 7 où il déclare « Sortez de ce lieu profané »[628]. Cette réplique coïncide avec les mouvements précipités des deux personnages. Enfin, lorsque Minerve punit hors-scène Méduse, Neptune n'est pas présent. Ce dernier, au terme du quatrième acte, exprime toute sa haine envers celle qui l'a trahi. En

[627] « Méduse », frontispice de Méduse, de Claude Boyer (librettiste), Charles-Hubert Gervais (musique), Amsterdam, chez les Héritiers d'Antoine Schelte, 1699. Le frontispice ressemble étrangement à la gravure « *Gorgoneum crinem turpes mutavit in hydras* » (voir Figure 19), illustrant le mythe de Méduse dans *Les Métamorphoses en rondeaux* d'Isaac de Benserade, Paris, Mabre-Cramoisy, 1676, p.116. Voir Figure D : « Méduse », frontispice de *Méduse*, de Claude Boyer (librettiste), Charles-Hubert Gervais (musique), Amsterdam, chez les Héritiers d'Antoine Schelte, 1699.
[628] Claude Boyer, *op. cit.*, II, 7, p. 25-26.

représentant ce que le lecteur ou spectateur ne voit pas, l'image devient moins dépendante de l'œuvre littéraire puisqu'elle la complète. Néanmoins, seuls les lecteurs peuvent apprécier l'estampe puisque le frontispice n'est présent que dans l'œuvre écrite.

Avec *Méduse*, Claude Boyer répond donc aux contraintes formelles de la tragédie en musique. Par la présence des dieux et des machines, il exploite les ressources du merveilleux. De plus, la musique, les chants et les danses s'intègrent ingénieusement à l'action. Mieux encore, ils amplifient la suprématie de Méduse. Néanmoins, ce statut associé à l'exhibition de ses passions la rend davantage monstrueuse car ils mettent en avant l'excès de ses passions. Boyer répartit ses personnages en deux camps adverses. D'un côté Méduse et Neptune (trompé par les mensonges de son amante Méduse), et de l'autre, Persée, Isménie, Minerve et Jupiter. Ce partage dualiste amplifie également l'immoralité de Méduse car il crée un contraste entre la vertu et le vice. Quant à la mise en scène des crimes, bien que la tragédie en musique exhibe des machineries baroques, elle reste éloignée du théâtre de la cruauté en restant empreinte des règles classiques. En effet, autant par vraisemblance que par bienséance, la pétrification d'Isménie et la métamorphose monstrueuse de Méduse se déroulent hors-scène. L'esthétique baroque est donc essentiellement présente dans les mises en scène spectaculaires. À l'inverse, les règles classiques régissent les rapports au corps puisqu'elles soustraient aux regards des spectateurs deux métamorphoses. Cette distinction esthétique est également favorisée par les limites techniques de la dramaturgie car comment représenter, vraisemblablement, une transformation physique ? Le concept de femme-monstre est certes présent verbalement dans les répliques des personnages mais il n'est pas autant exploité que chez Corneille qui n'hésite pas à dévoiler Médée, et deux de ses crimes, sur scène. Cependant, Médée est, au terme de la tragédie, une femme-monstre morale. Elle ne subit donc pas, ou très peu, d'altérations physiques. Boyer suit le même schéma que Corneille car *Médée* prépare la métamorphose d'une femme excessivement passionnée en une femme-monstre morale. Cependant, Boyer place cette transformation hors-scène et la redouble d'une métamorphose physique. La tragédie en musique offre donc de nouvelles possibilités quant à la représentation du monstrueux puisqu'elle exhibe, plus spectaculairement encore que la tragédie, les passions démesurées grâce à ses possibilités artistiques (chant, danse, décors, machineries, opposition de personnages antithétiques, etc.). Cependant, à l'inverse de celles de Phèdre, les passions de Méduse ne sont pas criminelles. En effet, à l'image de Médée, l'héroïne immorale est une femme monstrueuse car elle est excessivement passionnée et non parce que ses passions sont monstrueuses. Toutefois, si Médée

agit parce qu'elle a été injustement dépossédée, les intentions de Méduse sont purement égoïstes. Méduse devient donc entièrement méchante et stéréotypée. Ce caractère stéréotypé des personnages ne sous-entend pas une absence de passions. C'est là tout le génie de Boyer, qui met son expérience de dramaturge classique au service de la tragédie en musique. Astucieusement, il réussit, malgré le manque de temps, à approfondir son personnage éponyme en lui prêtant des défauts majeurs. La monstruosité de Méduse ne serait-elle pas liée à son caractère excessivement passionné ? Ces éléments font-ils d'elle un personnage monstrueux à la mesure de Médée, ou plutôt à la mesure de Phèdre ? Ou bien y a-t-il une nouvelle mesure qui verrait un affadissement de la monstruosité ?

3- Méduse : vers un affadissement de la femme monstrueuse ?

a- Un personnage stéréotypé : le « je » cupide et orgueilleux

Par leur présence, les personnages héroïques vertueux préparent la représentation monstrueuse de Méduse en opposant leur caractère. Mais Méduse possède également son propre tempérament, qui transparait à travers ses prises de parole par le « je ». Outre ses valeurs et ses actions immorales, elle est également indépendante et maîtresse d'elle-même. Néanmoins, contrairement à Médée et à Phèdre, le « je » de Méduse n'est pas aussi intime car il ne qualifie que rarement son « moi » intérieur et révèle surtout des désirs superficiels. En effet, dès le début de la tragédie, la Gorgone incarne la cupidité et l'orgueil[629] car l'intrigue insiste régulièrement sur son rang social et sa beauté. Ces deux traits de caractères, par leur omniprésence, renforcent la monstruosité morale de Méduse mais en font un stéréotype également. Si son « je » n'est que rarement intime, il reste néanmoins majestueux car il est mis en valeur, nous l'avons vu précédemment, par la puissance scénique. De plus, la superficialité de ses désirs ne rend pas pour autant Méduse inintéressante.

La cupidité, selon Antoine Furetière, est synonyme de désir et de convoitise[630]. Le *Dictionnaire de l'Académie* parle même de « désir immodéré »[631]. Les nombreuses occurrences du verbe « vouloir » dans les répliques de Méduse traduisent cette cupidité capricieuse. À la première apparition de ce verbe, l'héroïne exprime tout d'abord un souhait : « je voudrais sur Persée étendre mon empire »[632]. Toutefois, cette convoitise, tout d'abord adoucie par l'emploi du conditionnel, devient quelques vers après un ordre : « je veux voir dans mes fers un héros si vanté »[633]. Le présent suppose ici une revendication sans appel mais aussi un déni des volontés d'autrui. Méduse n'explique pas ses exigences car seule sa volonté importe. Cette affirmation du « moi », par l'intermédiaire du syntagme « je veux », rappelle l'*hybris* de Médée[634]. Concernant Méduse, lorsque ces requêtes ne sont pas exaucées et que Persée se désintéresse de

[629] Médée est aussi orgueilleuse mais l'amplification de ce sentiment la rend majestueuse car il est justifié par son statut divin bafoué par Jason. Méduse est humaine et bafoue l'amour de Neptune qu'elle ne mérite pas. Son orgueil la rend donc plus monstrueuse.
[630]La citation exacte est : « Cupide, adj., Vieux mot qui signifie désireux, convoiteux », « Cupidité, s. f., Désir, concupiscence », in. Antoine Furetière, « Cupide » et « Cupidité », in *Dictionnaire universel*, A-E, n.p.
[631]Académie française, « Cupidité », in *Le Dictionnaire de l'Académie française dédié au roy*, t.1, A-L, p. 286.
[632] Claude Boyer, *op. cit.*, I, 1, p.11.
[633]*Idem.*
[634] Médée déclare par exemple à Egée : « Je veux une vengeance et plus haute et plus prompte » (Pierre Corneille, *op. cit.*, IV, 5, p.95)

sa personne, ses caprices deviennent démesurés puisqu'elle désire à la fois sa mort et celle d'Isménie[635] :

> Je veux punir Persée et sa princesse.
> Quand j'aurai satisfait tout mon ressentiment,
> Je serai toute à ma tendresse[636].

Outre l'emploi du présent sans appel, si l'objet du « désir immodéré » n'est pas accessible, seule la vengeance semble être le remède. Cette situation rappelle la volonté de Phèdre de faire mourir Aricie car cette dernière devient sa rivale. Pour compléter ces caprices démesurés, l'emploi du verbe « vouloir » ne concerne pas uniquement Persée ou Isménie. Il traduit également un personnage orgueilleux : « Je veux que tout le monde m'aime »[637].

Les autres personnages obéissent à ses caprices et entretiennent ses désirs. En effet, si Méduse ordonne que tout le monde l'aime, ses sujets obéissent en louant sans cesse sa beauté et son rang social. Lorsqu'elle demande aux Hespérides de parler en son nom à Persée emprisonné, elle déclare :

> Dites-lui pour toucher son âme,
> Et tout ce que je puis, et tout ce que je sens[638].

Méduse commence d'abord par préciser son autorité et sa puissance ou, autrement dit, sa faculté de répondre aux désirs de Persée à travers l'utilisation du verbe « pouvoir ». Ce n'est que dans un second temps, et en dernier recours, qu'elle fait référence à ses émotions[639]. Lors de la scène suivante, les Hespérides obéissent à ses revendications puisque, à diverses reprises, elles insistent sur la toute-puissance de son rang de reine. Outre la réplique « Méduse est belle et reine », elles déclarent également :

> Tous ses trésors vont passer dans tes mains,
> Et sa couronne sur ta tête[640].

---

[635]*Ibid.*, IV, 4, p. 39 : « Je veux livrer aux Gorgones cruelles, / Celle que ton aveugle erreur / Fait la plus belle des mortelles ».
[636]*Ibid.*, IV, 5, p. 40.
[637]*Ibid.*, III, 5, p. 31.
[638]*Ibid*, IV, 3, p. 36.
[639]Ce n'est pas la première fois que Méduse essaie de vendre son pouvoir à Persée puisqu'à la scène 3 du premier acte, elle déclare déjà : « Dis-lui que de Méduse il peut tout obtenir, / Trésors, Sceptre, Grandeurs… » (*Ibid.,* I, 3, p. 14). Au lieu d'utiliser la première personne du singulier, Méduse préfère ici se distancier. Cette mise en avant se retrouve également dans *Médée* et dans *Phèdre*.
[640]*Ibid.*, IV, 4, p. 37.

La beauté, la richesse et le rang de Méduse sont les prétextes principaux de l'argumentation bien plus que son sentiment amoureux. Son orgueil l'empêcherait-il d'avouer verbalement ses sentiments ? Il faut aussi rappeler que la tragédie en musique obéit à une codification galante. L'aveu des sentiments amoureux n'est donc pas un réflexe. *Phèdre,* qui possède également une esthétique galante, représente d'ailleurs la douleur des aveux chez tous les personnages. Pour en revenir à *Méduse*, le personnage éponyme est reine. Il est donc plus difficile encore, compte tenu de son rang, d'avouer ses sentiments.

De plus, Méduse n'a pas à prouver par elle-même qui elle est puisque les autres le font, en particulier dans la scène 4 du premier acte, lorsque Palemon conduit la flotte de Poséidon à Méduse. La scène entière insiste sur sa beauté. Une Néréide déclare :

> Si du nom de Reyne ou de belle
> Le choix était en notre liberté,
> Je connais plus d'une mortelle,
> Qui donnerait le prix à la beauté[641].

Outre son choix, la nymphe oppose par l'emploi de la conjonction de coordination « ou », les deux traits caractéristiques de l'héroïne. Ces louanges nourrissent l'incommensurable estime de soi de Méduse puisque celle-ci répond, toujours dans cette même scène : « Ah ! que c'est pour ma gloire une douceur extrême »[642].

Cette âme égoïste, profondément monstrueuse par l'excès de ses passions, est paradoxalement valorisée sur scène à travers l'affirmation de soi, de sa puissance et de sa volonté. Si le spectateur parvient tout de même à plaindre l'héroïne tragique, c'est paradoxalement grâce au procédé de distanciation où Méduse abandonne le « je » pour parler d'elle à la troisième personne du singulier :

> Dieux, Mortels, admirez le destin de Méduse,
> Et plaignez son malheur ;
> Un Dieu m'a donné son cœur,
> Un mortel me le refuse.
> Dieux, Mortels, admirez le destin de Méduse,
> Et plaignez son malheur[643].

[641] *Ibid.*, I, 4, p. 16.
[642] *Ibid.*, I, 4, p. 17.
[643] *Ibid.*, III, 6, p. 32.

Si cette tournure peut paraître emphatique, ce n'est pas le cas ici. Les interpellations successives aux « Dieux » et aux « mortels » ainsi que la distanciation permettent aux spectateurs de se rapprocher du personnage. En effet, il n'est plus face au « je » égoïste de Méduse mais face à un personnage en détresse et surtout humain. Si Médée emploie la troisième personne du singulier pour amplifier sa grandeur, Méduse l'utilise à la fois pour mettre en valeur sa situation et pour parler de ses sentiments. Mais elle a besoin de se distancier d'elle-même pour pouvoir les aborder. Cette stratégie, qui se retrouve chez Phèdre[644], est assez paradoxale car la déploration passe usuellement par le lyrisme du « je ». Cependant, l'orgueil de Méduse l'empêche de dévoiler sa souffrance si humaine à travers le « je » car elle se considère supérieure aux hommes. C'est également pour cela qu'elle n'a pas besoin de ce procédé lorsqu'elle célèbre son rang de reine. Au cours de cette lamentation, elle appelle les « Dieux » et les « mortels » à « admirer » sa situation, et donc sa condition de femme monstrueuse. Même dans son malheur, elle désire l'admiration de tous.

Claude Boyer crée donc un personnage hautement égoïste et capricieux. Ce ne sont pas ces passions qui la rendent monstrueuse à l'image de Phèdre, victime d'un amour interdit, mais la démesure de celles-ci. Il y a donc, avec cette tragédie en musique, un affadissement du monstrueux qui est pourtant spectaculairement mis en avant. Le caractère stéréotypé de Méduse contribue à cette diminution. Néanmoins, elle reste toujours puissante. Avec son caractère conventionnel, Méduse épouse d'ailleurs les caractéristiques de la tragédie en musique. En effet, le genre, par des impératifs temporels, ne peut approfondir les personnages qui doivent être clairement identifiables. Boyer fait donc d'une contrainte artistique, le trait de caractère principal de son héroïne.

b- L'inconstance amoureuse

La notion d'inconstance n'est pas seulement une des caractéristiques majeures de la période baroque[645], elle définit aussi un tempérament apprécié par les dramaturges car il permet de

[644] Rappelons que Phèdre utilise la troisième personne du singulier quand elle déclare : « le cœur d'une faible mortelle » (Jean Racine, *op. cit.*, v. 682, p.51). Cependant, Phèdre utilise également cette tournure pour menacer ce que ne fait pas Méduse : « Connais donc Phèdre et toute sa fureur » (*Ibid.*., v. 672, p.50).

[645] Nous n'étudierons pas dans cette partie l'inconstance baroque perçue comme un processus créateur et un dynamisme vital. Nous nous centrerons sur l'inconstance perçue comme une imperfection. Au sujet de l'inconstance créatrice, voir Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti, 1968.

montrer des personnages en proie à des instabilités humorales. Le personnage tragique oscille entre des excès de souffrance et de colère. C'est d'ailleurs cette lutte qui définit, entre autres, le héros tragique. Antoine Furetière définit ainsi l'inconstance :

> Inconstance s.f. Manque de fermeté, de dureté, de résolution. L'inconstance est un vice de l'âme qui la fait changer quelque fois en pis, quelque fois en mieux. […] La faiblesse de l'esprit humain est la cause de son inconstance[646].

L'inconstance est donc une imperfection éloignant tout être de « la vertu de constance »[647] . Elle suggère l'idée d'un changement, d'une instabilité. Il faut néanmoins différencier l'inconstance des humeurs (alternance des personnages entre la haine et l'amour, le chaud et le froid par exemple) et l'inconstance amoureuse où le héros ou l'héroïne alterne entre plusieurs conquêtes. De toutes les femmes du *corpus*, Méduse est celle qui incarne le plus ce dernier tempérament car un seul amour ne lui suffit pas. À l'inverse, Médée et Phèdre symbolisent davantage l'inconstance des humeurs car elles ne désirent qu'un seul homme, Jason et Hippolyte. Méduse, après Neptune, choisit de conquérir Persée et cela malgré les conseils de Mélante, son confident : « La conquête d'un Dieu doit suffire à Méduse »[648]. Ici, c'est le déterminant numéral cardinal « un » qui symbolise une volonté de constance. Au sujet de l'instabilité amoureuse, Pierre de Lancre écrit : « J'ai dit que […] l'inconstance était un vice de l'âme, d'autant que voltiger ainsi sans arrêt sur toutes choses »[649]. Méduse « voltige » de proie en proie en choisissant Neptune puis Persée. Certes, l'héroïne n'aime que ce dernier mais, avant sa rencontre avec Persée, Méduse se contentait de la situation promise par Neptune. Suite à ces deux amours, l'héroïne devient instable dans ses passions lorsqu'elle s'apprête à parler à Persée, alors prisonnier de Neptune :

> Que de transports divers mon cœur est agité !
> Je crains, j'aime, je hais et quand malgré ma haine
> Je cède à l'amour qui m'entraîne,
> Un reste de vertu, de gloire, et de fierté,
> Rend ma bouche muette et ma flamme incertaine[650].

---

[646] *Dictionnaire universel*, Antoine Furetière, La Haye et Amsterdam, Chez Arnout et Reinier Leers, 1690, « Inconstance », t. II, p. 333.
[647] *Dictionnaire de l'Académie Française dédié au roy,* Académie française, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, « Constant », p. 238.
[648] Claude Boyer, *op. cit.*, I, 1, p.11.
[649] Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance et instabilité de toutes choses*, Paris, Abel L'Angelier, 1610, Seconde édition, p. 6.
[650] Claude Boyer, *op. cit.*, IV, 2, p. 36.

L'énumération, redoublée d'une accumulation de trois verbes antithétiques « je crains, j'aime, je hais » permet de constater l'état instable où se situe Méduse. Il s'agit de la dernière scène où « un reste de vertu » demeure encore chez cette héroïne tragique car elle doute de ses actions. Certains personnages de *Méduse* désirent orienter la tragédie en musique vers l'inconstance. En effet, dans chacune de leurs répliques, les Hespérides[651], sous les ordres de Méduse, désirent écarter Persée de son amour constant pour Isménie :

> Il faut courir au changement,
> La gloire d'aimer constamment
> Est une gloire imaginaire :
> L'amour n'est qu'un amusement ;
> Et quand il devient une affaire
> Il faut courir au changement[652].

Les Hespérides incarnent ici les paroles tentatrices puisqu'elles désirent détourner le héros de ses actions nobles. Elles prônent l'inconstance en avançant l'argument de la futilité de l'amour, une « gloire imaginaire ». De plus, l'instabilité est mise en relief grâce aux rimes alternant des termes opposés. Citons par exemple « changement » qui s'oppose à « constamment » et « amusement » à « affaire ». En tant que sœurs des Gorgones, les Hespérides soutiennent donc Méduse. De plus, en louant l'inconstance à travers la danse et le chant (« *Les Hespérides et les Plaisirs dansent autour de Persée* »), ces personnages alimentent la tragédie en musique car ils utilisent les ressorts du genre pour forger leur caractère.

c- La parole féminine manipulatrice et tentatrice

Le *topos* des paroles féminines qui charment et tentent l'homme est récurrent dans la tragédie en musique car, plus qu'un autre genre, elle mêle la force du chant au plaisir de l'écoute. Ce *leitmotiv* se retrouve dans *Méduse* et fait écho aux dangers des sens dans la tragédie en musique[653]. L'héroïne éponyme met tout en œuvre pour conquérir Persée. Avant d'agir, elle essaye de le convaincre en le tentant et en lui proposant une couronne. Or, sa loyauté innocente

[651] Dans la mythologie grecque, les Hespérides, au nombre de trois, sont des nymphes gardiennes d'un arbre aux pommes d'or. Filles de Phorcys et de Céto, elles sont donc les sœurs des Gorgones.
[652] Claude Boyer, *op. cit.*, IV, 4, p. 38.
[653]Sarah Nancy aborde ce sujet dans son article « Les règles et le plaisir de la voix dans la tragédie en musique », *XVIIe siècle*, 2004, 2, n°223, pp. 225-236.

et louable envers Minerve est inébranlable. Par l'intermédiaire de ses sœurs, les Hespérides, mais aussi du chœur, Méduse tente de convaincre Persée. Tour à tour, elles chantent :

> Méduse est belle et Reyne, et devient ta conquête :
> Ce ne sont point des biens éloignez, incertains.
> […]
> Tous ses trésors vont passer dans tes mains,
> Et sa couronne sur ta tête.
> […]
> *Les Hespérides et les plaisirs dansent autour de Persée*[654].

À la différence de Créuse qui n'utilise que des mots pour convaincre Jason, les Hespérides essaient de charmer davantage Persée à travers l'intonation de leur voix. La tentation par le verbe chanté rappelle le mythe des sirènes qui, grâce à leur voix et leurs lyres, attiraient les marins sur les récifs. De plus, dans la mythologie grecque, les Hespérides sont réputées pour leur beauté et leur voix mélodieuse[655], d'où certains surnoms évocateurs tels Ligyphonous à la voix éclatante ou Hymnodous cantatrice. Le choix de ces personnages par Boyer n'est donc pas anodin. Les quelques répliques citées glorifient Méduse en louant aussi bien son physique que sa richesse et son pouvoir. Elle est reine et possède tout, sauf le héros. Puisque la sollicitation verbale ne suffit pas, les Hespérides mettent alors en avant leur corps en dansant, sollicitant cette fois la vue. La tentation est aussi intensifiée lorsque les « plaisirs » se joignent à la danse. Comme le précise la didascalie, ils dansent « autour de Persée » ; ils forment donc un cercle. Le héros ne peut s'échapper et est forcé d'écouter le discours séduisant. Toujours lors de cette scène, c'est aussi le chœur qui tente Persée. En effet, il répète à trois reprises une réplique des Hespérides :

> C'est trop pousser de vains soupirs ;
> Fais voir de plus nobles désirs[656].

Le chœur reprend les paroles tentatrices des Hespérides. Il engage Persée à abandonner Isménie pour profiter de la gloire de Méduse. Elles tentent de le persuader en abordant la question de la noblesse, un état que désirent atteindre tous les héros. Cependant, la définition varie selon les personnages puisque, pour les Hespérides, la véritable noblesse serait de rejoindre Méduse et non de suivre un amour sincère. La répétition de ces vers s'apparente à une persécution chantée.

[654] *Claude Boyer, op. cit.*, IV, 4, p. 37-38.
[655] Dans *La Théogonie*, Hésiode fait référence à plusieurs reprises aux « Hespérides à la voix sonore ».
[656] *Claude Boyer, op. cit.*, IV, 4, p. 37-38.

Cette perfidie est ensuite renforcée par la perversité de l'héroïne qui assiste à la scène tout en étant cachée : « Méduse, *cachée dans un des coins du théâtre* »[657]. Elle voit donc les tentatives séductrices de ses sœurs sans être vue. Par un effet de miroir, elle renvoie aux spectateurs, qui assistent également à la scène sans être vus. De plus, le public voit Méduse qui observe ses sœurs. Il rapproche donc les deux scènes et les associent, si bien qu'à travers les manipulations des Hespérides, il comprend que c'est en réalité Méduse qui manipule et tente Persée. Mais cette transmission de pouvoir réduit considérablement la monstruosité de l'héroïne car elle n'est plus actrice mais spectatrice. S'il est évident que Méduse est l'investigatrice de ces manipulations et de ces tentations, sa passivité temporaire dessert son statut de femme monstrueuse car elle n'accomplit pas directement l'action. Il s'agit d'ailleurs de la seule scène sensuelle de la tragédie en musique. Persée résiste à la tentation et devient alors un héros inébranlable.

Méduse est également manipulatrice avec Neptune puisqu'elle se sert de l'amour et de la puissance du dieu pour obtenir ce qu'elle désire : Persée. Ce sont donc ses manipulations qui permettent au dramaturge d'insérer les machineries spectaculaires. Les deux personnages ne se rencontrent que trois fois sur scène mais ne sont réellement seuls qu'à la scène 5, de l'acte III, et à la scène 5 de l'acte IV. Lors de ces entretiens, Méduse sollicite sa puissance et pense davantage à l'éloigner qu'à profiter de sa compagnie. Neptune devient pour Méduse un objet lui permettant d'atteindre son obsession. Mais ses passions la rendent imprudente puisque l'aveuglement de Neptune se dissipe lorsque celui de Méduse commence. À l'acte III, scène 5, Neptune retrouve un instant sa lucidité lorsque Méduse laisse éclater sa surprise d'avoir une rivale mortelle. Elle se ressaisit cependant rapidement et séduit le dieu à nouveau :

> NEPTUNE
> Vous aimez donc Persée, et cet ardent courroux …
>
> MEDUSE
> O Ciel ! Que me reprochez-vous ?
> Moi, j'aurais de l'amour pour l'Amant d'Isménie [658]?

Méduse opère ici un changement radical dans son comportement. De femme exigeante et autoritaire, elle devient naïve et prude. Les exclamations concrétisent sa surprise d'avoir été

[657] *Ibid.*, IV, 4, p. 37.
[658] *Ibid.*, III, 5, p.30-31.

découverte par Neptune mais elles contribuent également à feindre une offense qui dupe une nouvelle fois le dieu. Méduse joue donc avec les sens du dieu.

d- La beauté physique de Méduse

La thématique de la beauté féminine parcourt la tragédie en musique. Mises à part les Gorgones, les femmes influentes de la pièce, à savoir Méduse, Minerve et Isménie, incarnent diverses facettes de la beauté. Si pour Minerve et Isménie, cette beauté coïncide avec le principe grec du *kalos kagathos*[659], ce n'est pas le cas avec Méduse. En effet, ses charmes cachent, sous un masque fallacieux, d'innombrables vices. Son apparence corporelle n'est donc pas le miroir de son âme.

Méduse aborde chaque personnage féminin de son entourage en fonction de sa beauté dont elle est obsédée. En effet, ce critère régule ses relations. Aussi, Minerve devient une rivale parce que Méduse pense que Persée est attiré par la beauté et non par la sagesse de la déesse. La tragédie en musique s'ouvre donc sur le besoin de Méduse de savoir qu'elle est la plus belle. Lors du premier échange entre ce personnage et Persée, la beauté est au cœur du débat lorsque Méduse déclare :

> Il est beau de naître immortelle,
> Avec une beauté qui peut tout enflammer ;
> Mais il est honteux d'être belle,
> Avec un cœur qui ne saurait aimer[660].

Pallas est l'antithèse de Méduse car sa sagesse s'oppose aux passions démesurées de l'héroïne. La déesse incarne la beauté désintéressée, ce que Méduse ne peut pas comprendre puisqu'elle se sert de cette beauté pour parvenir à ses fins. De plus, lorsque le personnage éponyme apprend l'intérêt de Persée pour Isménie, la raison de cet affront ne peut être que sa beauté et non ce qu'elle incarne. Isménie devient « si belle » mais aussi une « beauté fatale » dont il faut anéantir les « appâts »[661]. Ce personnage incarnant la beauté réservée s'oppose à Méduse plus démonstrative.

---

[659] Ce principe sera abordé dans la troisième partie traitant des métamorphoses. Il sous-entend que ce qui est beau est bon.
[660] Claude Boyer, *op. cit.*, I, 2, p.13.
[661] *Ibid.*, III, 6, p.32, puis 33.

Son corps devient un instrument de persuasion par l'intermédiaire duquel elle manipule[662]. Neptune mais aussi l'ensemble de ses sujets, à l'image des Néréides, des Tritons et des chœurs des peuples, sont sous son charme. En effet, leurs chants vantent sans cesse ses charmes mais jamais ils n'abordent son âme :

> Ah ! que Méduse est belle !
> Qu'elle est digne du Dieu qui soupire pour elle [663]!

Le chœur des peuples n'aborde pas la laideur morale de Méduse. Il se fonde uniquement sur sa beauté physique, seul critère qui semble ici important. Neptune est la principale victime de Méduse. Il ne cherche pas à savoir qui est vraiment la reine des Orcades. C'est parce que Neptune est sous le charme de sa beauté qu'il devient aveuglément soumis à tous les caprices et tous les mensonges de sa bien-aimée. Dans cette tragédie en musique, Neptune ne possède pas le don d'ubiquité ; il se fie imprudemment à ce que Méduse dit ou à ce qu'elle lui permet de voir. Ses attraits sont si captivants qu'il profane le temple de Minerve. Neptune devient donc l'instrument de la beauté de Méduse. À travers ce personnage, Claude Boyer illustre la fragilité des hommes face aux dangers de la beauté féminine qui masque d'innombrables vices. Le spectateur observe cependant le véritable visage de Méduse, qui sera analysé en détail plus tard, lorsqu'elle se confie à ses sœurs, puis lorsque sa fureur éclate.

À partir d'un mythe disparate et centré sur Persée, Claude Boyer crée, pour la première fois, une intrigue axée sur Méduse et son obsession amoureuse. Le dramaturge utilise tous les ressorts de la tragédie en musique pour proposer une autre version de la femme monstrueuse. Méduse fusionne naturellement avec les contraintes formelles du genre. En effet, les décors majestueux amplifient la suprématie de l'héroïne. Cependant, ces mêmes contraintes, sans réduire l'intérêt suscitée pour Méduse, affadissent sa monstruosité. Il faut cependant nuancer en rappelant qu'elle ne possède pas, à l'image de Phèdre, de passions monstrueuses, c'est-à-dire contre-nature. La cupidité et l'orgueil, bien que ressenties au-delà de toute mesure par Méduse, sont deux passions non criminelles. La pièce met surtout en évidence une femme monstrueuse car excessivement laide moralement. Le dramaturge propose aux spectateurs une femme cupide, orgueilleuse, inconstante, tentatrice et manipulatrice. Mais l'ensemble de ces

[662] Méduse rappelle Sténobée dans *Bellérophon* (1665), tragédie en musique de Quinault et de Lully : « Je suis femme, et ma force est dans les artifices » (III, 4).
[663] *Ibid.*, I, 4, p.16.

défauts tend à atténuer la monstruosité du personnage (et non sa puissance) car ils ont un impact sur les autres personnages. À la différence de *Phèdre*, tragédie de l'intériorisation, la tragédie en musique concerne, en grande partie, la démonstration extérieure de paroles et d'actes passionnés. En effet, la tentation et la manipulation sont, par exemple, employées sur Persée. De plus, Méduse est surtout abordée sous l'angle de sa cupidité et de son orgueil. L'omniprésence de ces deux traits forge le personnage et réduise considérablement ses tentatives d'introspection, pourtant présentes mais peu mises en valeur. Ce caractère stéréotypé répond néanmoins aux attentes de la tragédie en musique qui, par des impératifs temporels, ne peut approfondir les personnages. Ils doivent donc être clairement identifiables. De même, la dimension baroque de la tragédie en musique justifie son inconstance amoureuse, renforcée par les changements de décors. Mais là encore, ce tempérament est davantage mis en valeur que son inconstance humorale, plus rare, et qui pourtant amplifie la monstruosité morale. De plus, si Boyer n'hésite pas à mettre en scène des tortures morales, le dramaturge reste surtout un auteur classique attaché à la bienséance. La tragédie en musique dévoile avant tout les ravages des passions. Cependant, toutes les atteintes portées au corps ont lieu hors-scène, à savoir la pétrification d'Isménie et la punition accomplie par Minerve sur Méduse. Le dramaturge met donc davantage l'accent sur la monstruosité de Méduse par un jeu de contrastes et par l'affirmation de sa force de caractère, plutôt que sur son statut de femme-monstre. En effet, dès que l'héroïne commet son crime, c'est hors-scène. Autrement dit à partir du moment où elle devient femme-monstre, elle n'apparaît plus. C'est donc aussi l'accomplissement d'un crime qui caractérise la femme-monstre. Claude Boyer se sert des formalités esthétiques de la tragédie en musique pour construire la puissance de son personnage mais il renoue également avec la tragédie en dévoilant une femme monstrueuse (comme Corneille avec *Médée*, et Racine avec *Phèdre*) et non un personnage vertueux comme dans les tragédies en musique de Quinault[664]. Cette importance donnée à l'extérieur, que ce soit à travers les passions et les désirs superficiels, les actions ou l'apparence physique, prépare le thème principal du mythe de Méduse : les métamorphoses. La première transforme Méduse, une femme monstrueuse à travers ses passions excessives, en une femme physiquement monstrueuse. En effet, les défauts moralement répréhensibles du personnage éponyme expliquent et légitiment le châtiment que Minerve lui impose. La punition de la déesse retranscrit sur le corps la laideur originairement intérieure. Suite à sa métamorphose, Méduse devient donc une femme-monstre marquée par la

[664] La majorité des tragédies en musique de Quinault et Lully met en scène des héros qui prouvent leur courage et leur honneur sur scène. Citons, entre autres, *Thésée* (1675) où le personnage éponyme doit lutter contre la perfidie de Médée et *Persée* (1682), héros devant lutter contre Méduse et le monstre aquatique venu dévorer Andromède.

laideur physique. C'est en accomplissant le crime final (la pétrification d'Isménie), que l'héroïne devient une femme-monstre marquée par la laideur morale. La métamorphose de Méduse est donc l'essence même du mythe. Or, Claude Boyer préfère aborder l'instant précédant sa transformation, puis la dissimuler hors-scène. En réalité, le dramaturge conserve cette thématique mais la déplace vers une déchéance morale qui explique et rend vraisemblable sa métamorphose finale. Dans un premier temps, le schéma classique du *dolor* et du *furor* justifie sa métamorphose. Parallèlement à cette déchéance, Méduse, bien qu'incarnant la beauté physique, devient progressivement laide selon le principe grec du *kalos kagathos*. Quelles sont les réactions du lecteur-spectateur face à ce personnage antipathique ?

III- Le corps métamorphosé

1- La déchéance morale puis physique dans la tragédie en musique : quelle réception ?

a- Du dolor *orgueilleux au* furor *jaloux : la déchéance morale*

Le personnage de Méduse suit le schéma classique : un *dolor* l'amène au *furor* par lequel elle exécute son crime final. Néanmoins, Claude Boyer rend son personnage antipathique en dévoilant un *dolor* à la hauteur de l'orgueil du personnage. En effet, c'est uniquement en réaction aux affronts de Persée et à son échec pour le conquérir, qu'elle éprouve une immense souffrance. Lorsqu'elle apprend le nom du véritable amour du héros, elle subit deux outrages :

> Persée aime Isménie, ah ! fortune cruelle
> Quoi mon orgueil s'était flatté
> Que j'avais pour Rivale une Divinité,
> Et c'est une foible mortelle
> Qui triomphe de ma beauté ;
> Quel affront, fortune cruelle[665] !

Bien qu'égoïste, la souffrance de Méduse est ici incontestable. La présence réitérée des points d'exclamation traduit ce désarroi face à la révélation du nom de sa rivale insoupçonnée : Isménie. L'adjectif dépréciatif « faible » augmente l'injure de Persée qui préfère une humaine à son rang de divinité. Sa douleur s'amplifie au fur et à mesure de la pièce car, quoi qu'elle entreprenne, Persée la repousse. Cette situation n'est pas sans rappeler celle que Médée affronte en essayant, dans un premier temps, de reconquérir Jason qui lui préfère Créuse. Aussi, dans cette réplique, Méduse apostrophe-t-elle à deux reprises la « fortune » qu'elle rend coupable de sa situation. Toutefois, à la différence de Phèdre, soumise à celle-ci, Méduse va, dans la scène suivante, se dresser contre elle avec l'aide de Neptune[666]. Enfin, le *dolor* de Méduse est moins

[665] Claude Boyer, op. cit., III, 5, p. 30.
[666] *Ibid.*, III, 6, p. 33 : « Tu me trahis, infidèle fortune ! / Mais tu ne peux pas longtemps cacher mes ennemis ; / Nous les découvrirons par les soins de Neptune ».

touchant pour le spectateur que celui de Phèdre ou Médée car il ne concerne nullement la passion amoureuse. En réalité, Méduse perçoit Persée comme un défi car il symbolise « le plus fier des mortels »[667]. En outre, à l'acte I, scène 1, Méduse déclare :

> Et je ne puis souffrir que lui seul se refuse
> Au triomphe de ma beauté[668].

L'emploi de l'infinitif « souffrir » exprime à l'origine une idée de douleur. Or, dans cette formulation, le *dolor* de Méduse semble artificiel et bien éloigné des douleurs psychologiques et physiques que Médée et Phèdre ressentent face au déni de l'homme désiré. Sa douleur ne revêt aucune profondeur morale car elle n'est pas justifiée par la fatalité ou par des sacrifices bafoués. La soumission de Persée symboliserait seulement le triomphe de sa beauté et la défaite de Minerve[669], des ambitions égoïstes. De plus, elle se persuade, à tort, de l'aimer, bien qu'à aucun moment dans la pièce, un trouble physique ne soit décelé. Ainsi, son *dolor* réside exclusivement dans son orgueil bafoué. De plus, sa fierté empêche, sauf à de rares instants, une exaltation de sa douleur.

Le *furor* de Méduse est progressif. Sa haine contre Minerve se transforme en fureur lorsqu'elle apprend l'existence d'Isménie, puis en fureur aveuglante lorsque Persée, malgré la révélation de ses sentiments à l'acte IV, la rejette :

> NEPTUNE ET MEDUSE *ensemble* :
> L'Amour
> La haine } occupe tout mon cœur.
>
> NEPTUNE ET MEDUSE *ensemble* :
> Je m'abandonne à { mon ardeur.
> ma fureur[670].

Méduse libère ici sa fureur au grand jour et, qui plus est, face à Neptune, qui malgré la polyphonie des voix, réalisera l'amour de la criminelle pour Persée. Il s'agit de l'avant dernière scène de l'acte IV ; l'acte final sera donc consacré au crime. Ce *furor* est loin d'être aussi explicite que celui de Médée. Il atteint son paroxysme à l'acte IV, scène 4, lorsque l'héroïne exprime des menaces :

---

[667] *Ibid.*, I, 1, p. 11.
[668] *Idem.*
[669] *Idem* : « Je voudrais sur Persée étendre mon empire, / Pour ôter à Minerve un si grand défenseur ».
[670] Claude Boyer, *op. cit.*, IV, 5, p.40.

Tout son sang ne saurait contenter ma fureur.
Je veux livrer aux Gorgones cruelles
Celle que ton aveugle erreur
Fait la plus belle des mortelles.
Leur poison par des traits qui te feront horreur,
La rendront affreuse comme elles[671].

C'est la jalousie qui mène le *furor* de Méduse. Isménie est imaginée comme l'objet d'un sacrifice dont le sang atténue la colère divine. Mais sa fureur est telle qu'un sacrifice ne suffit pas. Seule la souffrance de la jeune princesse et la perte de ses charmes peuvent assouvir les affronts subis par Méduse. Il s'agit véritablement du seul moment où Méduse expose sa rage avec autant de violence. Cette absence s'explique par la brièveté du temps de paroles imposée par la tragédie en musique. Méduse ne pouvant pas déployer à outrance ses émotions, elle reste concise. Mais c'est justement cette brièveté prêtant à ses paroles une intensité dramatique qui se fait plus rare au théâtre. De plus, les autres personnages suppléent cette concision. Isménie s'exclame par exemple, lors du dernier acte, « Quelle fureur ! »[672], pour renforcer à la fois l'humeur effrayante de Méduse mais aussi sa propre terreur. Même après sa disparition hors scène, après le châtiment de Minerve, les personnages présents rapportent la fureur aveugle de Méduse qui, suite à la perte de « ses charmes »[673], persiste dans sa vengeance. Blessée dans son orgueil, elle défie donc les dieux à deux reprises.

b- Kalos kagathos *: la métamorphose physique reflet de la laideur morale*

Il n'est pas question ici de comparer la beauté ou la laideur de Méduse à celle des autres personnages mais plutôt de réfléchir sur le sens de ces notions et de comprendre le processus mis en œuvre pour transformer (ou non) une âme enlaidie par ses passions démesurées en un corps féminin monstrueux. Deux visions antithétiques se révèlent. Dans la première, la laideur physique entraîne une altération morale. Dans la seconde, les altérations morales peuvent être cachées sous un masque fallacieux.

Dans la première vision, la beauté n'est pas uniquement liée à la physionomie puisqu'elle est influencée par la beauté de l'âme. Ce principe répond à l'expression grecque

[671] *Ibid.*, IV, 4, p.39.
[672] *Ibid.*, V, 2, p. 41.
[673] *Ibid.*, V, 4, p. 44.

idiomatique « *Kalos kagathos* »[674] qui signifie que ce qui est beau est bon. Il s'agit d'un principe antique permettant aux hommes grecs de se réaliser pleinement afin d'atteindre l'excellence tant sur le plan moral, physique, esthétique que politique. Ce principe s'applique également à la femme mais dans une moindre mesure puisque celle-ci doit viser l'excellence uniquement dans la sphère privée et sous l'égide de son mari[675]. Antoine Furetière s'inspire de ce principe dans sa définition de la « beauté » :

> La Beauté de l'esprit, des sentiments est plus estimable que celle du corps. La beauté de la vertu et la laideur du vice[676].

Mais parallèlement à ce principe s'appliquant à la fois aux deux sexes, la beauté féminine peut aussi apparaître comme un masque fallacieux qui cache une laideur morale. Ces deux visions antithétiques ont pourtant en commun de limiter la femme à son apparence physique. Dans *Méduse*, le personnage éponyme revêt sans cesse un masque trompeur car l'héroïne est, dans un premier temps, physiquement belle mais moralement laide. Son corps ne reflète donc pas son âme. Ce n'est qu'au terme de la pièce, après l'intervention de Minerve que le principe du *kalos kagathos* intervient en guise de conclusion. En effet, l'intervention divine rétablit la vérité et permet de lever le voile sur la véritable Méduse. Le but de la tragédie en musique est d'interpeler ainsi le spectateur sur le danger de la beauté féminine qui peut s'avérer illusoire.

Selon l'expression grecque *kalos kagathos,* il existe une synergie entre la beauté du corps et la beauté de l'âme. Homme et femme sont donc responsables de leur enveloppe charnelle puisqu'ils peuvent se métamorphoser en une entité meilleure ou pire. Cela sous-entend également que c'est l'aspect moral qui l'emporte puisque le corps réagit à celui-ci. La laideur physique et la laideur de l'âme sont donc indissociables. Au XVIIe siècle, ces principes se retrouvent dans la figure de l'« honnête homme »[677] qui devient un modèle de vertu à atteindre. La théorie du *kalos kagathos* suppose également l'idée d'un mouvement car le corps se transforme. En effet, l'évolution apparaît comme le symptôme négatif d'une faiblesse face aux passions. La tragédie en musique, *Méduse* est en ce sens une pièce de progression où le spectateur constate la métamorphose graduelle d'une femme en une entité monstrueuse. En

[674] Forme abrégée de « *Kalos kai agathos* » qui signifie littéralement « Beau et bon ».
[675] Sylvie Vilatte aborde ces distinctions dans « La femme, l'esclave, le cheval et le chien : les emblèmes du *kalòs kagathós Ischomaque* », *Dialogues d'histoire ancienne,* vol. 12, 1986, pp. 271-294.
[676] Antoine Furetière, « Beauté », in *Dictionnaire universel, op. cit.*, t. I, A-E, [n.p.].
[677] Nicolas Faret est le premier à en proposer une définition claire dans son traité *Des vertus nécessaires à un prince pour bien gouverner ses sujets* (Paris, T. du Bray, 1623) puis dans *L'Honnête homme ou l'art de plaire à la Cour* (Paris, Toussaint du Bray, 1630). Sur le sujet, voir également Jean-Marc Chatelain, *La Bibliothèque de l'honnête homme*, Paris, Editions de la Bibliothèque nationale de France, 2003.

effet, dès les premiers vers, l'héroïne éponyme est qualifiée de « charmante », de « glorieuse » ; elle possède « beauté » et « grandeur »[678]. Ces termes sont omniprésents autant dans les chants des adjuvants que dans ceux des opposants. Ces répétitions obéissent aux exigences internes de la tragédie en musique à savoir la réduction du vocabulaire pour assurer, de la part des spectateurs, une compréhension parfaite des paroles. De même, c'est véritablement la répétition de ces attributs par le chœur qui permet d'insister sur les charmes et la grandeur de Méduse. Cependant, au fur et à mesure de la tragédie, elle devient de plus en plus mauvaise moralement puis laide physiquement en devenant une femme à la chevelure de serpents. Cette progression coïncide avec l'évolution du *dolor* en *furor*. À l'acte V, une Gorgone explicite cette métamorphose :

> Méduse, enfin, cette superbe Reine,
> Jalouse amante et sœur trop inhumaine,
> Voit ses appas et son orgueil confus[679].

Ces trois vers suffisent pour constater les conséquences d'une âme mauvaise sur l'apparence physique. Le décasyllabe étant un vers relativement court, l'attention du spectateur est entièrement captivée par cette conclusion. Les adjectifs qualificatifs dépréciatifs « superbe » (dans le sens d'« orgueilleuse »), « jalouse» et « inhumaine » désignent sa laideur morale. Celle-ci cause ensuite sa laideur physique, puisque les « appas » de Méduse deviennent incertains. L'aspect corporel de cette femme monstrueuse[680] est alors en accord avec son âme. Aussi, bien que sa laideur soit le fruit d'une punition divine, celle de Minerve, la moralité de cette transformation reste la même : un esprit perfide entraîne une défiguration[681]. Le mythe de Méduse est l'archétype du *kalos kagathos*. Néanmoins, Claude Boyer n'a pas fait de cette caractéristique sa priorité, malgré le genre artistique choisi.

L'exemple de Méduse est également singulier car son regard pétrifiant lui permet la transformation de ses victimes en pierre. Cette malédiction sous-entend que la laideur physique peut aussi devenir dangereuse pour autrui. En effet, côtoyer une personne si laide (car extrêmement mauvaise) ne peut que salir (même mettre en danger) la vertu. Isménie en fait les frais lors du dernier acte :

---

[678] Claude Boyer, *op. cit*, I, 1, p. 9.
[679] *Ibid.*, V, 4, p. 43.
[680] Méduse n'est pas encore une femme-monstre à cet instant de la pièce car elle ne s'est pas encore vengée.
[681] Dans une moindre mesure, ce processus se retrouve sur le visage de Médée, défigurée par la colère, dans le dessin de Poussin, *Médée tuant ses enfants* (Figure B). Voir chapitre I.

Un seul de ses regards par un charme terrible
A fait sur Isménie un affreux changement ;
Elle n'est plus qu'un rocher insensible[682].

L'idée de changement se retrouve ici mais il est imposé par une force extérieure, le regard de Méduse, qui lui a transmis son insensibilité mais également son inhumanité : à travers sa pétrification elle sort également de l'ordre naturel des hommes. Face à cette déchéance physique et à ce personnage antipathique, qu'en est-il du regard du spectateur ?

c- Un personnage principal antipathique

La tragédie en musique mettant en scène des personnages contrastés et peu ambivalents, l'identification du spectateur est plus naturelle encore que dans la tragédie. Cette identification, nous l'avons vu, passe par l'intermédiaire de la pitié suscitée essentiellement par les victimes. Or, Méduse est le seul personnage de la tragédie en musique qui ne peut être considéré comme une victime car elle impose ses passions aux autres personnages qui n'ont d'autres choix que de subir sa fierté, sa jalousie et son orgueil. De plus, les spectateurs s'identifient aux héros ou héroïnes vertueuses. Or, Méduse est une héroïne immorale. Elle ne se remet jamais en question. Lorsqu'elle apprend l'amour de Persée pour Isménie, l'héroïne désire leur mort[683] afin d'assouvir sa haine. Toutefois, concernant Persée, elle retarde l'inévitable. Par amour, elle ne peut se résoudre à le tuer. À l'image de Médée, l'inconstance dont elle fait preuve démontre qu'elle anticipe sa culpabilité :

Que de transports divers mon cœur est agité
Je crains, j'aime, je hais, et quand malgré ma haine
Je cède à l'amour qui m'entraîne,
Un reste de vertu, de gloire, et de fierté
Rend ma bouche muette et ma flamme incertaine[684].

Méduse a conscience de sa mauvaiseté car il ne lui subsiste que des « reste[s] de vertu ». Ce doute atténue sa monstruosité morale, parce que le spectateur observe sa souffrance. Elle se bat pour convaincre Persée et ainsi empêcher sa vengeance. Toutefois, ce combat n'est pas noble car les raisons en sont purement égoïstes : si Persée meurt, il représente l'échec de ses

[682] Claude Boyer, *op. cit.*,V, 5, p.44.
[683]« Si je n'ai pas son cœur, au moins malgré lui-même / Je disposerai de son sort ; / Il mourra » (Claude Boyer, *op. cit.*, IV, 2, p.35.)
[684]*Ibid.*, IV, 2, p. 36.

conquêtes. Ces instants sont rares et n'humanisent pas suffisamment Méduse pour que le spectateur puisse s'identifier au personnage principal. En effet, aux yeux du spectateur, l'héroïne mérite le châtiment final car ses actions l'ont révulsé avant même sa métamorphose physique. Il ne peut donc pas avoir pitié d'elle. Il faut aussi remarquer que les instants où Méduse suscite l'horreur sont rares. Ses menaces ou la scène de la séquestration sont certes véritablement horrifiantes mais, hormis ces passages, c'est en réalité la mise en scène qui provoque ce sentiment. Ce sont les situations, davantage que Méduse, qui sont terrifiantes car la tragédie en musique met l'accent sur le plaisir des sens. Ce plaisir vise ensuite l'émotion. La destruction du bateau est une situation à la fois fascinante par sa démesure, horrifiante et pathétique car Méduse en est la cause et Persée et Isménie les victimes. Mais le spectacle des passions ressenties par ces personnages est secondaire face à celles éprouvées spontanément par le spectateur submergé par ce qu'il voit et entend. De plus, nous l'avons déjà vu, la compassion du spectateur est orientée vers les victimes, c'est-à-dire Persée, Isménie, Minerve et dans une moindre mesure, Neptune. Les contrastes qui s'opèrent entre les deux camps humanisent les victimes et permettent l'identification du spectateur. En effet, chaque affront de la part de la criminelle déclenche un théâtre d'horreurs, qu'elles soient perpétrées directement par Méduse ou par ses adjuvants. À l'inverse, les scènes où intervient Pallas donnent lieu à des actions réconfortantes où le spectateur peut prendre le temps de s'apitoyer sur l'injustice de la situation.

d- Une tragédie en musique classique : plaire et instruire

La tragédie en musique est avant tout un genre fondé sur le plaisir, du roi tout d'abord, puis du public ensuite. Les spectateurs sont tour à tour subjugués par les danses[685], les chants et les machineries associées à une intrigue tragique, celle de Méduse. En effet, la violence des éléments (éclairs, nuit subite), les décors[686] et les costumes somptueux à l'image des Tritons et des Néréides, les apparitions divines de Poséidon sur un vaisseau ou encore de Minerve et de Jupiter dans le ciel parfois sur un char, comblent le plaisir des spectateurs et viennent servir le tragique des scènes. Ces diverses caractéristiques constituent l'essence même de la tragédie en

[685] Claude Boyer, *op. cit.*, III, 3, p.29 (« *Les vents dansent* »), IV, 4, p. 38 (« *Les Hespérides et les Plaisirs dansent autour de Persée* »).
[686] Tour à tour, les scènes représentent un bord de mer parfois couvert de bateaux, un temple de Minerve où le spectateur observe une statue à l'effigie de la déesse ou encore le jardin des Hespérides parsemé d'arbre.

musique. Le spectateur vient avant tout prendre plaisir devant ce spectaculaire. De plus, le dénouement de la pièce est heureux : aucun des deux amants ne meure. Cette primauté du plaisir amène le musicologue Cuthberg Girdlestone à conclure que « contrairement à la tragédie et à la comédie, la tragédie lyrique n'émet aucune prétention à corriger les mœurs »[687]. Or, sa conclusion renvoie davantage aux tragédies en musique de Lully, plus hédonistes par rapport à celles qui parurent après sa mort. En effet, Claude Boyer est avant tout un dramaturge classique et c'est la peinture des passions et de leurs effets dévastateurs qu'il désire représenter. La tragédie en musique confirme cette démonstration. Les passions démesurées y sont punies, et les vertus galantes récompensées. Le spectateur n'a pas à se demander ce qu'il doit imiter car la tragédie en musique livre explicitement la réponse par l'intermédiaire de maximes. Persée répondra à Méduse : « Qui veut toujours aller de conquête en conquête, / Perd ses soins et ne garde rien »[688] ou encore Minerve à Persée :

> Un amour qui fait le repos,
> Et s'accorde avec la sagesse,
> Bien loin d'être la faiblesse,
> Est la gloire des Héros[689].

Ces maximes concises et exprimées au présent de vérité générale sont toujours énoncées au terme d'une scène. Toute la dernière scène est ainsi construite sur des maximes. Elle apparaît alors comme la morale de la pièce. Il n'est pas anodin que ce soit Minerve et sa suite qui concluent la tragédie en musique car la déesse symbolise la sagesse. La tragédie en musique devient un véritable apologue. L'intrigue constitue l'exemple et la dernière scène, la morale. Au terme de la pièce, Boyer désire apprendre au spectateur à aimer avec sagesse et réserve. La modération est le maître mot de cette scène :

> On apprend dans cette cour
> L'art d'aimer et d'être sage[690].

L'emploi du terme « cour » lors du dénouement permet à Boyer de ramener le spectateur dans la réalité et de mettre ainsi un terme au plaisir du spectacle. Une fois l'illusion théâtrale brisée,

[687] Cuthberg Girdlestone, « Tragédie et tragédie en musique (1673-1727) », *Cahiers de l'AIEF*, 1965, pp.9-23, p.20.
[688] Claude Boyer, *op. cit.*, I, 2, p.13.
[689] *Ibid.*, II, 4, p.23.
[690] *Ibid.*, V, 9, p.47.

un personnage de la suite de Minerve conclut la pièce par une maxime finale, qui est reprise une seconde fois par le chœur :

> Chantons la gloire immortelle
> De la divinité qui règne dans ces lieux ;
> L'amour sans la sagesse est un monstre odieux ;
> Mais quand il s'accorde avec elle,
> C'est le plus aimable des Dieux[691].

Ces cinq vers répétés à deux reprises sont primordiaux. D'une part, ils résument et concluent la pièce en répétant une ultime fois que l'amour doit être raisonné. Le contre-exemple de Méduse, puis l'exemple de Persée et Isménie le prouvent. Mais il s'agit aussi pour Claude Boyer de rapprocher son œuvre de la gloire du roi à qui il la dédie. La « divinité qui règne en ces lieux », c'est Louis XIV. La morale de Méduse revêt alors un double sens et renverrait directement au couple royal. Louis XIV incarnerait alors Persée et Madame de Maintenon, Isménie. Ces couples possèdent en effet de nombreux points communs comme la sincère dévotion religieuse et l'amour tendre qu'ils partagent. Persée et Louis XIV privilégient la gloire car l'un est prince, l'autre est roi mais tous deux possèdent de hautes responsabilités où l'amour est secondaire. Mais qui Méduse représenterait-elle ? Madame de Montespan semble correspondre à la Gorgone dans la mesure où sa beauté orgueilleuse et sa jalousie l'ont conduite à approcher la plus renommée des empoisonneuses de l'époque, Catherine Deshayes, dite La Voisin, afin d'éliminer ses concurrentes. Quelle que soit l'incarnation de Méduse, la morale et la gloire du roi deviennent un modèle qui instruit la cour, et d'une manière générale, la société.

Claude Boyer ne profite donc pas des possibilités dramaturgiques de la tragédie en musique car il ne dévoile que la déchéance morale de son héroïne. En effet, la métamorphose de Méduse et la pétrification d'Isménie ont lieu hors-scène. La représentation de son *dolor* à l'image de son orgueil et de son *furor* guidé par la jalousie annonce sa transformation physique. C'est cette immoralité qui empêche toute identification du lecteur-spectateur au personnage. Subjugué par la mise en scène de la tragédie en musique, il est instruit par les maximes, souvent promulguées par Minerve, déesse de la sagesse. La tragédie devient une mise en garde d'une part, contre la beauté féminine, mais également contre les passions dévastatrices. Mais alors que la tragédie en musique montre plutôt sur scène le cheminement des actions influencées par les passions menant à la punition finale, les gravures choisissent plutôt d'illustrer les conséquences, c'est-à-

[691] *Ibid.*, V, 9, p.48.

dire la monstruosité physique de Méduse. Voyons à présent comment les gravures se font le relais de la tragédie en musique et interrogent la monstruosité physique. La représentation de Méduse obéit à une double figuration, tantôt belle, tantôt laide, qui se retrouve déjà chez les Anciens. Cette ambiguïté persiste au XVIIe siècle mais nous nous intéresserons ici seulement aux représentations monstrueuses, en nous interrogeant sur les choix des graveurs et sur le devenir de la représentation monstrueuse du corps de Méduse, à la limite du féminin.

2- Les gravures et l'illustration de la femme-monstre physiquement laide

a- La représentation de Méduse chez les Anciens

Déjà chez les Anciens, la représentation des Gorgones prête à confusion. Que ce soit dans les écrits ou dans les arts, Méduse obéit à une double représentation où seule sa chevelure de serpents semble être le point récurrent. En effet, elle est tantôt dotée de serpents, de défenses de sanglier et d'ailes, comme sur la plupart des poteries antiques, tantôt représentée avec un visage humain toujours coiffé de serpents. Dans les écrits déjà, l'apparence des Gorgones diverge. Les détails physiques qui les concernent sont rares et succincts. Dans la *Théogonie* d'Hésiode [VIII s. av. J.-C.], seule Méduse est punie par Athéna, ses sœurs gardent donc leur apparence humaine. Le poète précise en effet que seule « Méduse [est] éprouvée par de cruelles souffrances »[692]. Mais Hésiode n'explicite pas la nature de la punition. Dans sa tragédie *Prométhée enchaîné*, Eschyle [525-456 av. J.-C.] décrit les Gorgones ainsi :

> Trois sœurs ailées, à la chevelure de serpents, les Gorgones, monstres abhorrés des mortels, que jamais homme n'envisagea sans expirer[693].

À l'inverse d'Hésiode, le dramaturge ne différencie aucune des Gorgones qui sont toutes monstrueuses. Aucune partie de leur corps n'est épargnée. Pourtant Ovide [43 av. J.-C. – 18 ap. J.-C.], dans les *Métamorphoses*, prête cette « chevelure de serpents » à Méduse, seule : « elle changea les cheveux de la Gorgone en d'horribles serpents »[694]. Persée ne précisant pas une quelconque altération physique de Méduse, le héros suggère qu'elle reste humaine. Enfin, Apollodore [I^e^ et IIe s. ap. J.-C.] revient à la description d'Eschyle dans la *Bibliothèque* :

> À la place des cheveux, les Gorgones avaient des serpents entortillés, hérissés d'écailles ; et elles avaient d'énormes défenses de sangliers, et des mains de bronze, et des ailes en or qui leur permettaient de voler[695].

Apollodore reprend à Eschyle la chevelure de serpents et les ailes mais rajoute quelques spécificités, rendant les Gorgones plus animales qu'humaines et toutes trois sont monstrueuses. Dans les arts, le *gorgonéion* dévoile un visage monstrueux qui s'apparente aux descriptions

[692] Hésiode, *Théogonie*, *op. cit.*, p. 274-275
[693] Eschyle, *Prométhée enchaïné*. Trad. Alexis Pierron, *Théâtre d'Eschyle,* Paris, Charpentier, 1870, p.40-41.
[694] Ovide, *Métamorphoses*, Livre IV, 793.
[695] Apollodore, *Bibliothèque*, II, chap. 4, paragr. 2.

d'Eschyle et d'Apollodore. Le visage de Méduse possède en effet des serpents en guise de cheveux et des défenses de sanglier. Certaines amphores antiques la représentent avec des ailes. Cependant, quelques mosaïques ou masques antiques lui prêtent un visage humain mais en gardant sa chevelure monstrueuse. Dès le XVIe siècle, les artistes ne gardent de Méduse que le symbole du *gorgonéion* puisqu'ils représentent uniquement la tête décapitée et coiffée de serpents. Le Caravage, avec *Méduse,* une huile peinte en 1597 (Figure 15), et Rubens, avec *Méduse décapitée*, peinte en 1618 (Figure 16), obéissent à ce type de représentations.

L'absence de mythe légitime pour l'histoire de Méduse explique sans doute, dès l'origine, ces incohérences dans les représentations et ouvre la voie à diverses interprétations artistiques. Dans la tragédie en musique *Méduse,* Claude Boyer met en avant le statut humain mais surtout féminin de l'héroïne puisqu'elle charme Neptune pour le manipuler. Ce n'est qu'au dénouement que Persée sous-entend qu'un « charme terrible », celui de Méduse, a transformé Isménie. Mais le spectateur ne peut pas constater la laideur de ces métamorphoses puisqu'il ne les voit pas. Ces ambivalences se retrouvent également dans les gravures du XVIIe siècle. Lorsque Méduse est représentée au côté de Persée, son corps est celui d'une femme et il incarne la jeunesse. Pierre Brebiette dans son estampe *Persée et Méduse* (Figure 20)[696] et Duplessis dans le frontispice ornant l'acte III de *Persée* (1682) de Quinault et Lully (Figure 21)[697] ont par exemple choisi de la représenter ainsi dans leur gravure respective. Seule sa tête est enlaidie par les serpents. Cependant, lorsqu'elles sont représentées seules, les Gorgones se transforment en monstres hideux. Elles ne possèdent aucune des caractéristiques prêtées par les Anciens, hormis les cheveux. De plus, si Méduse est largement montrée seule avec Persée, il semble qu'en dehors du mythe les artistes représentent ses sœurs sous ses traits caractéristiques, c'est-à-dire avec des cheveux de serpents. Dans la gravure de François Chauveau (1613-1676), *Apprêts de Lucifer et de l'Enfer* (Figure E)[698] (1654) et celle de Louis Chéron (1660-1625), *Femme attaquée par des Gorgones* (Figure F)[699], Méduse s'efface en effet au profit de deux Gorgones qui possèdent les mêmes attributs. Ce sont ces représentations que nous allons à présent interroger.

[696] Voir Figure 20 : Pierre Brebiette (dess.), Michel Lasne (grav.), *Persée et Méduse*, 1638-1639, taille-douce, 25,1 x 1,75 cm, Musée des beaux-arts de Nancy.
[697] Voir Figure 21 : Duplessis (dess.), Louis Desplaces (grav.), « L'Antre des Gorgones », frontispice ornant l'acte III de *Persée,* Quinault et Lully, Paris, Baussen, 1710, 2nde édition.
[698] Voir Figure E : François Chauveau, « Apprêts de Lucifer et de l'Enfer », illustration pour G. de Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue*, Paris, Augustin Courbé, 1654, gravure à l'eau-forte et burin, 26x19,6 cm, Musée des Beaux-arts de Nancy.
[699] Voir Figure F : Louis Chéron (dess.), Bernard Baron (grav.), *Scène mythologique : femme attaquée par des Gorgones*, [4ème quart 17ème s.], gravure à l'eau-forte, 3,33x2, 18cm, Musée des beaux-arts de Nancy.

b- Quelle féminité pour la femme-monstre physiquement laide ?

Le rôle de la femme consiste essentiellement, durant l'Ancien Régime, à être une bonne mère et une bonne épouse. Elle doit être modérée et discrète. Mais lorsqu'elle déroge à ces règles et que sa violence est dévoilée, la littérature ou les gravures ne peuvent représenter une femme ordinaire. L'exemple des Gorgones est représentatif de la métamorphose physique qui s'opère à la fois sur le visage et sur le corps des criminelles. Dans une moindre mesure, Médée est également défigurée dans le dessin de Poussin (Figure B) lorsqu'elle s'apprête à tuer son second fils. Concernant les Gorgones, dans un premier temps, ces déformations bouleversent les limites de genre entre le masculin et le féminin. Toutes les altérations passionnelles sont traduites par des déformations strictement corporelles qui remettent en cause la féminité : le corps féminin est vieilli et masculinisé, autant de transformations qui éloignent la femme de son sexe. Dans le dessin de Louis Chéron par exemple, *Femme attaquée par des Gorgones* (Figure F), les traits des muscles du dos et des bras sont appuyés. Seule la poitrine de la Gorgone à l'arrière-plan permet d'identifier sa féminité. Mais le personnage reste dans la pénombre. À l'inverse, la lumière en plongée met fortement en valeur le dos robuste et le bras musclé de la première Gorgone. Ces signes physiques sont typiquement masculins. Le corps féminin devient alors monstrueux par sa dénaturation, reconnaissable, entre autres, par des signes de virilité[700]. Ce procédé se retrouve également dans la gravure de Chauveau (Figure E) où les abdominaux de la Gorgone de gauche sont saillants. Mais c'est davantage son bras gauche qui interpelle le spectateur car il est proéminent et surtout difforme. À l'inverse, les bras de l'Enfer et de Lucifer, également saillants ne sont pas déformés car ils font partie des attributs masculins communs. La représentation physique de la monstruosité induit donc une inversion des genres[701]. Si la femme-monstre devient physiquement homme, elle lui emprunte également sa force de

[700] Il faut différencier cette masculinisation du XVIIe siècle et celle que l'on trouve, par exemple, chez Michel-Ange chez qui les femmes sont souvent très viriles, de même taille que les hommes. Néanmoins, cette virilisation ne vise pas à la dénaturer. Citons entre autres la représentation masculine de la Sybille de Cumes ou encore le corps athlétique d'Ève dans la scène de la tentation sur le plafond de la Chapelle Sixtine. À ce sujet, voir Frédérique Villemur, « La masculine, le féminin / Corriger la nature », *Images Re-vues* [En ligne], 3, 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, disponible sur http://journals.openedition.org/imagesrevues/188 (consulté le 07 août 2019).

[701] Si nous étudions spécifiquement ici les femmes-monstres masculinisées, il existe également des hommes-monstres aux caractéristiques féminines. Retenons par exemple Henri III : ses pamphlétaires le définissent comme étant un « un fantôme de femme » ou encore un « bouc émissaire, femme de plusieurs hommes et homme de plusieurs femmes ». Agrippa d'Aubigné, dans le deuxième livre des *Tragiques*, le compare à « une femme-roi ou un homme-reine ». Lire également Cédric Corgnet, « Une masculinité en crise à la fin du XVIIe siècle ? La critique de l'efféminé chez La Bruyère », *Genre & Histoire*, 2, Printemps 2008.

caractère, sa « *virtus* »[702]. Il est vrai que cette masculinisation, dans le cas des représentations de « femmes fortes » ou de « femmes illustres », est positive, car le but est de dévoiler une force à la hauteur de celle des hommes[703]. Cependant, les Gorgones utilisent cette virilisation pour répandre la terreur et non la fascination. Quel que soit le type de représentation (positive ou négative), il y a cette même pensée d'une puissance dépassant le féminin. Médée et Méduse en sont toutes les deux des exemples.

Une autre caractéristique dénature les Gorgones, ce sont les marques du temps. Certes, le vieillissement et les rides font partie du processus naturel chez l'être humain. Toutefois, les Gorgones cumulent la laideur corporelle et les stigmates de la vieillesse. Elles exposent un corps ménopausé, stérile et donc « inutile » car l'enfantement constitue, dans les mentalités de cette époque, la fonction première de la femme. La vieillesse place donc la femme-monstre aux limites de la féminité et la dénature davantage. De plus, ces descriptions renvoient aux stéréotypes de la sorcière « laide et vieille »[704] qui ne font qu'aggraver le statut monstrueux de cette dénaturation corporelle. Dans le dessin de Louis Cheron, *Scène mythologique : femme attaquée par des Gorgones*, même si les femmes-monstres possèdent un corps robuste, leurs seins dévoilent une sénescence du corps. Cette métamorphose naturelle se heurte au contraste avec le corps candide de la victime. Les mêmes caractéristiques se trouvent renforcées dans le dessin de François Chauveau, *Apprêts de Lucifer et de l'Enfer*. Les marques du temps métamorphosent donc le corps, le dénaturent en le rendant disharmonieux. Tous ces éléments déforment le corps féminin. Ils construisent une monstruosité où les frontières entre le masculin et le féminin sont bouleversées. En effet, le corps de la Gorgone devient l'antithèse du canon esthétique de la féminité à travers la représentation de caractéristiques viriles. Toutefois, ce corps masculinisé n'est pas pour autant homme puisqu'il garde des attributs féminins comme la poitrine. La représentation de la femme-monstre détruit les clivages génériques naturels. C'est d'ailleurs à partir des lois de la nature que les sciences du vivant définissent le monstre[705].

---

[702] La « *virtus* » est l'une des trois qualités romaines avec la « *fides* » (la loyauté) et la « *pietas* » (la dévotion). Elle désigne le courage physique propre à l'homme pendant un combat.

[703] Parallèlement à cette masculinisation, des théories apparaissent quant à la transformation de femmes savantes en hommes ou du moins en un être non féminin car le savoir est principalement réservé aux hommes, ce qui n'a pas empêché une littérature féminine de se développer. Sur ce sujet, voir : Linda Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture (1598-1715) : Un débat d'idées de Saint François de Sales à la Marquise de Lambert*, Paris, Honoré Champion, 2005.

[704] Florence Gervais, « La sorcière, une esthétique de la cruauté féminine », *La Voix du regard*, 13, 2000, pp. 98-101, p. 101 : Pendant la Renaissance, l'image de la sorcière devient ambivalente puisqu'elle peut être « vieille et laide, aux cheveux hirsutes, invoquant mille démons grâce à une marmite dont émerge un fémur humain » mais aussi « superbe, assise au centre d'un cercle magique ».

[705] Rappelons la définition d'Aristote : « Le monstre est un phénomène qui va à l'encontre de la généralité des cas mais non pas à l'encontre de la nature envisagée dans sa totalité » (Aristote, *Génération des animaux,* IV, 770b).

Les Gorgones n'adoptent donc pas l'attitude que le XVIIe siècle enjoint aux femmes d'adopter. À l'image de la représentation de Médée chez Poussin, le *gestus* est remplacé par la *gesticulatio*, des gestes incompatibles avec la notion de pudeur. Les Gorgones ne régulent pas leurs gestes ou leur attitude. Elles sont entièrement dans le *furor* et cela se répercute sur leur corps. Dans les *Apprêts de Lucifer et de l'Enfer*, les deux Gorgones à l'arrière-plan gardent leur bouche ouverte. Alors que l'action de celle de gauche semble incertaine, celle de droite profère des cris. En effet, les muscles tendus du cou indiquent qu'elle les contracte violemment. Cette violence faite au corps ne peut que crisper le visage tout entier et ses cris ne peuvent être qu'infernaux. La bouche, exagérément ouverte, accentue la forme du menton qui devient long et proéminent. Ce détail renforce la disproportion du visage. Cet emportement se retrouve dans la gravure de Louis Chéron, *Femme attaquée par des Gorgones* où toutes deux tendent exagérément leurs bras vers la victime.

c- Des Gorgones en dehors de l'humanité ?

Dotées de corps masculinisés et dénaturés, ces femmes-monstres font-elles encore partie du genre humain ? Les muscles proéminents ou les bouches grandes ouvertes déforment certes les corps et les visages des Gorgones, mais ils restent humains. Qu'en est-il de leurs yeux exagérément exorbités ? Dans la gravure *Femme attaquée par des Gorgones*, Louis Chéron prend le parti de représenter les globes oculaires disgracieux, voire hypertrophiés. Cette disproportion retranscrit la sauvagerie sur le visage et le rend plus animal qu'humain. Mais c'est avant tout la chevelure de serpents qui rend les Gorgones définitivement monstrueuses. C'est aussi cette caractéristique qui les définit et les rend clairement identifiables. De plus, dans la gravure de Chéron, les Gorgones sont nettement disposées aux bords du dessin. Cette *dispositio* n'est pas anodine car l'isolement des deux femmes-monstres permet de mesurer leur degré de monstruosité. Cette logique de distanciation renvoie à la conception géographique du monde antique par les Grecs. Dans la *Théogonie*, il n'est pas anodin qu'Hésiode précise qu'elles « habitent au-delà de l'illustre océan, aux dernières extrémités, vers la nuit »[706]. « Les dernières extrémités » et la « nuit » symbolisent les limites du monde connu abritant les monstres les plus terrifiants. Dans la gravure en question, les Gorgones sont également à la limite des frontières de l'image puisque la jambe de l'une d'elles est tronquée par le cadre du support. L'artiste a

[706] Hésiode, *Théogonie*. Trad. Leconte de Lisle, Paris, Alphonse Lemerre, 1869.

délibérément choisi de les isoler afin de mettre en valeur la victime au centre. Cette dernière est donc placée dans l'*oikouménè*, l'espace connu et civilisé : elle est coiffée et, mise à part sa poitrine découverte, elle est vêtue noblement. Outre cet éloignement qui les déshumanise, les deux Gorgones sont également en retrait par rapport à la victime placée au premier plan. Les femmes-monstres étant dans la pénombre, toute la lumière est donc faite sur la femme attaquée. Cette mise en arrière-plan est aussi présente dans *Les Apprêts de Lucifer et de l'Enfer* mais les Gorgones ne sont pas le sujet principal de la gravure. Ce recul n'est donc pas significatif d'autant plus qu'elles sont mises en valeur par leur position en hauteur. Elles surplombent la scène, au-dessus des deux hommes.

Si les Gorgones occupent les extrémités de l'image, ce sont les armes du crime qui occupent la place centrale, dans la gravure de Chéron du moins. Elles ne constituent cependant pas l'*occhiata* de la scène car les lignes de fuite ne convergent pas vers ces points. Mais l'accent mis sur ces éléments renforce davantage l'inhumanité de ces criminelles car l'une des armes est bestiale : le serpent au centre et la torche (Figure 22). Par sa position, le serpent est davantage mis en valeur que les corps monstrueux. De plus, toutes deux sont perpendiculaires au corps de la victime et constituent les deux lignes de fuite majeures de la gravure dans laquelle s'affrontent deux mouvements contraires : les monstres et la femme. Ces tensions sont symbolisées par quatre lignes directrices suggérées par le souffle contraire des deux divinités symbolisant le vent. La ligne supérieure du vent de droite scinde l'image en deux. Cette séparation est également amplifiée par le bras droit de la victime qui se trouve sur cette ligne imaginaire. D'une part, la partie supérieure regroupe les éléments menaçants. D'autre part, la ligne inférieure lie entre eux les ravages de cette violence inhumaine. Les affrontements entre ces deux parties sont symbolisés par les nombreuses perpendiculaires. En effet, la torche, le serpent et le bras qui le tient s'opposent à la victime. De plus, ces deux armes se trouvent dans le même axe que le souffle de la divinité du vent de gauche. La tension se retrouve jusque dans la position de la flamme qui est opposée à l'inclination de la torche. Il faut néanmoins remarquer que ces souffles contraires, bien qu'ils contribuent à créer la tension dans l'image, guident le regard du spectateur vers la victime de l'arme du crime. Toutes ces lignes s'entrechoquant sont autant de marques de violences visuelles qui symbolisent deux mondes qui se heurtent. Les Gorgones symboliquement exilées de l'image tentent de revenir dans le monde civilisé pour le détruire. L'arme du crime, par sa place centrale, est donc davantage mise en avant que la femme-monstre.

d- Syncrétisme entre le mythe et la morale chrétienne

Chaque monstre mythologique possède ses propres signes figuratifs. Ces derniers sont atemporels et permettent une reconnaissance indubitable du sujet. Dans le cas de Méduse, il est évident qu'il s'agit de ses cheveux de serpents. C'est ensuite l'illustration d'épisodes mythologiques particuliers qui confirme cette reconnaissance. Mais, dès la fin du XVIe siècle, Méduse devient de plus en plus indépendante du mythe car elle est facilement identifiable. Cette autonomie l'éloigne également de son personnage. Elle s'efface parfois au profit de deux Gorgones aux mêmes attributs identifiables. Mais plus surprenant encore, elle se dégage peu à peu du mythe pour devenir un emblème de la fureur et du péché, l'emblématique exploitant un syncrétisme entre la religion chrétienne et la mythologie. En 1643, Jean Baudouin traduit l'œuvre fondamentale de Ripa, *Iconologia* (1593). L'édition française est agrémentée de plusieurs planches gravées par Jacques de Bie illustrant les définitions de divers symboles[707]. Ce véritable dictionnaire iconologique essentiellement destiné aux peintres répertorie une multitude d'emblèmes dont deux nous intéressent en particulier : la description de la « fureur indomptable »[708] et la représentation iconographique du « péché »[709]. Ce dernier symbole significatif est un ajout de Baudouin par rapport à l'œuvre de Ripa et bouleverse la représentation de Méduse dans l'iconographie. Certes l'emblème de la « fureur indomptable » (Figure 23)[710] ne possède aucun lien direct avec Méduse. Il s'agit d'un homme tenant une épée

[707] Définition de « symbole » par le Furetière : « : symbole. s.m. Espèce d'emblème ou représentation de quelque chose morale, par les images ou propriétés de choses naturelles. », in Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, P-Z, 1690, p. 624. La tradition des emblèmes se développe essentiellement aux XVI et XVIIe siècles à travers les « livres d'emblèmes ». L'œuvre d'André Alciat (*Emblemata*, Augsbourg, Heinrich Steyner, 1531) est considérée comme le premier du genre. Sur le sujet, voir : Pierre Laurens, « L'invention de l'emblème par André Alciat et le modèle épigraphique : le point sur une recherche », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, avril-juin 2005, 149-2, pp. 883-910. L'*Iconologia* (1593) de Cesare Ripa constitue également l'une des encyclopédies majeures de ce genre. Elle sert de référence aux artistes de toutes nationalités : Vermeer, par exemple, s'en inspire pour *L'Art de la peinture* (1662-1666) et *L'Allégorie de la foi* (1670-1672). Suite à de nombreuses rééditions italiennes, l'œuvre est traduite, ou plutôt adaptée, pour la première fois en français par Jean Baudouin (*Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs Images, Emblèmes et autres Figures Hyérogliphiques*, Paris, Chez l'auteur, 1636) qui supprime des figures et citations d'auteurs anciens. Sur l'art des emblèmes, voir également : « L'emblème littéraire : théories et pratiques », *Littérature*, 1, 2007.

[708] Jean Baudouin (trad. d'après Ripa), Jacques de Bie (ill.), « Fureur indomptable », in. *Iconologie ou la science des emblèmes, devises, etc.*, Amsterdam, A. Braakman, 1698 (éd. Posthume), p. 361-362. Il faut distinguer deux éditions de l'*Iconologie*. La première est une traduction par Jean Baudoin de l'œuvre de Cesare Ripa (*Iconologia*, 1593) en 1643 : *De Cesar Ripa : Iconologie […]* ; la seconde œuvre est posthume (1698) et rééditée sous le titre *Iconologie, ou la science des emblèmes*. Comme le précise la suite du titre « *enrichie et augmentée d'un grand nombre de Figures avec des moralités, tirées la plupart de César Ripa* », Jean Baudoin a apporté des modifications à l'œuvre d'origine. C'est sur cette version que nous nous appuyons.

[709] *Ibid.*, « Péché », Figure 24.

[710] Voir Figure 23 : *Iconologie ou la science des emblèmes, devises, etc.*, Jean Baudouin (trad. d'après Ripa), Jacques de Bie, Amsterdam, A. Braakman, 1698 (éd. posthume), « Fureur indomptable », p. 361.

et un bouclier où est gravé un lion accompagné parfois d'un serpent. Toutefois, Baudouin précise qu'il en existe plusieurs représentations iconographiques :

> Outre ces tableaux de la Fureur, […] il y en a d'autres qui lui font tenir de la main droite une grande torche allumée, et de la gauche la tête de Méduse, ou même un aspic, à cause qu'il n'est point de fureur, si grande soit-elle, qui se puisse comparer à celle de ce serpent, qui fait mourir de sa morsure celuy qui le touche, et meurt lui-même aussitôt[711].

La description est claire : un personnage tient dans chacune de ses mains une torche et la tête de Méduse ou un serpent[712]. Or, cet emblème se retrouve dans l'iconographie à travers des personnages humains sans cheveux de serpents. Dans le frontispice la « Fuite de Médée et Jason » (Figure 10)[713], gravé par Chauveau pour illustrer *Médée* de Sénèque, deux personnages tiennent chacun, au premier plan, une torche et un aspic qui symbolisent le *furor* de l'héroïne éponyme. Or, parallèlement dans les gravures, le *furor* va fréquemment être représenté par Méduse. C'est le cas dans la gravure de Bernard Baron, dessinée par Louis Chéron, *Scène mythologique : Femme attaquée par des Gorgones*. Outre le titre explicite et les cheveux de serpents, les deux femmes représentées symbolisent aussi la fureur indomptable puisqu'elles tiennent chacune une torche et un serpent. La disposition des éléments est d'ailleurs respectée puisque la torche est tenue par la main droite et l'aspic par celle de gauche. Les deux attributs sont également renforcés par la fureur présente sur les visages des deux femmes-monstres[714]. L'auteur renforce donc l'emblème en l'incarnant dans les figures des Gorgones qui deviennent alors indépendantes du mythe de Persée puisque représentées seules. Ce glissement se retrouve également dans le second *Portrait de La Voisin* (Figure H)[715] d'Antoine Coypel où nous pouvons apercevoir un personnage coiffé de serpents tenant dans sa main gauche une torche. Remarquons aussi que cette Gorgone soutenant le cadre par la gauche possède aussi une bouche singulière. Celle-ci est certes déformée mais elle ressemble surtout au masque antique dévoilant

[711] Baudouin, (trad. d'après Ripa), Jacques de Bie (ill.), « Fureur indomptable », *op. cit.*, p. 361-362. Suite à cette description, il est difficile de ne pas penser à Persée, brandissant la tête de Méduse afin de pétrifier le monstre marin et sauver Andromède.

[712] Pour l'anecdote, Lully et Louis XIV ont dansé côte à côte dans la comédie italienne en musique *Les Noces de Pélée et de Thétis* (1654). L'un et l'autre portent une torche et des serpents.

[713] Voir Figure 10 : François Chauveau, (dessin et gravure), « Fuite de Médée et Jason », frontispice des *Tragédies de Sénèque*, traduit en prose par Michel de Marolles, Paris, Pierre Lamy, 1659, tome 1, gravure à l'eau-forte, Musée des Beaux-Arts de Nancy.

[714] Henry Gissey (1621-1673) dessine un croquis (conservé au Musée Carnavalet, Paris) illustrant le costume d'une Furie pour le *Ballet royal des Noces de Pélée et de Thétis* (26 janvier 1654). Certes, la femme ne possède pas de cheveux de serpents, mais ils sont anormalement hérissés à la verticale. Elle tient également fermement une torche et un aspic, tout en exprimant la fureur.

[715] Voir Figure H : Antoine Coypel, *Second portrait de La Voisin*, 1680, gravure à l'eau-forte, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie. Nous n'approfondirons pas davantage l'étude de cette gravure ici puisque nous la retrouverons dans le chapitre suivant.

une bouche aux coins arrondis. Si nous regardons l'ensemble des bouches dans la gravure, nous pouvons constater que toutes sont dessinées ordinairement. Si la tête de la Gorgone possède des détails précis, seule la bouche est schématisée, à l'image du dessin de Charles le Brun représentant la colère (Figure 11)[716]. Ces deux bouches, à travers leurs formes arrondies, sont stylisées. Cela n'est pas choquant dans le dessin de Le Brun, puisque le visage est lui-même un croquis. Toutefois, dans la gravure de Coypel, le spectateur remarquera une nette volonté de déformer la bouche. La représentation de la fureur garde également les attributs masculins propres aux Gorgones, à savoir la forte musculature. Bien que la description de Baudouin ne précise pas la présence d'une chevelure dans l'emblème, il semble que la notion de fureur soit donc intimement associée à Méduse. Elle n'est pourtant pas le personnage qui incarne par excellence la fureur comme nous l'avons vu avec Médée. C'est surtout parce qu'elle est une femme-monstre physique et donc facilement identifiable de par ses cheveux que cet état lui est associé. Cette association entre la fureur et la torche n'est pas inattendue car pour définir les différents types de *furor*, Marsile Ficin évoque l'image d'une « bile surchauffée »[717]. Les gravures illustrant Méduse ou du moins son emblème associent également la fureur à la chaleur en la symbolisant par la représentation d'une torche ou d'un aspic. Aussi, même si elles appartiennent à des genres différents (portrait, frontispice, eau-forte indépendante) et que le spectateur n'en attend pas les mêmes desseins, ces symboles emblématiques créent une véritable poétique du *furor* qui permet de les unifier.

Nous observons également un glissement du personnage de Méduse vers l'emblème du « péché ». En effet, ce symbole représente un homme

> horrible à voir : car avec ce qu'il est aveugle et tout nu, il a sur la tête des couleuvres au lieu de cheveux […]. Outre qu'à voir sa posture il semble marcher sur des rochers raboteux […]. On représente le péché jeune et aveugle […]. On le peint noir et tout nu, d'autant que ce monstre difforme […] nous met au hasard d'être précipité dans les abimes de la mort éternelle […]. Il est environné de serpents à cause que ce tyran a accoutumé d'assujettir le pécheur sous la servitude du Diable, notre commun ennemi […][718].

Plusieurs thématiques concordent entre l'emblème du péché, notion chrétienne, et Méduse. Le point commun le plus évident est la tête de « couleuvres ». Ensuite, la description associe deux thèmes caractéristiques du mythe sans expressément les lier : la thématique de la vue –

[716] Voir Figure 11 : Charles Le Brun, *Conférence de Monsieur Le Brun sur l'Expression générale et particulière,* Paris, Picart, 1698, fig. 30.
[717] Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon* [1469], *op. cit.*, p. 245.
[718] Jean Baudouin, (trad. d'après Ripa), Jacques de Bie (ill.), « Péché », *op. cit.*, p. 183-184.

« aveugle » – et les « rochers », motifs qui ne sont pas sans rappeler le pouvoir pétrificateur du regard de Méduse. De plus, dans l'illustration de l'emblème (Figure 24)[719], la tête de l'homme est de profil comme pour détourner son regard, à l'image des représentations iconographiques de Méduse. En effet, mise à part dans le *gorgoneion*, le spectateur ne la verra jamais de face les yeux ouverts. L'analogie entre la représentation de Méduse et le péché est également percutante dans la gravure *Apprêts de Lucifer et de l'Enfer* de François Chauveau. En effet, outre le titre aux consonances entièrement chrétiennes[720], le sujet représenté comporte à la fois des références tirées de la Bible comme de la mythologie. Le satyre est d'inspiration mythologique. À l'inverse, Lucifer, debout dans un lieu souterrain enflammé face à un second homme mentionné comme étant la personnification de l'Enfer, fait référence à la morale chrétienne. Mais ce qui nous intéresse plus précisément dans cette gravure, ce sont les deux femmes aux traits virils en arrière-plan et le nœud de serpents qu'elles brandissent tel un trophée. Par un effet de syncrétisme, ces aspics pourraient symboliser à la fois la fureur de l'Enfer mais aussi la tête de Méduse décapitée, si l'on part du principe que ces deux femmes sont les deux Gorgones survivantes.

Ce lien entre la morale chrétienne et la symbolique de Méduse se retrouve également dans la « punition [qui] suit ordinairement le péché ». Baudouin poursuit :

> Je ne pense pas qu'il soit hors de propos d'en faire icy le Tableau, tel que nous l'avons de quelques Anciens. Ils la représentent donc par une femme extrêmement laide, toute déchirée, mélancolique au possible, qui fait d'étranges grimaces à force de crier, […] et qui se soutenant sur une jambe de bois, semble descendre dans une grande Caverne[721].

« Le tableau » qu'esquisse ici Baudouin rappelle celui de Méduse représentée par les Anciens : le terme « déchirée » peut renvoyer à la décollation, les « étranges grimaces » à sa bouche souvent ouverte, parfois tirant la langue, et la « Caverne » au lieu où résident les Gorgones[722]. Ainsi, suivant le goût pour l'inspiration des Anciens, l'auteur n'hésite pas à faire des allusions à l'Antiquité, mais résiste à évoquer Méduse.

---

[719] Voir Figure 24 : *Iconologie ou la science des emblèmes, devises, etc.*, Jean Baudouin (trad. d'après Ripa), Jacques de Bie, Amsterdam, A. Braakman, 1698 (éd. posthume), « Péché », p. 183.
[720] « Lucifer » règne sur « l'Enfer » où sont uniquement envoyés les pécheurs, à ne pas confondre avec « les Enfers » au pluriel, le royaume des morts grec.
[721] Baudouin, (trad. d'après Ripa), Jacques de Bie (ill.), « Péché », *op. cit.*, p. 183-184.
[722] Claude Boyer fait référence à la « caverne » dans sa tragédie en musique : à l'acte V, scène 1 le dramaturge précise dans les didascalies : « *on voit l'antre des Gorgones dans le fond* », in Claude Boyer, *Méduse*, Amsterdam, Antoine Schelte, 1699, V, 1, p. 41.

La Gorgone possède donc une autre symbolique morale, bien qu'elle reste physiquement la même. Cependant, il intéressant de constater que dans l'iconographie, cette femme-monstre incarne à la fois son personnage mythologique et la notion chrétienne de péché. Une autre lecture des images s'offre alors à nous. Revenons à la gravure *Femme attaquée par des Gorgones* : si les Gorgones symbolisent le péché, la victime figure la vertu. De plus, par l'anachronisme de la coiffure à la Fontanges, une interprétation moderne est obligatoire : c'est le bien contre le mal[723]. La morale chrétienne du XVIIe siècle semble être la clé de lecture de cette gravure dont le sujet original est pourtant majoritairement mythologique. Les caractéristiques physiques de Méduse deviennent alors une allégorie, un symbole actualisé par la morale chrétienne. Parfois, Méduse disparaît presque entièrement derrière l'interprétation morale. Dans le premier *Portrait de La Voisin* (Figure G)[724], par exemple, un homme surplombe le cadre encerclant La Voisin. Il est difficile d'y voir Méduse sauf pour les cheveux, qui sont caractéristiques. Pourtant, le sourire malicieux du Diable, identifiable grâce à ses griffes et ses ailes, rappelle celui représenté sur le *gorgonéion*. La morale chrétienne entraine donc des changements au niveau de la vision du mythe de Méduse qui devient l'archétype de la femme-monstre physique dans les gravures.

Ainsi donc, si Claude Boyer expose la déchéance morale de Méduse dans sa tragédie en musique en expliquant les raisons de sa métamorphose, les gravures de notre *corpus,* à savoir celle de François Chauveau, *Apprêts de Lucifer et de l'Enfer*, et celle de Bernard Baron et de Louis Chéron, *Femme attaquée par des Gorgones,* choisissent de dévoiler à la fois sa monstruosité morale (elles sont soit à côté du Diable, soit en train de commettre un crime) et surtout physique. Les raisons de ces changements importent peu car il s'agit de représenter un monstre violent à part entière. Pour cela, les artistes détruisent les clivages génériques en masculinisant et en vieillissant le corps. Puis le corps est déformé et violenté à travers des gestes et des attitudes démesurés. L'humanité du corps est mise en doute car les artistes développent davantage l'animalité des Gorgones par la mise en valeur d'armes bestiales : les serpents présents à la fois sur leur tête et dans leurs mains. De plus, ce corps est en dehors de l' *oikouménè*, placé au dehors de l'espace civilisé, aux limites extrêmes de la gravure. Ces représentations enlaidissant et marginalisant la Gorgone ne sont pas systématiques puisque le

[723] Pour aller plus loin, nous pourrions supposer qu'il s'agisse aussi de l'hérésie païenne contre la modernité. Serait-ce également une allégorie des Anciens contre les Modernes ? Etant donné l'ensemble de ses œuvres, Louis Cheron s'inspire clairement des Anciens. La victoire des Gorgones sur la victime confirme donc cette vision.
[724] Voir Figure G : Antoine Coypel, *Premier portrait de La Voisin*, 1680, gravure à l'eau-forte, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

corps de Méduse, lorsqu'il est représenté au côté de Persée, est celui d'une jeune femme. Seule sa tête est défigurée par la présence de serpents. Enfin, cet archétype est repris au-delà du mythe dans les emblèmes de la fureur indomptable et du péché. Méduse disparait derrière une interprétation morale et chrétienne tout en gardant ses attributs. Ce syncrétisme n'aurait pas été possible avec une femme-monstre psychologique comme Médée même si elle en est le parangon, car elle ne possède pas assez de distinctions corporelles pour la rendre clairement identifiable.

Que ce soit sur scène ou dans les gravures, la représentation du corps de Méduse est problématique. En effet, en littérature comme en peinture, jusqu'où représente-t-on la monstruosité physique du personnage à la fin du XVIIe siècle ? Nous l'avons vu dans cette partie intitulée « Le corps métamorphosé », dans une tragédie en musique, elle se fait hors-scène, à l'abri des regards, et dans les gravures, les artistes s'extraient fréquemment du mythe, en représentant une vieille femme masculine qui devient, par la suite, un symbole de colère et de péché. Bien sûr, les représentations du personnage mythologique sont nombreuses mais elles se limitent généralement à la tête. Lorsque la monstruosité est singularisée, comme c'est le cas dans *Méduse* de Boyer, et dans les gravures traitant uniquement de Méduse et dont le corps est entièrement représenté, il semble embarrassant de l'exposer. Elle est masquée : au théâtre, la métamorphose se déroule hors-scène et dans les gravures, son corps apparaît jeune aux côtés de Persée ou de Neptune (Figure D, 17 et 18). Par contre, quand la monstruosité physique se dédouble (Figure E et F) et n'est plus singularisée, le corps monstrueux se libère : les artistes n'hésitent pas à le représenter clairement, et même à l'amplifier. Ce n'est plus Méduse qui est figurée, mais les Gorgones dont les signes figuratifs symbolisent progressivement la fureur et le péché.

Pour conclure ce chapitre, dans un contexte politique favorable, la tragédie en musique apparaît. Amorcée par les pièces à machine, les ballets et l'opéra italien, elle est codifiée par Lully et Quinault. À la mort du compositeur, ce genre se libère des contraintes strictes imposées par l'Académie royale de musique. Claude Boyer s'essaie à ce genre non sans apporter son expérience de dramaturge classique. En effet, *Méduse* possède une dimension morale surprenante pour une tragédie en musique. Tout en gardant le spectaculaire, Claude Boyer réussit, grâce à l'esthétique classique, à approfondir la visée didactique. La tragédie en musique devient un *exemplum* plaisant parsemé de maximes, qui se termine sur une ultime scène où chaque réplique est moralisante. En clôturant sa pièce à la gloire du roi, celui-ci devient un modèle pour ses sujets. Lorsqu'il réinterprète le mythe pour le recentrer sur Méduse exclusivement, Claude Boyer a évidemment conscience de toutes les possibilités interprétatives que lui offre une telle histoire. Si Médée et Phèdre font partie d'une lignée d'œuvres antérieures, Méduse reprise en tant que personnage principal et ce, dans une tragédie en musique, constitue un sujet doublement nouveau. Le dramaturge réécrit le mythe précédant la métamorphose. Il fait de ce personnage principal une héroïne soumise à ses passions jalouses et orgueilleuses. Il dévoile dans la tragédie en musique, une femme monstrueuse ravagée par ses passions qui s'apprête à devenir une femme-monstre en tuant Isménie. En cumulant toutes ces monstruosités, Méduse aurait pu être le parangon de la femme-monstre. Mais les conséquences de ses actes, c'est-à-dire sa double transformation (en femme physiquement monstrueuse puis en femme-monstre criminelle) se déroulent hors scène et ne sont que mentionnées brièvement. Toutes les atteintes physiques se réalisent hors-scène. Claude Boyer met donc davantage l'accent sur la monstruosité morale que sur son statut de femme-monstre criminelle et métamorphosée. Méduse démontre donc qu'il ne suffit pas d'être coupable, puissante ou méchante pour devenir le parangon de la femme-monstre, bien que ce soient des critères fondamentaux. En effet, cette notion dépend également de l'humanité du personnage. La tragédie en musique fascine par ailleurs davantage par sa mise en scène spectaculaire que par une étude approfondie des passions, comme dans *Médée* et *Phèdre,* car les contraintes formelles réduisent tout approfondissement des personnages. Il faut pourtant reconnaître que, malgré ces limites artistiques, Claude Boyer livre avec *Méduse,* une remarquable interprétation des règles de la tragédie en musique. En effet, il se sert des contraintes formelles du genre pour mettre en valeur son héroïne. Les machines, l'opposition de personnages antithétiques alimentent la puissance de Méduse et offrent un contraste saisissant entre l'immoralité et la vertu. Mais le dramaturge va plus loin encore car le caractère de la Gorgone et les règles de la tragédie en musique semblent fusionner. Cette fusion rend plus naturelle encore la reprise de Méduse par ce genre.

L’inconstance de l’héroïne renvoie au baroque d’une mise en scène en perpétuel mouvement et sa beauté physique superficielle à l’illusion théâtrale trompeuse. Il est cependant regrettable que, pour une tragédie en musique, le dramaturge n’exploite pas l’essence même du mythe ou du moins ce que la mémoire collective a retenu du personnage : ses cheveux de serpents et son pouvoir pétrificateur. C’est donc plutôt dans les gravures que Méduse devient l’archétype de la femme-monstre physique. En effet, l’iconographie qui représente Méduse (ou ses sœurs) indépendamment du mythe de Persée, exhibe et amplifie ses différences en la masculinisant et la vieillissant. Alors que Boyer présente une Méduse humaine, les gravures exaltent sa bestialité. Nous partons donc, dans la tragédie en musique, de l’exhibition sur scène d’une femme monstrueuse moralement, devenue hors scène une femme-monstre, physiquement et moralement laide. Dès le début de la pièce, elle est guidée par des passions excessives mais elle reste maîtresse de ses choix. Dans les gravures, nous avons une femme-monstre dont le corps défie les clivages génériques naturels. Mais c’est parce qu’elle est en puissance et monstrueuse physiquement que sa reprise en dehors du mythe, en tant qu’emblème est possible. Elle incarne alors la fureur indomptable et le péché.

Chapitre 4

Déconstruction et recréation de la monstruosité : de Madame Jobin à Lustucru

Alors que la dramaturgie tragique est créatrice de femmes-monstres ou monstrueuses fictives, la comédie *La Devineresse ou les faux enchantements* (1679), à l'inverse, met en scène une femme-monstre réelle, La Voisin, dans un but qu'il va nous falloir tenter de clarifier. L'Affaire des poisons fait surgir dans l'actualité une série de femmes-monstres réelles dont Catherine Deshayes, dite « La Voisin », qui a commis d'innombrables crimes. Ce n'est donc plus la femme-monstre sur une scène théâtrale qui est ici abordée, mais celle qui est révélée sur une scène judiciaire réelle et qui est soumise à l'opinion publique. Quel changement cette actualité provoque-t-elle sur la notion de femme-monstre ? Ce concept, que nous avons jusqu'à présent étudié dans un cadre dramaturgique, peut-il s'appliquer aux femmes criminelles réelles ? Que devient cette notion lorsqu'elle relève d'un contexte historique et judiciaire ? Nous ne sommes donc plus dans la fiction, mais dans le réel, et pourtant, ce réel sollicite sans cesse, nous le verrons, l'imaginaire mythologique. Le concept de femme-monstre est-il indissociable de la fiction ? En cette fin de siècle, nous constatons une volonté de l'État de rationaliser le surnaturel à travers notamment la publication de l'édit de juillet 1682. Mais cette rationalisation officielle au sujet des devineresses suffit-elle à amoindrir les croyances traditionnelles attachées aux pratiques dites surnaturelles ? La Voisin inspire une comédie, *La Devineresse ou les faux enchantements* (1679) de Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille. Par quels procédés les deux dramaturges parviennent-ils à représenter sur scène un sujet en apparence occulte ? À travers le choix de la comédie, quelle image de la femme-monstre est présentée au spectateur ? L'actualité nourrit l'intrigue et la visée première de la pièce est de détromper le lecteur-spectateur. Mais comment les deux dramaturges appliquent-ils la devise latine du « *castigat ridendo mores* » en représentant un sujet actuel et brûlant qui provoque une psychose autour de l'utilisation des poisons ? Quels sont les moyens mis en œuvre par ces auteurs pour mettre à distance la monstruosité et permettre au spectateur d'en rire ? Cette comédie est également créatrice d'œuvres inédites à l'image du poème mythologique anonyme, *La Descente de la Jobin aux Enfers* (Annexe K)[725] et de plusieurs gravures (Figures G à J)[726] dont une où La Voisin et Madame Jobin, personnage principal de la comédie, se confondent (Figure J)[727]. Le thème de la monstruosité, bien qu'il soit abordé par le biais du rire, tend-il irrémédiablement vers le tragique ou une inspiration mythologique ? L'homme du XVIIe siècle peut-il admettre la présence de femmes-monstres au sein de la société dans laquelle il vit, sans faire appel à la fiction ? Nous aborderons *in fine*, à travers des gravures satiriques, une

[725] Voir Annexe K : *La descente de la Jobin aux Enfers,* Paris, veuve Hacqueville, 1690.
[726] Voir Figures G à J.
[727] Voir Figure J : *La Devineresse ou les Faux Enchantements*, 22 février 1680, gravure, 24,5 x 24,5 cm.

représentation plus générale de la monstruosité féminine afin d'observer comment les estampes retranscrivent une mémoire collective empreinte de préjugés. Que devient la monstruosité féminine lorsqu'elle n'est ni mythifiée comme dans les tragédies, ni déconstruite comme dans la comédie ? Dans ces gravures satiriques, reflets d'une réalité contemporaine, la prise de conscience quant à la monstruosité diffère des autres genres et supports car elle ne concerne plus des femmes exceptionnelles, à l'image des héroïnes tragiques ou de La Voisin, mais des femmes, certes caricaturées, mais surtout ordinaires. Si *La Devineresse* permet de travailler sur les liens complexes qui unissent la réalité et la fiction en matière de croyances surnaturelles, les gravures satiriques rendent compte des préjugés liés à la nature féminine et montrent l'évolution de la notion de monstruosité au sein de l'opinion commune. Si la monstruosité ne relève plus de la fiction, comment affecte-t-elle le spectateur ? Dans l'ensemble, les études des portraits gravés, des estampes satiriques et de la comédie de *La Devineresse* permettent, à présent, de travailler sur la représentation comique de la monstruosité. L'humour atténue-t-il ou amplifie-t-il la représentation de femmes dites monstrueuses ?

I- La femme-monstre créatrice de récits innovants

1- L'Affaire des poisons : 1672 - 1682

a- Les prémices de l'Affaire : Madame de Brinvilliers

L'Affaire des poisons[728] tire son origine du procès de la marquise Marie-Madeleine de Brinvilliers, procès retentissant tant par l'horreur des crimes commis que par le rang noble de la criminelle. Le couple des Brinvilliers est libertin et chacun se trompe mutuellement et sans scrupule. Mais, de bonnes mœurs, le père de la marquise, Monsieur d'Aubray, réussit le 19 mars 1663 à faire emprisonner à la Bastille l'amant de sa fille, Sainte-Croix, durant deux mois. Dès sa sortie, les amants se retrouvent et complotent contre le père. Huit mois sont nécessaires pour empoisonner progressivement Monsieur d'Aubray qui meurt le 10 septembre 1666. Ces poisons ont été préalablement testés sur les propres servantes de la marquise et sur des malades qu'elle visite sous couvert de piété. Elle mène ensuite une vie de débauche, multiplie les amants (Sainte-Croix, Puget, Briancourt, La Chaussée) et s'endette. Pour compenser ce déficit, elle empoisonne, par l'intermédiaire de son amant La Chaussée, ses deux frères. Le premier meurt le 17 juin 1670, le second, trois mois plus tard. Ces méfaits sont connus du grand public après son arrestation, car Madame de Sévigné écrit à Madame et Monsieur de Grignan :

> Elle avoit empoisonné son père, ses frères, et un de ses enfants, et elle-même ; mais ce n'est que pour essayer d'un contre-poison : Médée n'en avoit pas tant fait[729].

Madame de Sévigné contamine ici l'actualité judiciaire avec le mythe de Médée. Les crimes de l'héroïne tragique apparaissent comme des références incontournables, qui permettent d'évaluer le degré de monstruosité de la Brinvilliers. La marquise, tout en comparant les deux empoisonneuses, affirme la prééminence de la criminelle contemporaine.

[728] Cette partie livre les grandes lignes de l'Affaire des poisons. Les ouvrages historiques sur cette affaire sont nombreux. Citons néanmoins : Jean-Christian Petitfils, *L'Affaire des poisons*, Paris, Perrin, 2013.
[729] Marie de Rabutin-Chantal (dit Madame de Sévigné), « Lettre du 29 avril 1676 », in *Correspondance*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1974, vol. 2, p. 278.

Sainte-Croix se désintéresse ensuite de la Brinvilliers mais, profitant de son statut de confident, lui soutire de l'argent contre son silence. Le 31 juillet 1672, Sainte-Croix meurt, laissant derrière lui une cassette contenant des poisons et des lettres compromettantes de Madame de Brinvilliers. Dans un premier temps, la marquise reste confiante : le lieutenant civil chargé de l'affaire hésite à appliquer la loi face à son statut. Mais Madame Antoine d'Aubray, sa belle-sœur veuve, témoigne contre elle et apporte les preuves nécessaires pour son arrestation. La Chaussée est arrêté et roué vif place de Grève. Quant à Madame de Brinvilliers, qui a fui à Londres, elle est condamnée par contumace, le 23 février 1673, à la décapitation, une condamnation réservée aux nobles. Elle est finalement arrêtée trois ans plus tard, à Liège, le 25 mars 1676. Cette affaire se généralise lorsque Pennautier, membre du clergé et proche de Colbert, est impliqué par une lettre de Sainte-Croix retrouvée dans sa cassette. Durant tous les interrogatoires de la Brinvilliers et jusqu'à la déclaration de sa condamnation le 16 juillet 1676 (il sera libéré en 1677 après treize mois de prison), elle nie les faits, malgré des preuves accablantes fournies par ses anciens complices dont Briancourt, anciennement son amant. Ce n'est pas seulement pour sa vie qu'elle les réfute mais pour tous les nombreux nobles ayant eu recours aux poisons, car Madame de Brinvilliers n'est qu'un exemple parmi tant d'autres. Le cas de La Voisin et de tous ses complices le démontreront. Elle déclare ainsi aux juges : « La moitié des gens de condition en sont aussi, et je les perdrais si je voulais parler ». Elle est décapitée puis brûlée le 17 juillet 1676, après avoir confessé tous ses crimes.

b- Le procès de Catherine Monvoisin, dite « La Voisin »

Le procès de Madame de Brinvilliers est une introduction à l'Affaire des Poisons. Il conduit à la création par Louis XIV, le 7 avril 1679, d'une « Chambre Ardente » dirigée par Louvois, ministre de la guerre et La Reynie, lieutenant général de police. Le principal but de cette Chambre est d'enquêter, suite à la condamnation de Madame de Brinvilliers, sur toutes les rumeurs suspectes concernant des empoisonnements ou des ventes illégales de poisons. Durant trois ans, les arrestations, les interrogatoires, les tortures et les condamnations se succèdent touchant des gens de toutes les conditions. Cependant, face à l'ampleur des condamnations (des proches de parlementaires ou de membres de la Chambre Ardente ont été arrêtés), certains coupables, surtout des femmes, sont relaxés, à l'image de Marguerite de Poulaillon. Aux yeux du public, la Chambre perd toute crédibilité. Le 11 février 1679, le nom de Catherine Monvoin,

dite « La Voisin » apparaît pour la première fois dans les aveux de Marie Bosse, préparatrice de poisons, qui reconnaît avoir appris ce qu'elle sait de La Voisin. Celle-ci est arrêtée le 12 mars. La confrontation entre les deux femmes donne lieu à de sévères accusations. Elles mentionnent, entres autres, des sacrilèges, des empoisonnements, des avortements et des infanticides. Parallèlement, un ami de La Voisin, Lesage, arrêté et interrogé, ne ménage pas sa complice, qui se venge à son tour en l'accusant des mêmes crimes. Le 1er août, leur procès commence et, au fur et à mesure des interrogatoires, des noms d'éminentes personnes apparaissent comme la comtesse de Soissons, nièce de Mazarin, Madame de Montespan, Madame de Vivonne, sa belle-sœur ou encore Mesdemoiselles des Œillets et Cato, les suivantes de Madame de Montespan. La Cour, représentant le proche entourage du roi, est donc profondément liée aux empoisonnements. Le 27 décembre 1679, La Reynie retranscrit les ordres verbaux de Louis XIV :

> [Sa Majesté] nous a commandé de faire une justice exacte, sans aucune distinction de personne, de condition, ni de sexe […]. Il y a une chose sur laquelle Sa Majesté vous recommande d'avoir beaucoup d'attention, qui est celle de la demoiselle des Œillets et de la femme de chambre de Madame de Montespan, nommée Cato, Sa Majesté croyant être assurée qu'il est impossible que Lesage ait dit vrai, quand il a parlé d'elles[730].

Malgré les ordres du roi désirant ne faire « aucune distinction de personne, de condition, ni de sexe », il existe bel et bien une discrimination dans les procès. L'impopularité de la Chambre Ardente grandit au fur et à mesure des arrestations, car sa justice est implacable contre le peuple et laxiste face aux fortunés. Madame Dreux, cousine de deux membres de la Chambre Ardente, est par exemple libérée alors que sa culpabilité est évidente. Le 22 février 1680, après une série de tortures, La Voisin est brûlée vive, place de Grève. Quant à Lesage, Louvois le garde en tant qu'indicateur et il mourra en prison.

L'affaire est étouffée dès le 1er octobre 1680 avec la suspension de la Chambre Ardente. Il s'agit alors de mettre tout en œuvre pour que le nom de Madame de Montespan ne soit plus cité. Cependant, l'Affaire des poisons continue. La Reynie reprend le dossier de la Brinvilliers et poursuit les arrestations. Progressivement, les inculpés, dont Lesage et la fille de La Voisin sont condamnés à la prison, enchaînés à vie et l'Affaire est peu à peu oubliée. Pour sauvegarder la dignité de son ancienne favorite, Louis XIV ordonne de brûler tous les textes concernant

[730] *Archives de la Bastille :1679-1681*, textes réunis par François Ravaisson, Paris, A. Durand et Pedone-Lauriel, 1873, p. 67.

Madame de Montespan le 13 juillet 1709. Il oublie cependant les notes manuscrites de La Reynie qui nous sont parvenues.

c- Devineresse, sorcière, empoisonneuse : entre réalité et fiction

L'Affaire des Poisons permet de réactiver tout un imaginaire de la femme néfaste et inquiétante. Elle est en effet révélatrice des mœurs de ce siècle et surtout de la psychose qui règne contre les devineresses, les empoisonneuses et les sorcières. Il convient à présent de préciser toutes les ambiguïtés lexicologiques autour de ces trois termes, qui véhiculent traditionnellement toute une perception occulte. Comment ces professions participent-elles à la construction d'un imaginaire de la monstruosité féminine ? Comment sont-elles perçues par la société ? Relèvent-t-elles davantage du surnaturel ou de la réalité ?

L'Édit de juillet 1682[731], provoqué par l'Affaire des Poisons, distingue et définit juridiquement les termes « devineresse », « empoisonneuse » et « sorcières ». L'ordonnance est rédigée « contre ceux qui se disent Devins, Magiciens et Enchanteurs », contre des « calomniateurs »[732], « imposteurs », « séducteurs » utilisant « des opérations de prétendues magies et autres illusions semblables »[733]. À travers cet édit, qui ne désigne pas spécifiquement les femmes, les devineresses et les empoisonneuses sont donc définies comme celles qui abusent de la confiance d'autrui : les premières en exerçant une « prétendue magie »[734], les secondes en fabricant et vendant du poison. À l'inverse, le terme de sorcellerie n'est pas utilisé, seul celui de « sorcier » qui est employé dans le sens d'usurpateur ou d'escroc[735]. Cette définition est capitale car elle montre que la société, en cette fin de siècle, ne croit plus à la réalité de la sorcellerie puisque c'est la tromperie qui est ici mise en valeur et punie. Ce constat est d'ailleurs déjà perceptible dans le dénouement de *La Devineresse ou les faux enchantements*[736], comédie de Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille, représentée pour la première fois le 19 novembre 1679, soit presque trois ans avant l'Edit. En effet, elle met en scène, comme nous le verrons plus spécifiquement par la suite, une fausse devineresse, Madame Jobin, qui, au terme de la pièce, est discréditée par le Marquis. Or, selon Christian Biet, la

[731] *Edit du Roy pour la punition de différents crimes*, Paris, François Muguet, 31 Août 1682.
[732] *Ibid.*, art. IV, p. 5.
[733] *Ibid.*, « Préface », p. 3.
[734] *Ibid.*, art. III, p. 4.
[735] *Ibid.*, « Préface », p. 4 : « sous la vaine possession de devins, magiciens, sorciers ou autres noms semblables ».
[736] Thomas Corneille, Jean Donneau de Visé, *La Devineresse ou Les Faux Enchantements*, Paris, Blageart, 1680.

comédie aurait été créée « à la demande du pouvoir »[737] pour instruire le public des abus de ces professions. La mise en scène d'une fiction permet donc de dénoncer publiquement déjà l'illégalité de ces pratiques.

Cet Édit offre également un nouveau regard sur ces activités et souligne leur commercialisation. En effet, les devineresses et les empoisonneuses se sont considérablement enrichies en proposant leurs services. L'historien Frantz Funck-Brentano précise que, en 1679, il existait

> plus de quatre cents personnes [qui] disaient, à Paris, la bonne aventure d'après les lignes de la main, achalandée d'une clientèle nombreuse, où l'on voyait les plus grandes dames de la Cour. Telle devineresse se fait un revenu qui correspondrait aujourd'hui à 100 000 livres de rente[738].

Ce nombre considérable de devineresses sous-entend un public réceptif à ces pratiques et en demande. Toutes les conditions sociales sont touchées par ces arnaqueuses car la croyance en la magie est solidement ancrée. De plus, par la mise en évidence de cette commercialisation, l'Édit vise à rationnaliser ces professions qui n'ont rien de surnaturel. Au contraire, en jouant sciemment avec les croyances concernant la magie, elles abusent de clients crédules qui sont tout aussi coupables[739]. Il faut également préciser que, malgré l'Édit, certains continuent de croire, surtout en milieu rural, en l'existence de « vraies » sorcières, c'est-à-dire en des femmes faisant, selon les croyances traditionnelles, appel au diable. Paul Chanu, dans son article « Sur la fin des sorciers au XVIIe siècle », rapporte que ces dernières sont condamnées

> d'une manière indirecte, pour empoisonnement, escroquerie, abus de confiance. On poursuit pour injures et diffamations [et non pour paroles occultes], on punit blasphèmes et sacrilèges, particulièrement le détournement de l'hostie consacrée, cette pratique fréquente des sorciers[740].

Cet Édit, qui met fin aux persécutions des sorcières, permet donc, à travers des définitions concrètes, de rationaliser l'activité des devineresses, des empoisonneuses mais aussi des sorcières. De femmes usant de sortilèges, elles deviennent des femmes frauduleuses. Il y a donc une déconstruction mais surtout une désacralisation de la monstruosité. Même si le *topos* de la

[737] Selon Christian Biet, la comédie aurait été commandée « à la demande du pouvoir », in Marc-Antoine Legrand, *Cartouche ou Les voleurs*, Paris, 1721. Edition établie et présentée par Christian Biet avec la collaboration de Martial Poirson et Romain Jobez, Paris, Lampsaque, 2003, p. 28.
[738] Frantz Funck-Brentano, *La Devineresse, une féerie pour la réforme des mœurs sous Louis XIV, étude historique*, Paris, Ernest Thorin, 1895, p. 2.
[739] Concernant les clients achetant des poisons, la mort est le châtiment (Art. IV) : « Seront punis semblables peines tous ceux qui seront convaincus de s'être servis de vénéfices et de poisons, soit que la mort s'en soit ensuivie ou non ».
[740] Paul Chanu, « Sur la fin des sorciers au XVIIe siècle », *Annales*, 1969, 24, n°4, pp. 895-911, p. 900.

femme néfaste persiste toujours. Ce sont d'ailleurs ces objectifs qu'ambitionne déjà la comédie de *La Devineresse*, trois ans plus tôt, comme le révèle son titre : la conjonction de coordination « ou » permet de mettre sur le même plan et la qualité de « devineresse » et « les faux enchantements ».

L'Affaire des poisons se souciant de femmes-monstres historiques inspire donc une comédie qui aurait été commandée par le pouvoir royal, *La Devineresse ou les faux enchantements*. Des faits réels sont donc transposés dans une fiction. Mais le genre comique peut-il aborder un sujet si controversé ? Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille créent de nombreuses analogies entre le procès de La Voisin et la pièce. À quel point la fiction et la réalité sont-elles entremêlées ? Malgré cette inspiration, les deux auteurs réfutent tout lien avec la réalité, et pourtant, directeur du *Mercure Galant*, Jean Donneau de Visé met tout en œuvre, dans son propre journal, pour le succès de sa pièce. Il se détache parfois de la réalité mais il se sert aussi de ces faits réels pour le succès de la comédie. Que traduit cette position ambivalente ?

2- *La Devineresse* et le reflet du réel contemporain : « mettre en actes l'actualité »

a- Les invariants d'une pièce comique

Alors que la tragédie reprend des *topoi* mythologiques, la comédie, quant à elle, s'inspire, en partie, du monde contemporain[741]. Ce principe esthétique central de la comédie perdure d'ailleurs depuis l'Antiquité, où il était également d'usage que les pièces comiques portent sur la vie de la cité. *La Devineresse* possède toutes les caractéristiques d'une comédie : elle met en scène une intrigue à dénouement heureux, avec une histoire amoureuse accomplie et discrédite les fausses devineresses, ces deux thèmes étant résumés dans l'ultime réplique de la pièce, lorsque le marquis déclare « Je me tiens assuré de mon bonheur, puis que j'ay eu l'avantage de vous détromper »[742]. Le terme qui conclut la pièce n'est pas anodin puisqu'il s'agit de la finalité de cette comédie : « détromper » le spectateur à propos des fausses-devineresses. Pour ce faire, les lecteurs ou le public sont plongés dans la vie quotidienne de Madame Jobin, bourgeoise élaborant ses stratagèmes de divination à son domicile. Toutes ces caractéristiques représentent parfaitement le personnel bourgeois spécifique de la comédie. En effet, Madame Jobin est entourée de clients de toutes les classes sociales, elle est riche et puissante dans son commerce et elle possède à son service quelques domestiques comme Dame Françoise ou Maturine. C'est également dans un riche intérieur bourgeois que l'intrigue évolue : dans la maison de Madame Jobin. Son lieu de vie et de travail est d'ailleurs représenté dans les médaillons de *l'Almanach* (Figure I)[743] et dans ceux de la gravure anonyme (Figure J)[744] qui insère le portrait de La Voisin : l'intérieur est décoré de miroirs, de livres, l'architecture des fenêtres et des murs est travaillée. Au niveau des personnages, *La Devineresse* reprend le *leitmotiv* du triangle amoureux en confrontant « une Femme entestée des Devineresses, un Amant intéressé à l'en détromper, et une Rivale qui veut empescher qu'ils ne se mariënt[745]. » Enfin, l'onomastique, procédé fortement repris dans la comédie[746], ancre définitivement les

[741] Cela n'empêche pas les dramaturges de s'inspirer et de moderniser des comédies antiques. Citons Molière et *L'Avare* (1668), comédie inspirée de *La Marmite* (v. 194 av. J.-C.) de Plaute.
[742] Thomas Corneille, Jean Donneau de Visé, *op. cit.*, V, 6, p. 145.
[743] Voir Figure I : *La comédie de la Devineresse*, contenant un « Almanach de l'an bissextil MDCLXXX », 1680, planche gravée, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, 80 x 55,5 cm.
[744] Voir Figure J : *La Devineresse ou les faux enchantements*, 22 février 1680, gravure, 24,5 x 24,5 cm.
[745] *Ibid.*, « Au lecteur », p.30.
[746] Pensons notamment à Molière et à ses médecins dans *L'Amour médecin* (1665) ou *Le Malade imaginaire* (1673).

personnages dans la comédie. En effet, le nom « Troufignac » possède quelques similitudes avec « troufignon » et renvoie également à l'origine du personnage, un provincial gascon[747]. Ensuite, le nom propre « Gilet » peut renvoyer à la fois à « faire Gilles » [748] qui selon Furetière signifie s'enfuir ou à un « Gilles » qui « est […] une espèce de filet pour prendre du poisson »[749]. Il est aisé de faire la comparaison entre les poissons et les crédules. Ainsi, tous les ingrédients d'une comédie sont présents : le contexte bourgeois, le sujet amoureux, l'époque contemporaine, le lieu familier et le dénouement heureux.

b- Un puissant entrelacs entre événements historiques et faits littéraires

La comédie emprunte à l'actualité. En effet, pour *La Devineresse*, Jean Donneau de Visé s'inspire de la vogue des devineresses dans toutes les sphères de la société, bien que ces pratiques superstitieuses soient interdites par l'Église[750]. Deux ans auparavant, Jean de la Fontaine a su également témoigner de cette même mode irraisonnée de tous pour les charlatans dans sa fable *Les Devineresses*[751]. Donneau de Visé s'est également inspiré de l'Affaire des poisons et plus précisément de la criminelle principale du procès : Catherine Deshayes, dite La Voisin. Afin de traiter de ce procès, le choix de la comédie, bien que surprenant, n'est pas anodin. En effet, le genre dédramatise l'Affaire et apporte le discrédit sur les fausses devineresses afin d'en rire. Cette démystification aboutit à la représentation de manipulateurs malfaisants comme Madame Jobin ou Du Clos. Au XVIIe siècle, il était bien sûr hors de question de représenter de vraies devineresses sur scène. Cela aurait signifié représenter sur scène des manipulateurs complices du Diable, ce que naturellement l'Église mais aussi la règle de bienséance et les normes sociales prohibent[752]. La comédie contourne cette interdiction et met en actes, sous l'excuse du rire, la monstruosité.

Une criminelle réelle est donc transposée dans la littérature. Toutefois, Jean Donneau de

---

[747] Le même procédé de moquerie est utilisé par Molière dans sa comédie-ballet *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) bourgeois originaire de Limoges.
[748] Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, F-O, 1690, p. 169.
[749] *Idem.*
[750] Jean-Baptiste Thiers : « [Les superstitions] trouvent créance dans l'esprit des grands ; elles ont cours parmi les personnes médiocres ; elles sont en vogue parmi le simple peuple. », in « Préface », *Traité des superstitions*, Paris, A. Dezallier, 1679, p. 1. Louis Trénard décrit les frontières et les échanges entre les superstitions populaires et la religion dans son article : « Les mentalités populaires au XVIIe siècle » (*Revue du Nord*, 1962, 176, pp. 464-468).
[751] Jean de la Fontaine, « Les Devineresses », in *Fables*, Paris, Claude Barbin, 1678, VII, 14.
[752]Bien que le théâtre et l'Église aient souvent eu de profonds désaccords (pensons notamment à l'excommunication des auteurs), la bienséance de rigueur sur scène permet un terrain d'entente. Cette règle reste cependant moins sévère et obligatoire dans la comédie, basée sur le rire et la détente.

Visé précise :

> Tant de Gens de toutes conditions ont esté chercher les Devineresses, qu'on ne doit point s'étonner si on a trouvé lieu de faire quelques applications. Il est pourtant vray (et on se croit obligé de le protester) qu'on n'a eu aucune veuë particuliere en faisant la Piece[753].

Donneau de Visé prend le temps de contester tout rapport avec les faits contemporains. Il désire une œuvre indépendante de la réalité. Il refuse donc que la comédie fasse l'objet d'une lecture à clés car, si tel était le cas, le spectateur pourrait penser que l'œuvre fait l'apologie d'une criminelle. De plus, l'Affaire des Poisons étant toujours en cours, Jean Donneau de Visé ne peut prendre le risque de faire obstruction à la justice, qui n'a d'ailleurs toujours pas donné son verdict quant à la culpabilité de La Voisin. Nous pouvons donc nous demander si la comédie n'a pas aggravé la position déjà compromettante de la criminelle avant son jugement. De plus, aucune description de Madame Jobin ne permet d'affirmer qu'il s'agit de La Voisin. Pourtant, il est évident que les analogies sont nombreuses.

Tout d'abord, les sonorités des deux noms, « Jobin » et « Voisin », sont analogues. Elles pratiquent aussi la même activité : elles sont toutes les deux « devineresses », et ce, dans la même ville, « Paris »[754]. À l'image de La Voisin, Madame Jobin prescrit des médications douteuses : « Quand j'auray fait venir vostre Femme, je luy feray avaler un certain breuvage »[755]. Ce « breuvage » est un philtre d'amour, potion à la mode au XVIIe siècle. Ce charme peut, d'une manière plus générale, symboliser tous les poisons employés par La Voisin. Ces activités illicites sont sollicitées par diverses classes sociales, comme le suggère Donneau de Visé dans son adresse « Au lecteur » : « Tant de gens de toutes conditions ont été chercher les devineresses »[756]. Ainsi, le Marquis, la Comtesse d'Astragon, Madame Noblet, Monsieur et Madame de Troufignac appartiennent à la noblesse, Madame Jobin, Du Clos, Monsieur Gilet à la bourgeoisie et Maturine et Dame Françoise au petit peuple. Le thème des sorcières transparaît aussi dans la comédie bien qu'elle ne traite que des fausses devineresses. À l'acte II, scène 2, Monsieur Gosselin déclare :

> Mr Gosselin : Qui me l'a donnée [l'information sur la sorcellerie de Mme Jobin] ? Tous ceux qui ont esté icy seulement deux jours, et qui reviennent en suite au Païs. On n'y parle d'autre chose que des diableries dont tu te mesles, et on ne veut plus me laisser Procureur Fiscal, parce qu'on dit que

[753] Thomas Corneille, Jean Donneau de Visé, *op. cit.,* « Au lecteur », p. 31.
[754] *Ibid.,* II, 2, p.61.
[755] *Ibid.,* V, 2, p. 128.
[756] *Ibid.,* « Au lecteur », p.31.

je suis le Frere d'une Sorcière[757].

Monsieur Gosselin évoque ici la renommée de Madame Jobin ; cette réputation est semblable à celle de La Voisin après son arrestation, lorsque ses crimes ont été avoués. Monsieur Gosselin suggère également des collusions entre les pouvoirs religieux et judiciaires à propos de la sorcellerie. Bien qu'il n'existe pas de tribunal ecclésiastique en France, contrairement à l'Italie ou l'Espagne où est instaurée l'Inquisition, la collusion reste réelle dans les tribunaux souverains. Puisque Monsieur Gosselin est le « Frere d'une Sorcière », il ne peut plus exercer son métier.

Des doubles sens entre l'action fictive de la comédie et les crimes de La Voisin sont aussi suggérés. À l'acte III, scène 11, le Marquis s'exclame « Assassine-t-on icy les Gens ? »[758]. Ce n'est pas sans ironie que Donneau de Visé ou Corneille ont inséré cette réplique puisque La Voisin commet ses méfaits sur son lieu de travail, à l'image de Madame Jobin. L'ambiguïté demeure également lors de la dernière scène, lorsque la Comtesse découvre les machinations de la fausse devineresse : « Il faut que la chose éclate, afin que personne n'y soit plus trompé »[759]. Cette réplique suggère une mise en lumière des supercheries de Madame Jobin, une suite à la comédie. Cette suite correspond au procès de La Voisin où tous ses crimes sont révélés. D'ailleurs, l'Affaire des poisons a suscité une grande psychose, au XVIIe siècle, en ce qui concerne les poisons et cette profession. Le souhait de la Comtesse semble donc s'être réalisé. Toujours lors du dénouement, le Marquis déclare : « je prendray mon temps. On sçait comment la faire parler »[760]. Comment ne pas penser ici à la torture et à la Question ? Le Marquis, en tant qu'enquêteur, serait donc un double de La Reynie[761]. Enfin, dans l'acte II, scène 1, Madame Jobin s'approche dangereusement de l'acte criminel. En effet, Madame Noblet requiert les services de la fausse devineresse pour tuer son mari et devenir veuve afin de se remarier avec le Marquis[762]. À cela, Madame Jobin répond : « Dormez en repos. Je prens

[757] *Ibid.*, II, 2, p.60.
[758] *Ibid.*, III, 11, p.105.
[759] *Ibid.*, V, 6, p.144.
[760] *Idem.*, p.145.
[761] Nous pourrions aller plus loin dans ces comparaisons. Madame Noblet pourrait symboliser Madame de Montespan en disgrâce qui désire empêcher un mariage (dans la comédie) ou un rapprochement entre le Marquis (Louis XIV) et la Comtesse (Madame de Maintenon). Cependant, aucune source contemporaine de la pièce ne permet de l'affirmer. À l'inverse, de nombreuses études attestent des liens évidents entre l'Affaire des Poisons et la comédie, mais aucune ne souligne le parallèle entre les deux triangles amoureux.
[762] À noter que les motivations de Madame Noblet font écho à une anecdote relatée par Madame de Sévigné : « La duchesse de Bouillon alla demander à La Voisin du poison pour faire mourir un vieux mari qu'elle avait qui la faisait mourir d'ennui » (lettre du 31 janvier 1680). Cet exemple n'est pas inhabituel et rappelle également Mesdames Poulaillon, Philbert, Leféron et Dreux, des femmes ayant acheté des poisons dans le but de se débarrasser de leurs maris ou de leurs amants. Pour de plus amples informations, voir : *Archives de la Bastille,*

l'affaire sur moy, et tost ou tard je la feray réüssir »[763]. En réalité, elle joue un rôle et le spectateur comprendra dans l'acte suivant qu'elle « n'en veu[t] à la vie de personne ». Nous assistons ici à une théâtralité redoublée puisque Madame Jobin reprend les lieux communs et accessoires de la devineresse pour créer, à partir d'eux, un véritable rôle de théâtre[764]. Si la pièce recourt à la stratégie de l'allusion, l'iconographie en revanche assimile clairement la pièce et l'actualité judiciaire. En effet, dans la gravure anonyme *La devineresse ou les faux enchantements*, publiée le jour de la condamnation de la criminelle, le doute quant à l'analogie entre Madame Jobin et La Voisin n'est plus possible puisque le « Portrait de La Voisin », inspiré des portraits de Coypel, est intégré à quatre médaillons illustrant quatre scènes de la comédie. La Voisin trône sur la gravure, domine les quatre images comme si elle en tirait les ficelles, à l'image de Madame Jobin. Le véritable portrait de Catherine Deshayes est donc entièrement amalgamé à la marionnettiste Madame Jobin. De plus, ces diverses scènes incriminent également les complices de la fausse devineresse, à savoir Du Clos-La Chaussée lorsqu'il combat Monsieur Gilet ou encore Dame Françoise, lorsqu'elle simule l'enflure. La gravure résume donc les preuves de la culpabilité de Madame Jobin sous les traits de La Voisin. Toutefois, Madame Jobin et La Voisin possèdent également une différence considérable, à savoir que le personnage comique n'est pas une criminelle. Si la comédie préfère mettre en scène une usurpatrice, c'est tout d'abord pour obéir aux lois comiques : il serait en effet difficile de rire d'une sorcière criminelle. De plus, la représentation d'une usurpatrice permet de discréditer l'ensemble des phénomènes surnaturels et d'en rire. Les auteurs suggèrent ainsi que celles que l'Église désigne comme vraies sorcières ne le sont pas davantage et qu'il s'agit plus d'un moyen de manipulation des crédules par les dévots[765]. Dans une moindre mesure, l'usurpatrice permet également de ne pas donner du prestige à La Voisin en lui consacrant une œuvre. En effet, la diversité des écrits relatant cette affaire démontre une fascination perverse pour la Voisin, comme pour les faits divers en général. Les lettres de Madame Sévigné[766] ou la diversité des portraits iconographiques le prouvent.

Règne de Louis XIV (1678 – 1679), documents inédits recueillis et publiés par François Ravaisson, Paris, A. Durand et Pedone-Lauriel, 1872, t.5, p. 295, p. 321, p. 470, p. 477.

[763] Claude Boyer, op. cit., II, 1, p.59.

[764] Nous aborderons cette théâtralité redoublée dans la seconde partie de ce chapitre : « II - Madame Jobin : la désacralisation des devineresses ».

[765] Sur ce débat, voir l'article de Jean-Pierre Cavaillé, « Imposture politique des religions et sagesse libertine », *Littératures classiques*, 55, 2005, pp. 27-42.

[766] Voir les lettres du 23 et du 28 février 1680 à sa fille, Madame de Grignan.

Au-delà des similitudes inhérentes au personnage principal de *La Devineresse*, il existe aussi dans cette affaire des rapports étroits entre les faits historiques et les faits littéraires, comme le tableau[767] suivant nous permet de le comprendre :

FAITS HISTORIQUES	FAITS LITTERAIRES
12 mars 1679 : arrestation de La Voisin	
Avril 1679 : création de la Chambre Ardente	
	19 novembre 1679 : 1ère représentation de *La Devineresse*
	14 février 1680 : publication de la comédie
22 février 1680 : condamnation à mort de La Voisin	
23 février 1680 : Lettre de Madame de Sévigné sur la mort de La Voisin	
	10 mars 1680 : dernière représentation de la comédie

Entre l'arrestation de La Voisin le 12 mars 1679 et la dernière représentation de la comédie le 10 mars 1680, pratiquement une année s'est écoulée. Durant ce laps de temps, la chronologie de ce tableau révèle une profonde inspiration entre l'affaire de La Voisin et la comédie. Quoiqu'en dise Donneau de Visé dans sa préface, les deux événements sont liés, ce n'est qu'une ruse de la part de l'auteur pour associer le succès de sa pièce au scandale contemporain. N'oublions pas que Donneau de Visé est le fondateur et le directeur du *Mercure Galant*. Il est donc à même de deviner les sujets scandaleux. Ainsi la dernière représentation de *La Devineresse* s'est-elle déroulée un mois après la condamnation à mort de La Voisin et la publication seulement une semaine avant l'exécution publique. Donneau de Visé ne peut donc

[767] Tableau inspiré de Jacques Truchet, « notice de *La Devineresse ou les faux enchantements* », in *Théâtre du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pleïade », 1992, p. 1096.

plus contester le fait que le succès de la pièce est dû aux événements historiques. Sans la criminelle La Voisin, Madame Jobin perd de sa force.

c- La réclame littéraire et iconographique : le crime fait vendre

L'actualité fait vendre, le crime davantage. *La Devineresse* est une comédie à machine dont l'auteur a su délibérément tirer tous les avantages possibles pour rencontrer le succès. Il mélange notamment l'actualité et les spectaculaires machines théâtrales. Donneau de Visé et Corneille ont donc toutes les clés en main pour réussir[768]. Le succès de la comédie est d'ailleurs retentissant car « on y a couru, et on y court encore tous les jours en foule » soulignent les auteurs eux-mêmes[769]. Cette performance exceptionnelle a été largement appuyée par la réclame à la fois textuelle et iconographique de Donneau de Visé dans le *Mercure Galant.* Rappelons que ces annonces quotidiennes, appelées « mercures », se caractérisent par

> un projet revendiqué : « dire ce qui est advenu », « ce qui s'est passé de plus remarquable », durant une période de temps limitée (donc dans un passé récent), grâce à une publication périodique. Ensuite, une modalité de présentation, ou pour mieux dire d'énonciation : à partir du début du XVIIe siècle et de la naissance du *Mercure français*, ce *dire* s'exprime toujours en publiant des pièces produites pendant le laps de temps dont il s'agit de rendre compte. D'où le qualificatif de « mercure » qui fait allusion au messager des dieux, intermédiaire diligent, porteur à la fois de la nouvelle et des pièces qui la constituent[770].

Comme le prouve le tableau suivant[771], Donneau de Visé a su jouer des « mercures » pour rendre efficaces, durant toute l'Affaire des Poisons et la représentation de la comédie, ses démarches publicitaires.

---

[768] H. Carrington Lancaster précise d'ailleurs : « The author's share of the proceeds was over 5600 francs, the largest ever paid, as far as I can determine, in the seventeenth-century play », « La part des recettes qui reviennent à l'auteur était de plus de 5600 francs, la plus importante jamais payée, aussi loin que je puisse le déterminer, dans les pièces de théâtre du XVIIe siècle », in H. Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century,* 4e partie, II, Baltimore, MD : Johns Hopkins Press, 1940, p. 920.

[769]Jean Donneau de Visé, Thomas Corneille, *op. cit.,* « Au lecteur », p. 30.

[770] Marion Brétéché, Dinah Ribard, « Qu'est-ce que les mercures au temps du Mercure galant ? », *Dix-septième siècle,* janvier 2016, n° 270, pp. 9-22, p. 2.

[771] Au tableau suivant inspiré de Truchet, nous ajoutons toutes les démarches publicitaires autour de *La Devineresse*. Ces ajouts sont insérés dans les cases grises.

FAITS HISTORIQUES	FAITS LITTERAIRES et ICONOGRAPHIQUES
12 mars 1679 : arrestation de La Voisin	
Avril 1679 : création de la Chambre Ardente	
.	Août 1679 : campagne publicitaire pour la comédie de *La Devineresse* dans le *Mercure Galant*
	19 novembre 1679 : 1ère représentation
	Novembre 1679 : critique dans le *Mercure Galant* de *La Devineresse* + *Almanach de la Devineresse*
	1680 : deux portraits de La Voisin par Antoine Coypel
	14 février 1680 : publication de la comédie
22 février 1680 : condamnation à mort de La Voisin	22 février 1680 : gravure de La Voisin accompagnée de quatre scènes de la comédie
23 février 1680 : Lettre de Madame de Sévigné sur la mort de La Voisin	
	10 mars 1680 : dernière représentation
	1690 : *La descente de la Jobin aux Enfers*
	Janvier 1710 : le *Mercure Galant* revient sur le succès de *la Devineresse*.

Cinq mois après l'arrestation de La Voisin et trois mois avant la première représentation, Jean Donneau de Visé lance sa première campagne publicitaire dans le *Mercure Galant.* Dans le numéro d'Août 1679, l'auteur annonce le titre de la comédie :

> La Troupe du Roy, appelée *de Guénegaud*, annonce une Comédie nouvelle sous le titre de *la Devineresse, ou les faux Enchantements*. […] Le spectacle de cette pièce approche fort des choses surprenantes […]. Il vaudra bien les machines ordinaires. Il aura du moins une nouveauté qu'elles ne peuvent plus avoir. Nous en sçaurons davantage avec le temps[772].

L'auteur donne ici des indications fondamentales : il s'agit d'une comédie qui emploiera des machines « surprenantes » dépassant celles que les spectateurs ont l'habitude de voir. Donneau de Visé sait susciter la curiosité et l'envie du public, qui est toujours à la recherche de nouveaux artifices théâtraux. De plus, la révélation du titre n'a rien d'anodin car il révèle une information capitale qui permet déjà aux lecteurs de faire des liens entre l'actualité juridique et la future comédie : le thème des devineresses. Suite à la première représentation, Donneau de Visé s'empresse dans un premier temps d'accroître le nombre de spectateurs en publiant un *Almanach* sur le thème de la pièce. Ainsi, dans le *Mercure Galant* de novembre 1679, nous pouvons lire :

> Je vous envoye un grand Almanach en taille douce qui représente la D*evineresse ;* la Muse de la Comédie est au haut, qui se divertit à voir plusieurs Esprits folets sous diferentes figures. Ils tiennent divers Cartouches, dans lesquels on voit toutes les Scènes du spectacle de cette pièce. Les plus excellens Peintres et les meilleurs Graveurs ayant esté employez pour faire les Desseins de cet Ouvrage et pour le graver, on n'en doit rien attendre que d'agreable et de curieux. La Comedie surquoy cet Almanach est pris, se joüe à Paris, ainsi que vous le verrez dans ce present Mercure, c'est un Almanach que tous les Curieux doivent prendre, sur tous les autres pour plusieurs raisons, et principalement, parce qu'il ne se vendra qu'au prix ordinaire des grands Almanachs de Paris, c'est ce que l'on a voulu moderer pour le Public[773].

La comédie ayant déjà été représentée une fois, il incite les retardataires à venir y assister en dévoilant, par images, des scènes du spectacle. Il se sert ainsi des gravures pour accroître l'intérêt des spectateurs. Ce « grand almanach » ayant rassemblé « les plus excellens Peintres et les meilleurs Graveures », est un subtil procédé pour attiser la curiosité de ceux qui n'auraient pas encore vu « toutes les Scènes du spectacle de cette pièce » illustrée. L'utilisation de l'adjectif qualificatif valorisant « grand » amplifie cette curiosité. Les gravures permettent ici

[772] Jean Donneau de Visé, *Mercure galant*, Paris, août 1679, p. 51.
[773] *Ibid.*, « Le libraire au lecteur », novembre 1679.

aux spectateurs de se projeter dans le spectacle. C'est aussi l'occasion pour Donneau de Visé de rappeler à la fois le lieu de la représentation, « Paris », et le coût de cet Almanach qui ne se vend « qu'au prix ordinaire » ; une démarche commerciale astucieuse. Pour continuer à attirer des spectateurs même après la publication de la comédie, l'auteur publie également, le jour même de l'exécution de La Voisin, une gravure composée de cinq médaillons : quatre scènes de la comédie et un portrait de la criminelle. Cette image ne peut qu'accroitre les ventes[774]. De plus, le fait que ce support iconographique soit « illustré » permet d'élargir la représentation de la comédie à un plus large public. En effet, ce support de grande dimension, destiné à être affiché sur les murs parisiens, ne nécessite pas une érudition particulière, ce qui le rend facilement accessible à tous, ce qui n'était pas le cas avec les réclames insérées dans le *Mercure Galant*. L'*Almanach* devient un véritable outil commercial et permet, par le biais des images dévoilant des scènes clés de la comédie, d'étendre la portée de l'annonce publicitaire.

Dans trois pages de ce même journal[775], le fondateur du *Mercure galant* revient en novembre 1679 sur le succès de *La Devineresse* :

> Enfin, Madame, *la Devineresse*, promise depuis si longtemps par la Troupe du Fauxbourg Saint Germain, a esté représentée. Les Des-interessez ont trouvé dans cette pièce tout ce que le Titre leur en promettoit et ils ne se sont pas seulement divertis aux Scenes plaisantes dont elle est remplie, mais ils ont dit hautement que la représentation n'en pouvoit estre que fort utile, puis qu'elle détrompe les Foibles[776].

Donneau de Visé atténue les marques de subjectivité en prenant à témoin les avis des « des-interessez » c'est-à-dire le public qui, à l'origine, s'est hasardé à assister au spectacle sans grande conviction. Sa critique permet aussi de justifier la comédie en l'associant à la fois au plaisir et à l'instruction du public. Il mêle donc l'« utile » à l'agréable. En effet, le spectateur s'est « diverti […] aux scènes plaisantes » et a été « détromp[é] ». Par la suite, Jean Donneau de Visé profite également de l'occasion pour citer les machineries les plus spectaculaires de *La Devineresse* comme « un corps coupé par morceaux » ou encore « une apparition du Diable sorty par un mur sans y faire d'ouverture ». À la lecture de ces exemples, le lecteur, conscient qu'il ne peut y avoir de magie sur scène, s'interroge sur les machinations en question. Quels sont, par exemple, les mécanismes permettant aux corps de se reconstituer ? Quel est le

[774] « Quand la presse commença à devenir moins grande, les auteurs imaginèrent une ingénieuse réclame pour attirer à Guénégaud les derniers retardataires. Ils firent distribuer dans Paris un almanach illustré où se trouvaient figurés et expliqués les trucs les plus nouveaux de la pièce », in Gustave Reynier, *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, Paris, Hachette, 1892, p. 62.
[775] Jean Donneau de Visé, *Mercure galant*, Paris, novembre 1679, pp. 214-216.
[776] *Ibid.*, p. 215.

subterfuge qui gonfle et dégonfle Dame Françoise ? Enfin, l'adverbe d'intensité « si » dans « promise depuis si longtemps » démontre que Donneau de Visé joue avec la chronologie entre les faits historiques et littéraires. En effet, il saisit les occasions et sait que le public affectionne tout ce qui a trait à La Voisin.

Toutes ces réclames permettent une large diffusion du thème abordé dans la pièce. Elles rappellent, presqu'instantanément, les événements présents puisqu'elles parlent tantôt de la pièce à venir, tantôt de la pièce en cours. Or, ces réclames coexistent également avec les annonces judiciaires de l'Affaire des poisons. Les lecteurs-spectateurs du XVIIe siècle sont donc imprégnés de la thématique monstrueuse à travers les véritables devineresses dont s'inspire la comédie. Cependant, *La Devineresse* elle-même ne représente aucune monstruosité, elle la dédramatise plutôt par l'humour. Ce n'est pas le cas d'autres supports contemporains qui ont recours à la mythologie et à l'horreur pour aborder le procès de La Voisin. En effet, ce puissant entrelacs entre faits historiques et faits littéraires que manifeste la pièce inspire également d'autres genres, qui entreprennent de transposer la femme monstre réelle dans la fiction. Dans la grande majorité des cas, ces médiations font appel à la mythologie païenne ou à la *Bible*. Nous l'avons déjà vu brièvement avec la citation de Madame de Sévigné[777] qui évoque Médée pour amplifier les crimes de Madame de Brinvilliers. Le concept de femme-monstre peut-il, au XVIIe siècle, s'extraire totalement du mythe ou est-il indissociable de son imaginaire ? Nous aborderons ces questions tout d'abord à travers un poème anonyme, *La descente aux Enfers* où l'auteur décrit, comme le titre l'indique, la descente aux Enfers de Madame Jobin qui devient l'auteur des crimes de La Voisin. Un personnage originairement comique se retrouve donc dans un poème mythologique aux tonalités parfois burlesques. Mais dans les gravures, et notamment dans les deux *Portraits de La Voisin* par Coypel, le registre bascule car il n'est plus question de rire mais d'effrayer, en associant au visage de l'empoisonneuse des figures monstrueuses mythologiques, dont l'emblème du serpent qui est omniprésent.

[777] Voir note 729.

3- De la comédie au mythe

a- D'une comédie – La Devineresse – *à un poème mythologique* – La Descente aux Enfers

Les similitudes entre la fiction et l'Histoire sont un *topos* de la littérature. Toutefois, avec la publication de *La Descente de la Jobin aux Enfers*[778], dix ans après la dernière représentation de la comédie, l'inspiration va bien plus loin que l'exploitation de simples analogies puisqu'une véritable assimilation s'opère. En effet, les deux personnages, historique – La Voisin – et fictif – Madame Jobin, fusionnent pour ne former qu'un unique personnage : « la Jobin ». Ce poème mythologique confirme que le nom propre « Jobin » agit comme une référence à celui de La Voisin. Ce procédé est aussi accentué par la reprise de l'article défini féminin « la » dans « La Voisin » et « la JOBIN ». À chaque occurrence, le nom propre est écrit en lettres capitales : « l'infame JOBIN »[779], « Un monstre, la JOBIN en un mot »[780]. L'auteur anonyme désire ici retranscrire l'effet que le nom de La Voisin suscitait chez les contemporains. Les majuscules renforcent toute la dimension mythique prise par la criminelle, évoquée « en un mot ».

En réalité, le poète anonyme ne reprend de *La Devineresse* que le nom de son personnage principal, Madame Jobin et renvoie indirectement à des événements réels, qui sont davantage appuyés que dans la comédie. De plus, à la différence de *La Devineresse*, l'auteur revient ici sur les crimes de La Voisin comme les empoisonnements avec de l'« arsenis [et de la] siguë »[781] ou encore les « avortement[s] »[782]. Les périphrases désignant la criminelle « accoustumée au sang » (v.195) s'accumulent tout au long du texte. Citons, par exemple, « cette âme envenimée » (v.1), « l'esprit le plus malin » (v.61), « monstre audacieux » (v.111) ou encore « ombre inhumaine » (v. 117). Comme le titre l'indique, le poème aborde la descente aux Enfers de la Jobin, après sa condamnation à mort. Le lecteur retrouve donc des références au bûcher : « la cendre » (v.4), « la flame » (v.5) sont autant d'indices qui rappellent la sentence implacable à laquelle fut soumise La Voisin.

---

[778] Anonyme, *La Descente de la Jobin aux Enfers*, Paris, veuve Hacqueville, 1690. L'annexe K retranscrit l'intégralité du texte.
[779] *Ibid.*, v.59.
[780] *Ibid.*, v.145-146.
[781] *Ibid.*, v.158.
[782] *Ibid.*, v.63.

Reprendre la mythologie au XVIIe siècle est une démarche récurrente. En revanche, s'inspirer d'un personnage de comédie pour réactualiser un fait criminel dix ans plus tard, et ce, sans artifice, dans un cadre totalement mythologique, c'est original et intriguant. Ce sont à la fois le caractère exceptionnel de l'Affaire des poisons et le succès de la comédie qui ont véritablement permis de passer de mythes producteurs de femmes-monstres, grâce aux tragédies notamment, à des femmes-monstres créatrices de récits mythiques inédits. Le concept de femme-monstre tendrait donc irrémédiablement vers la fiction, comme si la réalité ne lui suffisait pas pour se définir. De plus, la reprise du motif de la descente aux enfers est un procédé satirique connu au XVIIe siècle pour parler de personnages historiques qui viennent de mourir, à l'image de Richelieu avec la tragi-comédie *Dialogue du Cardinal de Richelieu voulant entrer en Paradis et sa descente aux Enfers*[783] (1643) ou de Mazarin avec la prose pamphlétaire *Les Préparatifs de la descente du Cardinal Mazarin aux Enfers*[784] (1652). Cependant, le poème mythologique *La Descente de la Jobin aux Enfers* utilise bien un personnage de fiction comme alternative à la réalité. Ce serait peut-être le moyen de pallier un manque incontestable de la société, qui peine encore à oublier les rebondissements, d'une rare intensité, de l'Affaire des poisons. Ce poème mythologique en est la preuve puisqu'en 1690, la mort de La Voisin et les enquêtes qui s'en sont suivies ne semblent pas avoir suffi à calmer la frénésie suscitée par l'Affaire. Cela se ressent dans le texte où l'auteur choisit de traiter un sujet exceptionnel et de proposer une nouvelle sentence extraordinaire. En effet, Catherine Deshayes étant déjà exécutée, l'auteur s'attache à la rendre davantage monstrueuse par son statut au sein des Enfers[785]. La Jobin est élevée au rang de quatrième furie aux côtés d'« Erinnis, [d']Alecto et [de] Tisiphone »[786], un rang funestement prestigieux. De plus, lors de sa descente aux Enfers[787], la Jobin rencontre divers personnages ou créatures mythologiques faisant partie du *topos* de la descente aux Enfers, comme « Carron » (v.9), « Cerbère » (v.11), « Minos et Radamante » (v.74) et tant d'autres. Cette profusion de noms, tous liés aux Enfers mythologiques, vise à amplifier la monstruosité de la Jobin qui est placée à leurs côtés voire au-dessus d'eux. Caron est « saisi de peur » (v.9) et Cerbère abandonne son poste à la vue de la Jobin. Le choix fait par

[783] *Dialogue du Cardinal de Richelieu voulant entrer en Paradis et sa descente aux Enfers*, Paris, 1643. Cette courte tragi-comédie (14 pages) étant éminemment satirique, cela justifie l'absence de précision quant à l'auteur et l'éditeur. Dans ce texte, Richelieu rencontre aux Enfers ceux qu'il a fait mourir.
[784] *Les Préparatifs de la descente du Cardinal Mazarin aux Enfers*, Paris, 1652.
[785] « les Enfers », et non « l'Enfer », sont le lieu où toutes les âmes défuntes, bonnes ou mauvaises, se retrouvent. Ils sont dirigés par le dieu Pluton – Hades chez les Grecs – et sa femme Proserpine.
[786] *Ibid.*, v.204, p.6. L'auteur anonyme a étrangement nommé la troisième Furie « Erinnis » bien qu'il s'agisse en réalité de Mégère. L'auteur a sans doute confondu le terme avec les « déesses infernales », les Erinyies qui regroupent effectivement ces trois personnages.
[787] Référence mythologique renvoyant à plusieurs mythes : Hercule, Thésée, Ulysse, Orphée ou encore Enée, tous ces héros sont descendus aux Enfers.

l'auteur de comparer un fait réel à un sujet mythologique devient compréhensible puisque la mythologie regorge de personnages hors du commun – dieux, rois, héros, créatures – ayant accompli des actions singulières. Ils permettent donc à l'auteur de comparer La Voisin à des êtres puissants et de qualifier sa monstruosité au-delà de sa mort. Cependant, nous pouvons également constater l'effet burlesque[788] des situations provoquées par l'arrivée de La Jobin. En effet, les monstres mythologiques redoutables comme Caron, Cerbère ou les Parques fuient, sans résistance, la criminelle. Le poème offre alors des situations ridicules : Carron, nocher des Enfers, « laisse tomber sa rame » (v.9), Cerbère, le chien à trois têtes, se tait (v.11) et les Parques abandonnent leur « quenouille » (v.14). Le poète anonyme tourne donc en dérision chacun de ces personnages habituellement craints en jouant avec les symboles qui, d'ordinaire, les caractérisent. De la même manière, en mettant La Jobin face à ces situations burlesques, le poète désacralise la fausse devineresse. Il poursuit donc par cette tonalité l'entreprise de *La Devineresse* qui démythifie La Voisin.

b- L'amplification de la mythologie dans les portraits de La Voisin

L'Affaire des poisons inspire également à Antoine Coypel (1661-1722)[789] deux gravures représentant le *Portrait de La Voisin* (Figures G et H)[790]. Leur date de création sont imprécises. Néanmoins, l'annotation « Bruslée vive à Paris le jeudy 22e février 1680 » sous-entend qu'elles sont consécutives à la condamnation et donc à la comédie. L'artiste, âgé de vingt ans et déjà membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, est surtout célèbre pour ses nombreuses peintures à thème mythologique ou biblique[791] mais aussi ses fresques, dont celle du plafond de la Chapelle royale du château de Versailles. Dans une moindre mesure, la gravure séduit également l'artiste qui n'hésite pas à graver parfois ses propres peintures, à l'image de *Démocrite* (1692) ou de *Judith* (1694)[792]. Avec ces deux *Portraits*, Coypel s'écarte de ses sujets de prédilection, que sont la *Bible* ou les mythes, en abordant un sujet d'actualité.

---

[788] La tonalité burlesque travestit de façon comique un sujet noble en incluant un style familier ou des actions basses.

[789] Pour une biographie complète d'Antoine Coypel, voir Nicole Garnier, *Antoine Coypel (1661-1722)*, Paris, Arthena, 1989.

[790] Antoine Coypel, *Le Portrait de La Voisin*, 1680, gravure à l'eau-forte, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie.

[791] Citons, entre autres, *Eliézer et Rébecca* (1701, huile sur toile, 125 x 106 cm, Musée du Louvre) ou encore *La Colère d'Achille* (1711, huile sur toile, 117,5 x 210 cm, Musée des Beaux-Arts de Tours).

[792] Respectivement : Antoine Coypel, *Démocrite*, 1692, eau-forte, 196 x 164 cm, Musée des Beaux-Arts de Nancy et *Judith*, 1694, eau-forte terminée au burin par Charles Simonneau, Musée des Beaux-Arts de Nancy.

Par essence, le portrait, qu'il soit représenté sous forme d'une peinture, d'un dessin ou d'une gravure, place un individu (identifié ou non) au centre du cadre imposé afin d'amplifier ses expressions. Cette place centrale est généralement intensifiée par la présence d'une bordure qui guide et limite, le temps de la découverte, le regard du spectateur dans un espace délimité. Dans les deux *Portraits de La Voisin*, Antoine Coypel en inclut deux. Lorsque le regard du spectateur se pose sur ces gravures, il se porte naturellement sur le visage de la criminelle, puisqu'elle se situe au centre de l'espace limité de l'image. Grâce à la présence d'un double cadre ovale, il reste subjugué par La Voisin. En effet, le visage de celle-ci est entouré soit par un encadrement fin et épuré soit par une bordure végétale entremêlée de serpents. Cette gravure possède également des cadres imaginaires, puisqu'ils sont créés par les lignes de fuite (Figure 25)[793]. En effet, le premier encadrement suggère un triangle englobant les Parques et la Mort personnifiée pour former une pointe à la tête du dragon. Le second est formé par les deux éléments supportant le cadre (le personnage symbolisant la fureur et le dragon) et le haut de la bordure végétale[794]. Cette multiplicité de cadres s'ordonne autour d'une seule et même figure : La Voisin. Ces lignes de fuite guident le regard vers des éléments mythologiques qui contrastent avec le visage apaisé de La Voisin. Par le procédé de la métaphore, le visage de La Voisin est associé à ces symboles qui l'entourent. La présence des attributs autour de la femme oblige d'ailleurs le spectateur à fournir un effort supplémentaire pour déceler le message de l'artiste[795]. Des femmes monstrueuses sont reprises et insérées dans les portraits, qui revêtent alors un caractère mythologique. Coypel insère par exemple, dans le second portrait, les trois Parques, maîtresses de la destinée humaine dans la mythologie romaine, aux côtés de la Faucheuse, allégorie de la mort.

Mais sans texte ou sans sujet ou événement clairement identifiables, la gravure est polysémique. Devant les portraits de Coypel, le lecteur est face à un visage de trois-quarts, qu'il peut ne pas connaître. Si le nom de La Voisin est tristement célèbre, son visage ne l'est pas sauf éventuellement pour ses clients. Le titre en majuscule, « Le portrait de La Voisin », possède alors une valeur informative puisqu'il aide à comprendre le sujet. Il met un nom sur un visage. Et c'est justement parce que le sujet est devenu identifiable que la criminelle est amplifiée. Dans

[793] Voir Figure 25 : Antoine Coypel, *Second portrait de La Voisin*, 1680, gravure à l'eau-forte, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.
[794] Ces deux triangles forment un pentagramme, figure emblématique de la sorcellerie.
[795] Roger de Piles (1635-1709) explicite cet effort supplémentaire dû aux symboles : « Il est vrai que le raisonnement qui se trouve dans la peinture n'est pas pour toutes sortes d'esprits : mais ceux qui ont un peu d'élévation se font un plaisir de pénétrer dans la pensée du peintre, de trouver le véritable sens du tableau par les symboles qu'on y voit représentés, en un mot, d'entendre un langage d'esprit qui n'est fait que pour les yeux immédiatement. » in *Cours de peinture par principes*, Paris, Chez Jacques Estienne, 1708, p.465-466.

le premier portrait, la légende en lettres minuscules précède le titre et prend la forme d'un discours à la première personne du singulier où la criminelle détaille ses méfaits. La légende spécifie davantage le nom et augmente l'horreur du lecteur ; horreur qu'il n'a pas ressentie en regardant originellement ce visage. Enfin, l'annotation[796] qui suit le titre, de la même police que la légende, apporte quelques détails sur le sort funeste de la femme représentée. Aussi, l'ensemble du texte est gravé sur un bloc rocheux à la manière d'une épitaphe. L'écriture est donc subtilement insérée à la gravure. Le second portrait nomme également directement la femme criminelle dans son titre, en lettres majuscules. Il précède cette fois la légende, apposée sur les flammes qui soutiennent le cadre intérieur. La tête du dragon envahit l'espace du texte et vient séparer le titre et le premier vers, laissant entendre que le dessin prévaut sur le texte. Toutefois, l'écriture, bien que discrète, demeure capitale pour comprendre la gravure.

Le visage de La Voisin ainsi que les légendes qui s'appuient, sur la réalité historique, ne suffisent donc pas à Coypel pour rendre compte de la monstruosité de la criminelle puisqu'il insère également des personnages mythologiques. Pourtant La Voisin est avant tout ancrée dans la réalité historique. Elle n'est pas une criminelle de tragédie mais ses crimes sournois s'y apparentent. L'association de la réalité historique et des éléments mythologiques permet alors à Coypel de transcender la notion de femme-monstre, car en devenant fictive, la monstruosité est plus soutenable au regard.

c- L'animalité de La Voisin à travers l'emblème biblique du serpent

Dans les deux portraits de Coypel, l'artiste insère également l'emblème du serpent, qui renvoie davantage à la religion chrétienne qu'à la mythologie païenne (à l'exception de Méduse). Par le procédé de la métaphore, il associe donc encore un élément fictif à un visage historique pour amplifier sa monstruosité. Ce procédé permet aussi de révéler ce qui n'est pas visible aux spectateurs. La beauté de La Voisin dissimule en effet ses vices et est susceptible d'amener l'homme à commettre des péchés[797]. Cet argument explique l'omniprésence du serpent. Il permet d'une part d'éclairer la vraie nature de la femme, nature qui n'est pas

[796] « Bruslée vive à Paris le jeudy 22e février 1680 ».
[797] Cet écart entre la beauté extérieure et la laideur intérieure se retrouve dans *Méduse* de Boyer.

perceptible au premier regard puisqu'elle est agréable à regarder, et d'une autre part d'enlaidir son visage par un jeu métaphorique.

Les reptiles présents dans les portraits sont tous effrayants, voire diaboliques. En effet, dans la première gravure de La Voisin[798] de Coypel, le portrait est soutenu par un gigantesque serpent, aux yeux exorbités et aux sourcils froncés qui lui confèrent une expression de colère. Dans le second portrait, trois serpents s'enroulent autour du cadre végétal. Dans la culture grecque et dans la culture chrétienne, le serpent ne possède pas les mêmes significations. Alors qu'il inspire et soigne pour les Grecs, la *Bible* le condamne. En effet, le modèle chrétien est bâti sur une perpétuelle rivalité entre l'homme et le serpent. La femme est, quant à elle, davantage placée près du tentateur. La définition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) explicite cette préférence :

> On dit, des choses qui sont dangereuses, mais dont le danger est caché sous une belle apparence, que c'est un serpent caché sous les fleurs[799].

À travers les syntagmes « choses dangereuses » et « caché sous une belle apparence », les idées de la sournoiserie et de la beauté trompeuse sont présentes. Mais c'est à travers l'occurrence du terme « fleur » que le serpent est uni à la femme. Associé au reptile, le sexe féminin est donc le symbole du mal et de l'erreur, en référence à Eve. De même, selon Furetière,

> SERPENT, se dit figurément en Morale de ce qui est nuisible, méchant, dangereux. Le Diable est appelé le Serpent infernal[800].

La présence du serpent, lorsqu'il est placé à côté d'une femme dans l'iconographie, est donc à interpréter selon son sens moral. Etant associé à Eve et plus généralement à l'ensemble des femmes, il symbolise leur état d'esprit « nuisible, méchant [et] dangereux ». En outre, « le Diable est appelé le Serpent infernal ». L'impact de la symbolique de cet emblème omniprésent sur le spectateur est donc conséquent. De plus, par la présence de crocs acérés, le serpent du premier portrait ressemble également à un dragon. Dans le second portrait[801], il est clairement remplacé par un dragon. Or, dans le *Traité d'iconographie chrétienne*, le « serpent [est]

.[798] Antoine Coypel, *op. cit.*
[799] Académie française, « Serpent », in *Le Dictionnaire de l'Académie Française dédié au roy*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, t. 2, M-Z, p. 471.
[800] Antoine Furetière, « Serpent », in Dictionnaire universel, La Haye et Amsterdam, Chez Arnout et Reinier Leers, 1690, p. 531.
[801] Antoine Coypel, *op. cit.*

l'emblème de l'erreur [et le] dragon, symbole du mal »[802]. Dans la mythologie grecque, le dragon possède aussi une connotation négative. Il garde la Toison d'Or et le Jardin des Hespérides. Le héros doit donc le vaincre pour poursuivre ses aventures. La femme est donc à la fois la première victime du serpent mais aussi la source des erreurs et du mal. Bien que ces deux portraits soient empreints d'éléments mythologiques, nous avons précédemment noté que la culture païenne n'empêche pas la transmission d'un message propre à la morale chrétienne[803]. Ces symboles enlaidissent la femme, non parce qu'ils sont laids mais parce qu'ils possèdent une connotation négative. En effet, dans les deux portraits, le visage de La Voisin est sans expression : il ne semble ni en colère ni coupable. Rien n'indique qu'elle est criminelle. En revanche, du fait de la proximité du portrait et des symboles, les connotations négatives du dragon et du serpent sont transposées à la figure féminine.

Les crimes indescriptibles de la femme-monstre La Voisin suggèrent une médiation nécessaire entre les faits réels et le public. Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille reprennent ces faits à travers une comédie, mais les règles de ce genre, en 1679, ne peuvent rendre compte d'une actualité, celle de La Voisin, naturellement sanglante. À l'inverse, le poème mythologique et les portraits de La Voisin, par le biais de la mythologie, remplissent ce rôle. Il semblerait donc que le thème de la femme-monstre tende donc irrémédiablement vers une inspiration mythologique. Ce basculement vers la fiction est nécessaire lorsque la notion de femme-monstre est abordée, que ce soit en littérature ou dans les gravures. Elle agit comme une médiation qui permet de filtrer le fait réel et de le rendre à la fois plus imaginable et supportable, mais aussi plus monstrueux encore par la présence d'éléments mythologiques. Les événements réels sont repris à travers la comédie tout d'abord, puis dans le poème mythologique par la suite. Malgré des registres différents, ces œuvres ont été avantageuses aux deux noms : Madame Jobin et la comédie profitent en effet du scandale autour de La Voisin mais dans le texte mythologique, c'est l'auteur anonyme qui profite de la célébrité de Madame Jobin. Il y a donc un mouvement constant entre ces différents genres. La femme-monstre historique ne peut être représentée de façon absolue sans la fiction. Précisément, en créant *La Devineresse*, Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille mêlent l'actualité judiciaire à la fiction. Ils tentent de dédramatiser un statut réel, celui de la sorcière, grâce au rire. Mais peut-

[802] Mgr Xavier Barbier de Montault, « Les vertus et les vices », in *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris, Société de librairie ecclésiastique et religieuse, 1898, chap. V, p. 203.
[803] Voir chapitre 3, III, 2, d : « Syncrétisme entre le mythe et la morale chrétienne ».

on rire de la monstruosité ? Jusqu'à présent, nous avons étudié des femmes-monstres ou monstrueuses qui relèvent de tragédies ou d'une réalité contemporaine. Toutes suscitent la pitié ou/et la crainte. Si quelques-unes provoquent l'admiration, le public ne rit certainement pas de Médée, Phèdre, Méduse ou encore de La Voisin. La monstruosité peut-elle donc survivre au sein d'une comédie ? Comment transformer en rire l'horreur que provoque une criminelle ? Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille s'inspirent certes d'une criminelle mais, dans la comédie, la monstruosité n'est qu'illusoire, car Madame Jobin ne fait jamais appel au surnaturel. Elle le fait cependant croire. Pour que les ressorts de la comédie fonctionnent, il faut tout d'abord que les auteurs détrompent les lecteurs-spectateurs sur les véritables agissements de Madame Jobin. Toute la pièce repose d'ailleurs sur cette double théâtralité : le public est détrompé et assiste, en même temps, aux machinations de Madame Jobin qui dupe ses clients. Une fois le public démystifié, Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille dévoilent une femme talentueuse dans sa profession. Les crédules la magnifient et l'apprécient. Ce sont ses paroles qui trompent les clients car Madame Jobin incarne l'archétype de la fourberie verbale. Le *topos* du langage perçu comme une arme a déjà été abordé pour dévoiler la monstruosité morale de Phèdre. À présent, comment les deux auteurs réutilisent-ils cette puissance du verbe dans la comédie ? La mythification de la fausse devineresse par les crédules permet en même temps aux dramaturges de déconstruire le statut des sorcières. En effet, le personnage de Madame Jobin réutilise les clichés liés aux devineresses pour en jouer et les désacraliser. Ainsi, quels sont donc les moyens mis en œuvre par les deux auteurs pour transformer la monstruosité en un rôle de théâtre ?

II- Madame Jobin : la désacralisation des devineresses

1- Détromper le spectateur et juger la fausse devineresse

a- L'illusion théâtrale : la mise en abyme et les procédés métathéâtraux[804]

Au sein de *La Devineresse ou les faux enchantements*, Thomas Corneille et Jean Donneau de Visé proposent à la fois une mise en abyme de la scène théâtrale et une réflexion sur la notion de mise en scène au théâtre, d'où la notion de métathéâtralité qui permet de détromper le lecteur-spectateur. Ces deux observations sont intimement liées puisqu'elles traitent du même thème : l'illusion théâtrale[805]. On peut souligner tout d'abord que les allées et venues des clients se laissant persuader par les machinations de Madame Jobin – qui joue le rôle d'une fausse devineresse – constituent une forme de théâtre dans le théâtre puisque ces événements sont déjà joués sur scène, dans un véritable théâtre. Dans cette mise en abyme, la seconde scène est symbolisée par la maison de Madame Jobin et plus précisément par les pièces où elle accueille ses clients et dévoile ses machinations. Les deux dramaturges jouent ici avec les procédés métathéâtraux de l'illusion car il s'agit du lieu où, à l'image des spectateurs venus volontairement pour être dupés par la comédie, les clients viennent prendre le risque d'être trompés. Le public assiste en direct aux mécanismes mis en œuvre par Madame Jobin pour duper ses clients.

Les personnages sont ensuite divisés en deux catégories. Tout d'abord, les personnages complices de Madame Jobin sont les acteurs de l'entreprise malhonnête. Il s'agit de Maturine, de Du Clos et de Dame Françoise. Certains jouent sur scène en se déguisant ou en aidant Madame Jobin, d'autres en coulisses afin d'actionner les mécanismes. À l'acte II, scène 11 puis 12, Françoise est « *vêtue en Dame et est extraordinairement enflée* »[806] et Du Clos se déguise

[804]La métathéâtralité, dans son sens large, permet d'englober des pratiques théâtrales diverses comme le théâtre dans le théâtre, toutes allusions relatives à la pièce en train de se jouer ou d'une manière générale à l'ensemble des règles propres au théâtre. Voir Richard Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Associated University Presses, 1986.
[805] Le thème de l'illusion a déjà été traité par Pierre Corneille dans *L'illusion comique* (Paris, chez Targa, 1639).
[806] Thomas Corneille, Jean Donneau de Visé, *op. cit.*, II, 11, p. 75.

« *en paysan sous le nom de Guillaume* »[807]. À l'image des acteurs de théâtre, ils changent de personnalité et de costumes afin de contribuer au bon déroulement du tour. En effet, lorsque Françoise dégonfle, suite à « *quelques paroles barbares* »[808] de Madame Jobin, c'est Du Clos qui gonfle, si bien que la Marquise pense à une transmission magique des grosseurs. Maturine aide Madame Jobin directement sur scène à l'acte II, scène 13 lorsqu'elle tire un rideau sur l'injonction, en aparté, de la fausse devineresse :

> Esprit qui m'obéis, je te commande de faire paraitre la personne qu'on souhaite voir. *À Maturine*. Tirez ce rideau. Il ne saurait tarder un moment. (*On voit paraître le Chevalier dans le Miroir)*[809].

Cette mise en abyme déconstruit, aux yeux des véritables spectateurs, le statut de Madame Jobin car ils voient sur scène la mise en œuvre des machinations. Mais si le spectateur assiste parfois en direct à la divulgation des mécanismes, ce n'est pas toujours le cas. Parmi les acteurs, d'autres restent en coulisses afin d'actionner les dispositifs. À l'acte III, scène 11, Madame Jobin « *fait signe de la main. Le tonnerre et les éclairs redoublent* »[810]. Ce signe de la main est à la fois une manière de théâtraliser le tour de magie et de signifier à l'acteur en coulisse de lancer la machination. Ce signe peut également être verbal. En effet, suite à la réplique de Madame Jobin, « l'obscurité va régner ici », « *une nuit parait* »[811] ou encore « *on voit tomber une lettre du haut du plancher* » lorsqu'elle déclare « Voici la réponse »[812]. Cependant, tous les incrédules ne peuvent être considérés comme des auxiliaires actifs de la Jobin. Certains ne sont que des observateurs mis dans la confidence au cours de la pièce, comme le frère de Madame Jobin, Monsieur Gosselin. Sa sœur l'invite à découvrir l'envers du décor :

> Vous n'avez encore rien vu. Venez avec moi et quand je vous aurai montré certaines machines que je fais agir dans l'occasion, vous me direz si dans la suite de votre procès vous ne voudrez vous servir, ni de mon argent, ni de mes amis[813].

À l'image d'un spectateur averti, Monsieur Gosselin observe en coulisses, comme un spectateur dans la tribune. Madame Jobin, en tant que metteur en scène, lui dit quand s'éclipser à la dérobée, en lui ordonnant de se cacher[814]. Ces coulisses comprennent également les lieux imaginaires que Madame Jobin évoque sans jamais les montrer, comme le grenier par exemple,

[807] *Ibid.*, II, 12, p. 78.
[808] *Ibid.*, II, 12, p. 79.
[809] *Ibid.*, II, 13, p. 81.
[810] *Ibid.*, III, 11, p. 105.
[811] *Ibid.*, IV, 9, p. 122.
[812] *Ibid.*, II, 13, p. 83.
[813] *Ibid.*, III, 15, p. 85.
[814] *Ibid.*, II, 3, p. 62 : « cachez-vous ».

où se déroulent ses prétendues invocations occultes. Tous les autres personnages de la comédie à savoir la Comtesse d'Astragon, Madame Noblet, La Marquise, Le Chevalier, Monsieur et Madame de Troufignac ou encore le Marquis, bien qu'il ait des doutes, s'apparentent à des spectateurs. Ils sont émerveillés par les tours de Madame Jobin et ne peuvent qu'assister, impuissants, à ses fourberies. La différence principale entre les personnages et le public, c'est que les premiers ne savent pas qu'ils sont trompés. De plus, à l'image des spectateurs venus regarder la comédie, les clients sont obligés de regarder les tours de Madame Jobin, d'où le thème omniprésent de la vue[815].

La déconstruction de l'illusion théâtrale se poursuit également par le biais des répliques des personnages incrédules, qui renvoient sans cesse et sans détour à des notions propres au théâtre. En effet, à l'acte IV, scène 1, le Financier expose au Marquis l'arnaque dont il est victime et à laquelle Madame Jobin n'est pas étrangère. Dans son récit et dans les réponses du Marquis, le spectateur comprend qu'ils ne sont plus dupes car ils utilisent tout un lexique propre au théâtre. Le Marquis évoque par exemple « le dénouement de la pièce » ou déclare encore « la pièce est forte »[816]. Quant au Financier, il mentionne, dans son récit des costumes, des « artifices » et n'hésite pas à louer la beauté du « divertissement »[817] dont il a été victime. Ces deux personnages comprennent par eux-mêmes que Madame Jobin n'est pas une véritable devineresse. Ils accentuent considérablement la réflexion liée au théâtre puisque, en comprenant les tenants et les aboutissants des machinations, ce sont eux qui déconstruisent les illusions. Ils discréditent Madame Jobin et son faux statut. Ainsi démasquée, l'intrigue prend alors des allures de spectacle où Madame Jobin est valorisée par son statut de metteur en scène. Elle rappelle régulièrement à chaque personnage le rôle précis qu'il doit jouer mais aussi à quel moment exact il doit entrer en scène :

> Faites tout comme la dernière fois, et que Du Clos se tienne prest ; Maturine vous fera entrer quand il sera temps[818].

Cette scène est d'ailleurs entièrement métathéâtrale puisque les personnages-metteurs en scène se concertent pour la prochaine manigance. À la différence des tragédies qui illustrent des femmes criminelles, la comédie valorise donc une femme talentueuse et créative qui met tout

[815] Quelques exemples parmi tant d'autres : « Vous avez vu » (II, 13, p. 80), « il faut voir le reste » (III, 11, p. 104) ou encore « Vous allez voir » (IV, 9, p. 123).
[816] *Ibid.*, IV, 1, p. 109.
[817] *Ibid.*, IV, 1, p. 110.
[818] *Ibid.*, II, 7, p. 71.

en œuvre pour dévoiler sa puissance d'illusion. Madame Jobin peut donc être considérée comme une femme forte car elle dirige, à elle seule, toute la pièce.

Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille créent des effets de mise en abyme visant à déconstruire le statut des fausses devineresses et leur prétendue magie. Mais, ces procédés vont bien au-delà des parallèles comiques avec la réalité. Même si Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille désirent détromper le lecteur-spectateur sur des pratiques réelles, ils proposent également une véritable réflexion sur le théâtre. Le spectateur assiste en effet à la construction des machinations de Madame Jobin mais aussi à la réception de celles-ci par les clients. Il se laisse également sciemment tromper puisqu'il assiste lui-même à une pièce de théâtre.

b- Le Marquis : l'enquêteur, le témoin et le juge

Dans ce processus de déconstruction théâtrale, le spectateur détrompé s'identifie rapidement au Marquis, seul personnage désillusionné. Il est également l'unique personnage qui incarne la justice, dans le sens où il cherche et souhaite révéler la vérité afin de pouvoir se marier avec la Comtesse d'Astragon[819]. Il revêt tantôt le rôle d'enquêteur, tantôt celui d'accusateur, de témoin ou encore de juge. Il incarne le personnage qui guide et pose les questions amenant les témoins (les personnages et les lecteurs-spectateurs) à réfléchir. Lors de ses quelques apparitions[820], la maison de Madame Jobin devient son terrain d'enquête mais aussi un véritable tribunal. Dans le premier temps de son investigation, il use de stratagèmes afin de lever le voile sur les méfaits de la fausse devineresse. En effet, lors de sa première apparition à l'acte I, scène 4, il apparaît déguisé en laquais[821] pour pouvoir mieux espionner, en silence[822], Madame Jobin. Il endosse alors le rôle de témoin recueillant des preuves visuelles ou auditives. Il se heurte cependant à la problématique centrale de la comédie : les clients de Madame Jobin deviennent crédules en étant dupés par des illusions essentiellement visuelles. Son enquête ne peut donc pas avancer par le biais de témoins oculaires, car ils ne remettent pas

[819] Madame Jobin est payée par Madame Noblet pour dissuader la comtesse de se marier avec le Marquis. Ce plan fonctionne, d'où l'intérêt du Marquis à vouloir lever le voile sur l'entreprise fallacieuse de Madame Jobin. Seule une comtesse détrompée assurera le mariage.
[820] La comédie étant une pièce à tiroirs, le Marquis ne fait que quelques brèves apparitions. Il fait néanmoins partie du triangle amoureux (La Comtesse d'Astragon, Madame Noblet, le Marquis) qui constitue la structure de fond de la pièce. Les autres épisodes sont des intrigues qui permettent d'accroître la crédulité des autres personnages.
[821] Jean Visé de Donneau, Thomas Corneille, *op. cit.*, I, 4, p. 38.
[822] *Ibid.*, I, 4 et I, 6.

en cause ce que Madame Jobin leur montre. Le Marquis lui-même est prêt à croire ce qu'il voit alors qu'il fait appel aux services de l'usurpatrice afin d'observer de ses propres yeux les mécanismes de ses artifices. À l'acte III, scène 11, il observe un corps tomber en morceau par la cheminée et un Diable en personne. Il se laisse aller à ce qu'il voit : « J'ai vu des choses assez extraordinaires », « où donc est tout ce que j'ai vu ? »[823], « Que vois-je là ? », « Je veux voir ce qu'il deviendra »[824]. À travers la thématique de la tromperie relevant des apparences, le Marquis est lui-même étonné, voire apeuré. Il s'agit là d'un élément de métathéâtralité car même s'il sait que c'est du théâtre, le personnage se laisse séduire, malgré lui, par les apparences. D'ailleurs, au dénouement, les artifices de la fausse devineresse faisant appel à la vue, il n'est donc pas anodin que la vérité sur ses méfaits soit rétablie par l'ouïe. Lors de la dernière scène, la Comtesse déclare : « Ah, ah, Mme Jobin, vous trompiez Monsieur le Marquis. Nous avons tout entendu »[825]. Outre le comique de situation, puisque c'est surtout la Comtesse qui était trompée, les témoins présents (le Marquis, la Comtesse, la Giraudière et Monsieur Gosselin) sont tous détrompés par ce qu'ils entendent et non par ce qu'ils voient. Bien qu'il ne comprenne pas tous les rouages des artifices ou qu'il feigne de ne pas les comprendre, son envie de triompher le porte à défier Madame Jobin toujours plus loin dans sa créativité. C'est d'ailleurs cette témérité qui pousse Madame Jobin à le voir comme un ennemi. Elle le craint et s'en méfie :

> Il y va de mon honneur de bien soutenir mon rôle. Voici un homme piqué au jeu. Il ne me laissera point de repos si je ne le persuade lui-même que je suis Sorcière[826].

La curiosité et la ténacité du Marquis menacent l'entreprise de Madame Jobin, d'où ses nombreux essais pour l'effrayer[827]. En effet, il s'apprête à découvrir le « rôle » de la fausse devineresse, ce qu'elle ne peut pas tolérer pour son « honneur », car si le Marquis réussit, que reste-t-il à Madame Jobin ? Pour préserver l'illusion qu'elle a créée, elle doit tout d'abord « persuader » le Marquis de son faux « rôle ».

À la fin de l'enquête, durant laquelle il est resté essentiellement témoin, le Marquis devient accusateur. Son but est clair et ses convictions inébranlables : « J'y viens pour lui faire voir qu'elle ne sait rien »[828]. Le présent de l'indicatif appuie ses affirmations. Il devient la voix

[823]*Ibid.*, III, 11, p. 105.
[824]*Ibid.*, V, 5, p. 142.
[825]*Ibid.*, V, 6, p. 143.
[826]*Ibid.*, III, 6, p. 97.
[827] Madame Jobin cherche à entraver son enquête en essayant de le dissuader : « Vous pourriez bien avoir peur vous-mesme » (III, 6, p. 97), « Vous en mourriez de frayeur » (III, 11, p. 106).
[828]*Ibid.*, III, 2, p. 90.

de la sagesse[829] face à l'entreprise fallacieuse de Madame Jobin. Il l'accuse tout d'abord, auprès de la Comtesse, d'être une « impertinente »[830], une « ignorante »[831] ou encore une « fourbe de Profession, qui ne sa[it] rien et qui ébloui[t] les crédules »[832]. À travers la formule « fourbe de Profession », le rôle comique de la fourbe devient un métier. Ce basculement rappelle la rationalisation, grâce à l'Édit de juillet 1682[833], de la figure de la sorcière qui ne relève plus du surnaturel mais d'un rôle ou encore d'un service à des fins lucratives. Le Marquis tente également de déconstruire les tours de sa rivale en révélant ses stratagèmes : ses tours deviennent « ridicule[s] »[834]. Mais il rencontre aussi en la Comtesse un obstacle de taille car elle défend, à l'image d'un avocat, Madame Jobin. Face à cette défense, qui plus est établie par celle qu'il essaie de convaincre, il « enrage »[835] et feint de se résigner[836]. Il comprend que seules des preuves concrètes pourront la convaincre. Ce n'est qu'à l'acte III, scène 11 que le personnage, sans artifice, ni déguisement, dévoile à Madame Jobin son véritable but. Il l'affronte verbalement et tente de la persuader de se confier en usant de formulations rassurantes : « entre nous », « je vous parle à cœur ouvert, faites-en de même », « je louerai votre esprit »[837]. Il use également d'un vocabulaire juridique en l'incitant à avouer ses fautes : « avouez-moi les choses comme elles sont », « Avouez-moi que votre plus grande science est de savoir bien tromper »[838]. À travers ces formulations, il donne un contenu concret aux fautes de Madame Jobin et anticipe, en vain, ses aveux en les formulant distinctement. De plus, ces formulations, même si elles n'aboutissent à aucune confidence, redoublent l'exhibition de la vérité car elles sont entendues à la fois par Madame Jobin et par le public. Cette mise en scène rappelle l'importance de l'aveu judiciaire entendu par tous les spectateurs présents, c'est-à-dire le juge, les avocats, les procureurs et le public.

C'est lors des deux dernières scènes que le Marquis est victorieux et devient le héros de la comédie auquel le spectateur s'identifie car il réussit à compromettre Madame Jobin en dévoilant sa fourberie aux yeux des autres témoins présents :

---

[829] Cette sagesse s'exprime dans des expressions comme « Raisonnons un peu » (III, 3, p. 91).
[830] *Ibid.*, I, 7, p. 44 et III, 2, p. 89.
[831] *Idem.*
[832] *Ibid.*, I, 5, p. 39. Les occurrences du terme « fourbe » sont nombreuses dans les répliques du Marquis.
[833] *Edit du Roy pour la punition de différents crimes, op. cit.* Voir la première partie de ce quatrième chapitre, I, 1, c : « Devineresse, sorcière, empoisonneuse : entre réalité et fiction ».
[834] *Ibid.*, III, 5, p. 95 : « Du papier charmé ! Y a-t-il rien de plus ridicule ? ».
[835] « J'enrage de vous entendre conter ce qui ne peut être » (III, 3, p. 91).
[836] « Je vois bien, Madame, que les raisons ne vous manqueront jamais pour défendre votre incomparable Mme Jobin » (III, 3, p. 92). À travers l'emploi de l'adjectif « votre incomparable », le Marquis fait également preuve de jalousie et d'ironie.
[837] *Ibid.*, III, 11, p. 104.
[838] *Idem.*

> Ah fourbe de Jobin, je savais bien que je viendrais à bout de t'attraper. Il faut dire la vérité, autrement[839].

Face aux preuves l'accablant, la fausse devineresse ne peut plus feindre l'innocence et est contrainte de s'expliquer. Le Marquis revêt quelques instants l'habit du juge. Néanmoins, il n'est pas juge au sens strict du terme, car étant un citoyen ordinaire, il ne peut pas condamner ou sanctionner une tierce personne. Madame Jobin se retire donc de la scène sans compromettre Madame Noblet[840]. Cette fuite sous-entend une suite à la comédie car la fausse devineresse ne peut rester impunie. En réalité, cette suite correspond au véritable procès de La Voisin, condamnée au bucher. La comédie se termine d'ailleurs sur le verbe « détromper ». Par ce terme, le lecteur-spectateur revient donc à la réalité, où le véritable procès se déroule, même s'il n'oublie pas pour autant que Madame Jobin n'est pas une meurtrière. Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille mettent ainsi en parallèle la pièce et la théâtralité judiciaire.

À travers les exemples du Marquis et, plus généralement, de la comédie *La Devineresse*, il est indéniable en effet que le droit et le théâtre entretiennent ici des liens étroits. Dans son article « Droit, littérature, théâtre : la fiction du jugement commun », Christian Biet explicite cette complicité :

> La littérature est alors en mesure d'examiner les lois de manière ironique, critique, esthétique, en tout cas en posant, sur un mode fictionnel, des questions que le droit ne résout pas ou *semble* seulement avoir résolues. Si bien que la littérature revient souvent sur les affaires jugées pour les commenter, considérer que les verdicts ne sont pas définitifs et finalement *remettre en jeu* les cas par la fiction. C'est là que la littérature prend toute sa place, en levant le voile des lois par l'examen des cas concrets et des valeurs qui y sont attachées, en notifiant par ses fictions les contradictions inhérentes à la loi, en ouvrant une crise qui met directement en cause les règles juridiques les plus fondamentales. L'essentiel est en effet de montrer que les lois sont *interprétables* en faisant naître des héros et en construisant des intrigues destinées à les mettre en débat[841].

Bien que l'Édit de juillet 1682 n'ait pas encore été publié, la comédie met en lumière et confronte déjà ces abus révélés par l'Affaire des poisons. Elle met en scène de manière distincte une étude de cas imaginaire, celui de Madame Jobin. La comédie devient une alternative

[839] *Ibid.*, V, 5, p. 143.
[840] Madame Jobin ne divulgue pas le nom de Madame Noblet, personnage l'ayant payé pour empêcher le mariage du Marquis et de la Comtesse. Il s'agit de la seule enquête que le Marquis ne réussit pas à résoudre.
[841] Christian Biet, « Droit, littérature, théâtre : la fiction du jugement commun », *Raisons politiques*, vol. 27, n°3, pp. 91-105, p. 94.

littéraire et fictive qui prépare une loi réelle. La pièce se transforme en un véritable tribunal pour démasquer les fausses devineresses et le Marquis incarne la justice, mais une justice subjective (car personnelle) que le droit officialise ensuite. Cependant, à la différence de l'Affaire des poisons, la comédie minimise le monstrueux puisque Madame Jobin n'est pas une vraie meurtrière.

c- *Le rire du spectateur comme fonction morale dans le procès de Madame Jobin*

Le succès de *La Devineresse ou les faux enchantements* est retentissant[842]. Par le biais du rire, Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille divertissent le public en abordant une réalité sociale contemporaine : la popularité et la dangerosité des fausses devineresses. Le spectateur accourant voir la comédie est également un témoin suivant avec intérêt « l'Affaire des poisons ». Le succès de la pièce devient donc troublant car bien que la pièce soit créée « à la demande du pouvoir » pour lutter contre ces pratiques fallacieuses, le spectateur vient avant tout pour voir l'avatar d'une criminelle réelle sur scène. Les ressemblances entre Madame Jobin et La Voisin ou entre Du Clos et Lesage sont indéniables. Comment les deux dramaturges parviennent-ils donc à appliquer la devise latine du « *castigat ridendo mores* »[843] en représentant un sujet si brûlant ?

Cette correction des vices par le rire s'établit tout d'abord par une complicité que nouent le lecteur-spectateur et Madame Jobin. Grâce à la mise en abyme, Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille amènent le lecteur-spectateur au plus près des supercheries de Madame Jobin, sur son lieu de travail. À la différence des personnages crédules, il est conscient de la fausseté de l'entreprise : il connaît toutes les astuces mises en œuvre par Madame Jobin pour tromper ses clients. Tout ce qui pourrait se rapprocher du surnaturel devient donc réel et tout ce qui est réel relève ainsi des supercheries. Ces processus sont fondamentaux pour une critique plus radicale de l'ensemble des éléments surnaturels, car la rationalisation des faits mis en scène démystifie la « prétendue magie ». Les deux dramaturges parviennent donc à déconstruire l'amalgame souvent établi entre les pratiques de sorcellerie et les fausses devineresses. Mis

[842] Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille précisent, en effet, dans la préface qu'« On y a couru, et on y court encore tous les jours en foule », in Jean Donneau de Visé, Thomas Corneille, *op. cit.*, « Au lecteur », p. 30.
[843] Si cette formule latine signifiant « châtier les mœurs en riant » est attribuée par Molière au poète Jean Santeuil (1630-1697), les préceptes se retrouvent déjà dans l'*Art poétique* d'Horace (v.333-344).

dans la confidence, le lecteur-spectateur devient complice de l'imposture. C'est par l'intermédiaire de ce privilège qu'il se sent supérieur et rit des crédules naïfs.

Cette complicité est renforcée par les apartés de Madame Jobin qui, lorsqu'elle se retrouve « *seule* » sur scène, en profite pour commenter ses actions. À l'acte V, scène 2 par exemple, la fourbe, seule à plusieurs reprises, déclare : « Quand il reviendra, j'inventerai quelque conte qui l'obligera peut-être à ouvrir encor sa bourse »[844] ou encore : « Le hasard fait des merveilles pour moi. S'il continue à me favoriser autant qu'il fait depuis quelque temps, je n'aurai plus besoin d'espions »[845]. Ces différents apartés sont autant de confidences qui privilégient le lecteur-spectateur. En effet, n'étant pas entendus par les adjuvants, ils ne sont destinés qu'à celui-ci. Les seuls éléments que le lecteur-spectateur ne voit pas sont les mécanismes actionnés hors-scène pour l'élaboration des machinations[846]. Cette dissimulation volontaire procure du plaisir au lecteur-spectateur, émerveillé par des machinations plus ingénieuses les unes que les autres et qu'il ne comprend pas entièrement. Il cherche alors à savoir comment la supercherie dévoilée est réalisable, comment, par exemple, différentes parties d'un corps démembré peuvent se recoller et se mouvoir sur scène. Mais si, dans un premier temps, ces machinations amusent le public, elles illustrent ensuite les efforts réels des fausses devineresses pour tromper leurs clients. Le lecteur-spectateur découvre donc les artifices dont il peut être victime en même temps qu'il les apprécie. C'est ce que les deux dramaturges annonçaient dans leur préface :

> Il faut regarder si la matière a été traitée de la manière qu'elle devait l'être pour faire remarquer leurs artifices ; et si cette Comédie les a découverts, on peut dire qu'elle a produit l'effet que demande Horace, qui est d'instruire en divertissant[847].

Le lecteur-spectateur semblerait donc posséder à présent les armes pour se défendre des fausses devineresses.

Cette complicité peut néanmoins devenir ambigüe car elle rapproche une usurpatrice et des spectateurs habitués ou non à ces pratiques fallacieuses. Ces derniers ne seraient-ils pas tentés de reproduire les pratiques enrichissantes de Madame Jobin ? Or, pour instruire le spectateur et corriger les vices, les dramaturges doivent tout d'abord montrer les rouages de

[844]Jean Donneau de Visé, Thomas Corneille, *op. cit.*, V, 2, p. 128.
[845]*Ibid.*, p. 129.
[846] Les deux dramaturges ne masquent pas toutes les machinations puisqu'ils dévoilent à l'acte I, scène 15 : « *On laisse tomber un Zigzag du haut du plancher qui tient une toile, sur laquelle sont peints deux Pistolets sur une Table* ». Les deux gravures associées à la comédie dévoilent également cette machination.
[847] Jean Donneau de Visé, Thomas Corneille, *op. cit.*, « Au lecteur », p. 30-31.

l'entreprise malhonnête. Le lecteur-spectateur doit voir les mécanismes, être témoin des fourberies pour ensuite pouvoir juger et choisir entre reproduire ou fuir ces pratiques. C'est ensuite le rire qui éloigne le spectateur de tout acte immoral. Bien que le spectateur s'amuse des crédules, il aurait pu être à leur place. Le lecteur-spectateur se retrouve donc comme étant l'objet des moqueries de l'ensemble du public. Le rire que suscite cette honte devient un mécanisme de défense pour masquer sa culpabilité. Aussi la réaction des autres spectateurs favorise-t-elle la *catharsis*. Cette dernière, à la différence de la *catharsis* tragique ne repose pas sur la crainte ou la pitié, mais sur les procédés de distanciation par le rire[848]. En effet, au terme de la comédie, le spectateur ne désire pas ressembler à Madame Jobin. Se sentant concerné, est moins enclin à faire appel aux services des devineresses.

Sous couvert du rire, le spectateur est donc mis dans un rapport de complicité avec Madame Jobin. Il l'approche dans son intimité et comprend les rouages mis en place par la fourbe. Mais de ce fait il est alors plus à même de se positionner face à la fourberie. Il devient un spectateur-juge qui, au terme de la pièce, condamne ou excuse la fourbe et ses crédules. Lorsque la comédie se clôt, Madame Jobin n'est pas condamnée ; elle fuit la scène. Cette conclusion reste délicate car la femme-escroc n'est pas punie. L'ultime réplique de la Comtesse rappelle au spectateur qu'il doit rire de ce dénouement : « J'ai été sa Dupe. Sortons d'ici. Vous aurez toute liberté d'en rire avec moi »[849]. Mais la question persiste : est-elle condamnable ou excusable aux yeux des spectateurs ? Si elle est en partie excusable de ne pas être une véritable sorcière – ses acolytes le rappellent régulièrement[850] –, elle est doublement condamnable à travers ses mensonges élaborés pour construire un rôle. Cependant, comme le précise la Comtesse, il s'agit avant tout de rire. Le statut privilégié du public, détrompé dès la scène d'exposition, crée pour Madame Jobin de la sympathie. Elle est certes malhonnête mais les crédules sont également fautifs. Le public s'amuse donc de leur naïveté et se positionne du côté de la protagoniste malgré ses activités.

Cette sympathie éprouvée pour une criminelle se retrouve déjà d'une certaine mesure dans les tragédies étudiées. Cependant, les stratégies mises en place pour créer cette sympathie dans *La Devineresse* varient par rapport à la tragédie. En effet, le lecteur-spectateur éprouve de la

[848] Sur la *catharsis* comique, voir Philip Stewart, « De la *catharsis* comique », *Littératures classiques, L'Esthétique de la comédie*, n°27, 1996, pp. 183-193.
[849] Jean Donneau de Visé, Thomas Corneille, *op. cit.*, V, 6, p. 145.
[850] Du Clos déclare par exemple : « Si vous n'estes pas Sorcière, vous avez l'esprit de le paraître, et c'est plus que si vous l'étiez en effet » (I, 1, p.35). Madame Jobin est davantage qu'une sorcière car elle possède le don de faire croire qu'elle l'est, ce qui requiert un talent supplémentaire.

pitié pour Phèdre et Médée en dépit de leurs crimes, car l'héroïne racinienne est victime de la fatalité et l'héroïne cornélienne est une mère et une épouse bafouée. Or, Madame Jobin n'est pas une victime. Au contraire, la fausse devineresse est l'archétype de la fourberie verbale. Grâce à son talent, la protagoniste gouverne la pièce. Quelles sont ces tromperies mises en place par Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille pour démystifier Madame Jobin ? Comment les deux dramaturges parviennent-ils à inspirer la sympathie en mettant en scène une manipulatrice ? Comment valorisent-ils ce sentiment ressenti à la fois par le public et par les crédules ? En réalité, les deux dramaturges accentuent la dimension bienfaitrice des services de Madame Jobin en jouant sur deux représentations différentes de la protagoniste. Elle est tout d'abord une femme bienfaisante qui déploie toute son énergie pour satisfaire ses clients crédules. Mais, aux yeux du public détrompé et complice, Madame Jobin est un rôle fictif, valorisé à travers le plaisir qu'elle procure grâce à ses machinations et ses manipulations. Cette sympathie et cette complicité peuvent-elles être transposées dans la gravure et plus précisément dans l'almanach « La comédie de la Devineresse » ? Comment retranscrire dans une image le rôle de théâtre que Madame Jobin construit avec son verbe ? Comment représenter iconographiquement la fourberie verbale ?

2- Quelle sympathie pour l'archétype de la fourberie verbale ?

a- Le verbe manipulateur : les trompeurs et les trompés

Le fourbe ou, autrement dit, celui qui « trompe […], déguise […] la vérité […] avec adresse »[851] est un personnage typiquement comique dès ses origines. Dans les comédies antiques d'Aristophane (445-380), de Plaute (254-184) ou encore de Térence (190-159), il est joué par l'esclave[852] puis s'incarne dans le valet bouffon dans les farces modernes. Dans la *commedia dell'arte*, ces types de personnages sont nommés *zanni*. Ils sont incarnés par Brighela, Crispin, Scapin ou encore Sganarelle. Tous symbolisent la ruse et la tromperie. Selon Furetière, « tromper », c'est « Abuser de l'ignorance ou de la facilité de quelqu'un, lui faire passer des choses autres qu'elles ne le sont »[853]. Madame Jobin relève bien de ce paradigme de la tromperie et du mensonge puisqu'elle manipule ses clients à travers de faux stratagèmes. Il faut cependant remarquer que Madame Jobin n'est pas un valet et ne possède pas de maître. Toutefois, l'idée de subordination perdure car, en tant que fausse devineresse, elle sert – ou plutôt trompe – des clients désirant divers services. C'est finalement le personnage de Du Clos qui se rapproche davantage du *zanni* fidèle à son maître car il aide Madame Jobin dans ses supercheries. Cependant, depuis Aristophane, les valets trompeurs sont certes rusés mais ils abusent de leurs maîtres au profit d'autres personnages qu'ils aident. Ils ne servent donc pas une mauvaise cause, à la différence de Du Clos qui aide Madame Jobin. Elle reste donc l'archétype de la fourberie car elle le manipule et le paie.

Toute l'intrigue comique est construite sur les relations entre les trompeurs et les trompés, pour qui les vérités sont inversées : pour ses clients, les artifices de Madame Jobin apparaissent comme des vérités. De la même manière, les ruses qui visent à détrôner la fausse devineresse apparaissent, aux yeux des dupes, comme des coups montés. Thomas Corneille et Jean Donneau de Visé exploitent ces situations de double jeu pour créer différentes formes de comique. À l'acte II, scène 10 par exemple, le spectateur-lecteur assiste à un échange de répliques cocasses. La Marquise admet que si Madame Jobin réussissait à tromper ses clients, elle serait une experte

[851] La citation exacte est : « tromperie, déguisement de la vérité fait avec adresse », in Antoine Furetière, « Fourbe », in *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, t. 2, F-O, p. 98.
[852] Autrement appelé le « servus callidus », l'esclave rusé. Citons, entre autres, l'esclave Phormion dans la comédie éponyme (161 av. J.-C.) de Térence. Le personnage est rusé et doit user de stratagèmes pour empêcher, contre de l'argent, le mariage d'Antiphon. La comédie a d'ailleurs par la suite inspiré *Les Fourberies de Scapin* (1671) de Molière.
[853] Antoine Furetière, « tromper », *op. cit.*, p. 747.

en manipulation (« Quand vous tromperiez, vous sçauriez toujours beaucoup, puisque vous sçauriez tromper d'habiles Gens »), ce à quoi Madame Jobin répond : « Il me faudrait plus d'adresse pour cela que pour leur dire la vérité »[854]. La Marquise est, sans le savoir, proche de la vérité, d'où le comique de la situation, amplifié par les éloges déguisés de Madame Jobin. Dans ce cadre, le personnage de la Comtesse possède un rôle essentiel car elle apprécie à la fois Madame Jobin et le Marquis, le seul personnage clairvoyant de la pièce. Aussi résume-t-elle tous les enjeux de *La Devineresse,* lorsqu'elle déclare « Ma résolution dépend de ce qu'elle me dira, à moins que vous ne me fassiez connaître qu'elle est une Fourbe et que tout ce qu'elle sait n'est qu'artifice »[855]. Sa confiance dans les paroles de Madame Jobin est aveugle. Seule la lucidité du Marquis, qui ne cesse de vouloir dévoiler la véritable identité de la fausse devineresse, peut encore l'arracher aux tromperies. C'est d'ailleurs ce qu'il tente dans cette joute verbale :

> Le Marquis : Vous voulez encor me parler de vos Esprits ? Est-ce avec moy qu'il faut tenir ce Langage ? J'ay cherché inutilement en mille lieux ce qu'on dit que vous faites voir à bien des Gens, et il y a longtemps que je suis revenu de tous ces contes. Je vous parle à cœur ouvert, faites-en de mesme. Avoüez-moy les choses comme elles sont. Je ne suis pas Homme à vous empescher de gagner avec les Sots. Chacun doit faire ses affaires en ce Monde ; et depuis le plus grand jusqu'au plus petit, tous les Personnages qu'on y jouë ne sont que pour avoir de l'argent.
>
> Mme Jobin : Comment de l'argent ? Pour qui donc me prenez-vous ? il n'y a point d'illusion dans ce que je fais. Je tiens ma parole à tout le monde, et je la voudrois tenir au Diable, si je luy avois promis quelque chose.
>
> Le Marquis : Je le croy. Il faut bien tenir parole aux honnestes Gens. Mais encor un coup, Mme Jobin, avoüez-moy que vostre plus grande science est de sçavoir bien tromper[856].

Outre les références à double sens concernant la tromperie théâtrale, trois types de personnages sont ici dévoilés : les trompeurs, les trompés et le Marquis, seul personnage qui n'est pas impliqué dans ces manipulations. Il apporte un regard extérieur sur les activités de Madame Jobin et permet de faire le lien entre les trompeurs et les trompés à la fois « sots » et « honnestes gens »[857]. Il insiste par exemple, grâce au déterminant démonstratif « ce » dans « ce langage »,

[854] Thomas Corneille, Jean Donneau de Visé, *op. cit.*, II, 10, p. 74.
[855] *Ibid.*, I, 5, p. 40.
[856] Thomas Corneille, *op. cit.*, III, 11, p. 104.
[857] Le Marquis possède le même rôle que Cléante dans *Tartuffe* (1669) ou Béralde dans *Le Malade imaginaire* (1673). En effet, Cléante désire détromper son beau-frère Orgon, dupe des agissements de Tartuffe. Dans *Le Malade imaginaire*, Béralde est un personnage réfléchi qui conseille Argan et n'hésite pas à défendre ses idées concernant la médecine. Il n'est donc pas soumis aux idées courantes.

sur les paroles trompeuses et malhonnêtes de la fausse devineresse. Ses supercheries deviennent ainsi des « contes », genre littéraire relatant des aventures imaginaires. Chacun des deux personnages s'obstine à convaincre l'autre de la sincérité de ses propos : le marquis s'exprime « à cœur ouvert » et répète à deux reprises « avouez-moi » qui montre que ce ne sont pas tant les activités de Madame Jobin qui importent mais plutôt la recherche de la vérité. En effet, cet impératif appelle, de la part de son interlocutrice, une réponse sincère. Madame Jobin, quant à elle, dit « tenir parole » et renie toute utilisation d'« illusions ». Bien que les deux personnages persévèrent dans leur argumentation, l'un des deux ment obligatoirement. C'est d'ailleurs grâce à l'honnêteté et à l'entêtement du Marquis que les tromperies et les mensonges de Madame Jobin sont accentués. D'ailleurs, il n'hésite pas à la louer pour ce talent. Tout au long de *La Devineresse,* les échanges entre ces deux rivaux porteront essentiellement sur cette thématique et ce, jusqu'à la dernière scène où le Marquis parvient à révéler la vérité : « il n'en faut pas croire la Devineresse, c'est la plus grande fourbe qui fut jamais »[858]. Par l'intermédiaire du superlatif, Madame Jobin devient l'antithèse de l'honnêteté : elle excelle à la fois à travers ses stratagèmes mais aussi à travers ses manipulations verbales. L'avant-dernière scène prouve à quel point Thomas Corneille a réussi à exploiter les ressorts comiques du verbe manipulateur. Madame Jobin s'apprête à invoquer le Diable devant le Marquis :

> Le marquis : Est-ce que vous ne pouvez me tenir parole ?
> Mme Jobin : Je ne le puis ? Moy ? *Elle fait des cercles et dit quelques paroles.* Donnez votre argent. On ne fait pas venir le Diable pour rien[859].

La fausse devineresse ne répond pas véritablement à la question fermée du Marquis qui ne nécessite qu'une réponse affirmative ou négative. Elle préfère répliquer par une question oratoire dont la réponse dépend de la crédulité de l'interlocuteur. Celle-ci est également renforcée par une autre interrogation « moy ? » qui appuie le comique de la situation. Comment demander à Madame Jobin de « tenir parole » ? En effet, son métier nécessite toute une gymnastique verbale et repose sur le mensonge. Sa parole est un outil qu'elle manipule à sa guise. Et ce sont ces manipulations et ces abus qui ôtent à ses promesses toute leur crédibilité. Le comique de la situation permet aux deux auteurs d'aborder une thématique délicate sous couvert du rire : l'invocation du Diable sur scène par les sortilèges d'une prétendue sorcière. En effet, invoquer le Diable fait partie des aptitudes principales des devineresses, qui les mettent en application au cours de messes noires. Le fait que Madame Jobin applique ce savoir mais

[858] *Ibid.*, V, scène dernière, p. 144.
[859] Thomas Corneille, *op. cit.*, V, 5, p. 141.

n'y croit pas dédramatise l'action réalisée : le spectateur, dès la scène d'exposition, est détrompé. Il a donc conscience de la future illusion monstrueuse et rit des réactions des crédules.

C'est d'ailleurs parce qu'elle a du métier que Madame Jobin peut se permettre toutes ces manipulations. Aussi, dans la définition que propose Madame Jobin des fausses devineresses, le personnage insiste-t-il sur l'oralité de son travail. En effet, outre « la présence d'esprit » et « la hardiesse », il faut également

> dire sur tout quantité de choses quand on vous vient consulter. Il y en a toujours quelqu'une de véritable et il n'en faut quelquefois que deux ou trois dites ainsi par hasard, pour vous mettre en vogue[860].

Le métier repose donc en grande partie sur la manipulation verbale, comme le sous-entend la répétition du verbe « dire ». Les mensonges y sont tout autant utiles que les vérités et paraître une devineresse est plus important que l'être véritablement. Madame Jobin a compris le pouvoir du langage et la force qu'il peut avoir lorsqu'il traite d'un sujet délicat comme la sorcellerie. En effet, à la scène 6 de l'acte I, la fausse devineresse manipule la Comtesse en lui proposant de faire apparaître le Diable afin qu'il réponde à ses interrogations. Bien sûr, elle sait quel effet cette proposition provoque :

> Mme Jobin : Seriez-vous Femme à ne vous point effrayer ?
> La Comtesse : Peut-estre.
> Mme Jobin : […] ne tremblez pas, car celuy que je feray paroistre d'abord est un peu terrible.
> La Comtesse : Comment ? Le Diable ! La seule pensée me fait mourir de frayeur.
> Mme Jobin : Il n'est point méchant, il ne faut qu'avoir un peu d'assurance.
> La Comtesse : Je vous remercie de vostre Diable. Je ne voudrois pas le voir pour tout ce qu'il y a de plus précieux au Monde.
> Mme Jobin : Je retourne donc dans ma Chambre, et viendray vous dire ce que j'auray veu[861].

La Comtesse a de moins en moins confiance au fur et à mesure des répliques de Madame Jobin. Tout d'abord confiante, elle s'affole dès que la fausse devineresse propose d'invoquer le Diable. Elle ne le nomme pas et reste mystérieuse mais la litote « un peu terrible » produit l'effet désiré car la cliente s'agite. D'ailleurs, une fois la Comtesse déterminée à s'enfuir, Madame Jobin n'insiste plus pour la convaincre de rester et feint de se retirer. À noter que dans la scène suivante, le Marquis aurait voulu qu'elle reste pour « fai[re] connoistre la tromperie »[862], ce

[860] *Ibid.*, II, 2, p. 61
[861] *Ibid.*, I, 6, p. 43.
[862] *Ibid.*, I, 6, p. 43.

qu'il fera lors du dernier acte. Cette situation met aussi en évidence la peur réelle des crédules face aux invocations maléfiques. Cette peur exalte d'ailleurs Madame Jobin, car la devineresse devient, aux yeux des trompés, réellement surnaturelle. À l'inverse, l'effet que la crainte produit sur les dupes provoque le rire du public car il est conscient de l'illusion. Il existe donc deux types de peur, celle qui est réelle et inhérente à la comédie et qui amplifie les manipulations malhonnêtes de la protagoniste, et celle pour rire, qui relève davantage du public et qui provoque la sympathie du lecteur-spectateur pour Madame Jobin. En effet, la fausse devineresse et le public détrompé prennent part, ensemble, à la manipulation des crédules.

Certaines de ses manipulations verbales frôlent le machiavélisme, dans le sens où Madame Jobin agit sans scrupule. Elle conseille par exemple à Monsieur Gilet d'aller au combat en sachant pertinemment qu'il ne possède aucune aptitude à faire la guerre :

> Il vaut mieux que vous alliez à l'Armée. Vous tuerez là autant d'ennemis que vous voudrez ; et comme les belles actions sont aisées à faire quand on ne court aucun risque, dès vostre première campagne, vous pouvez devenir Mestre de camp[863].

En alléchant Monsieur Gilet et en lui promettant un destin tout tracé grâce à sa prétendue bravoure, elle envoie son client vers un funeste futur. Cet exemple montre que Madame Jobin maîtrise l'art de la rhétorique. En effet, avant de conseiller Monsieur Gilet, la fausse devineresse ne manque pas de le flatter : « vous avez une phisionomie qui m'empesche de vous refuser »[864]. Par cette démarche, Madame Jobin s'assure de plaire à son interlocuteur pour mieux le toucher et le manipuler. Elle convainc chacun de ses clients grâce à cette force de persuasion, à la véracité de sa démarche argumentative. Il lui arrive également d'amplifier les dangers de son métier afin d'obtenir davantage de gratitude de la part de ses clients, par exemple, au cours du premier acte, à la scène 6 :

> J'en ay moy-mesme tremblé, car il est quelque-fois dangereux d'arracher les secrets de l'Avenir ; mais je vous l'avois promis, et j'ay voulu tout faire pour vous[865].

Madame Jobin flatte ici la supériorité de la Comtesse en la plaçant au-dessus d'elle. La manipulatrice se révèle entièrement dévouée, prête à prendre tous les risques pour sa cliente. La conjonction de coordination « mais » est ironique, car il s'agit de la seule vérité dans cette réplique. Elle a en effet promis à la comtesse de l'aider mais n'a pas précisé par quel moyen.

[863] *Ibid.*, I, 13, p. 54.
[864] *Ibid.*, I, 11, p. 50.
[865] *Ibid.*, I, 6, p. 42.

Madame Jobin et le public nouent une relation de complicité car ce dernier possède un statut privilégié. Il est conscient de la malhonnêteté de la protagoniste. Cependant, il ne peut la blâmer entièrement car les crédules sont également coupables puisqu'ils requièrent en effet les services d'une prétendue sorcière. Madame Jobin profite donc habilement de leur crainte. C'est d'ailleurs cette crainte qui permet à Jean Donneau de Visé et à Thomas Corneille de dédramatiser la peur suscitée par la véritable femme-monstre, La Voisin, pour la tourner en dérision. Les deux auteurs font également des fausses devineresses, un véritable métier et non plus un don. De plus, ils féminisent le personnage traditionnel du fourbe et le placent au centre de l'intrigue[866]. Ce changement de statut amplifie également la sympathie du public.

b- De la malhonnête à la bienfaitrice : une protagoniste ambivalente

La manipulation n'est pas la seule caractéristique de Madame Jobin. En effet, son talent d'actrice, qui est à l'origine malhonnête, nourrit le plaisir du public qui se divertit de ce théâtre dans le théâtre. Il permet en même temps d'amplifier la réputation de Madame Jobin auprès des crédules, car elle apparaît comme une bienfaitrice rendant des services. Plus la fourberie verbale fonctionne, plus les complicités avec le lecteur-spectateur mais aussi les crédules s'intensifient. Néanmoins, cette valorisation d'une criminelle diffère de celle présente dans les tragédies, car si Madame Jobin est remarquablement talentueuse, elle n'est cependant ni héroïque, ni monstrueuse.

Ce changement de tonalité se constate plus évidemment dans la formulation « Je suis Mme Jobin »[867]. Cette nomination simple rappelle la citation « Je suis Médée ». Toutefois, elle n'en possède pas le caractère majestueux. En effet, lorsque l'héroïne tragique déclame ce vers, elle reprend pleinement possession de son être et se suffit à elle-même. Alors que Madame Jobin a besoin de son statut pour exister, Médée ne joue aucun rôle ; elle est véritablement Médée. Au contraire, dans sa profession, Madame Jobin ne présente qu'une identité illusoire. La fausse devineresse précise en effet par la suite « Je suis celle qui devine »[868], ce qui justifie son rôle à sa cliente, la paysanne. Si les affirmations de soi de Madame Jobin ne sont pas aussi grandioses

[866] Molière amorce déjà cette féminisation du fourbe avec Toinette dans *Le Malade imaginaire* (1673). Cependant, si elle contribue grandement à faire avancer l'action, elle n'est pas la protagoniste, à la différence de Madame Jobin. Sur ce sujet, voir Jacques L. Blais, « La servante a la mesure de la Comédie-Ballet : Toinette et *Le Malade Imaginaire* », *Cahier du dix-septième,* 1988, vol. 2, n°1, pp. 99-108.
[867] Jean Donneau de Visé, Thomas Corneille, *op. cit*., II, 5, p. 66.
[868] *Idem.*

que celles des personnages de tragédie, c'est également parce qu'elle les réitère régulièrement. En effet, lors du dernier acte, elle se présente à nouveau à un autre client, Monsieur de Troufignac : « C'est moi qui suis Mme Jobin »[869]. À travers la tournure emphatique, qui insiste davantage sur l'antécédent « moi » que sur le nom propre placé dans la seconde proposition en tant qu'attribut, Madame Jobin incarne la prétention même, qui consiste à être fier de quelque chose qui n'existe pas ou que l'on ne possède pas, à la différence de l'orgueil où la personne est démesurément fière de ce qu'elle possède. Or, le statut de Madame Jobin est un leurre. Grâce à son talent d'actrice, renforcée par sa prétention, elle réussit à renverser la situation : de criminelle, elle devient bienfaitrice. En effet, en toute sincérité, elle confie à son frère, Monsieur Gosselin :

> Tout ce que je fais est fort innocent. Je n'en veux à la vie de personne, au contraire je fais du plaisir à tout le monde, et comme chacun veut être flatté, je ne dis jamais que ce qui doit plaire[870].

Sa prétention se distingue dans l'utilisation du déterminant « tout » car elle considère « tout le monde » comme des clients potentiels. Mais à travers ces répliques, elle confie surtout à son frère ce que le public sait déjà : elle joue un rôle. Ses actes immoraux et malhonnêtes deviennent des bienfaits car Madame Jobin désire avant tout faire plaisir à la fois à ses clients, en respectant leurs désirs, mais aussi aux lecteurs-spectateurs en leur offrant une fiction qui plaît et où elle se met en scène. Son talent d'actrice permet donc de valoriser le personnage, certes criminel à travers ses abus mais aussi sympathique car il ne blesse finalement personne. Cette nuance distingue Madame Jobin de Méduse sur deux points. Tout d'abord, Méduse est rendue monstrueuse parce que son orgueil se répercute sur des victimes, Persée et Isménie. Or, les dupes ne sont pas réellement des victimes, car quels que soient les moyens employés par Madame Jobin, elle parvient toujours à répondre à leurs attentes sans porter atteinte à un autre corps. Ensuite, l'orgueil de Méduse influe sur des innocents. Cependant, dans *La Devineresse*, les dupes ne sont pas si innocents car ils font appel à ce qu'ils pensent être une sorcière qui invoque le Diable. Ce constat atténue la culpabilité de Madame Jobin qui apparaît davantage comme une justicière. Ce statut renforce la sympathie du public, car ensemble, ils se jouent de la sottise des crédules.

Par le biais de sa parole persuasive, la fausse devineresse instaure un climat de confiance avec ses clients ; une confiance qu'elle acquiert grâce à des stratagèmes rhétoriques.

[869] *Ibid.*, V, 2, p. 127.
[870] *Ibid.*, II, 2, p. 61.

Cette parole, parfaitement construite et étudiée, permet tantôt de faire croire à une vérité, tantôt de la dissimuler. La fausse devineresse multiplie, par exemple, les promesses à ses clients afin d'instaurer une atmosphère propre à renforcer la crédulité de ces derniers. À l'acte I, scène 6, elle déclare : « Je vous l'avais promis et j'ai voulu tout faire pour vous »[871]. La fausse devineresse se place ici en tant que sujet de ses engagements verbaux et de ses prétendus actes. Elle est celle qui rend service et celle dont tout dépend. Elle met également un point d'honneur à respecter ses engagements sans lesquelles elle n'aurait aucune notoriété. Elle instaure également un terrain de confiance en exagérant sa part de responsabilité dans les actions menées en amont. Elle utilise en effet le pronom « tout » suivi du verbe d'action « faire » pour donner à La Comtesse l'impression d'être une cliente spéciale puisqu'elle agit personnellement pour elle et sans demi-mesure. Elle parvient donc verbalement à faire croire à ses clients qu'elle agit. Par ailleurs, toujours pour renforcer sa parole persuasive, Madame Jobin emploie fréquemment le verbe « faire » à la première personne du singulier. Ce verbe d'action permet de renforcer la fourberie du personnage. En effet, lorsqu'elle déclare, « je fais des choses qui méritent un peu plus d'étonnement que de vous avoir dit des bagatelles »[872], elle reste évasive en employant le nom « chose » et « bagatelles ». Le verbe « faire » sous-entend alors des actions indéterminées que Madame Jobin ne juge pas nécessaire de préciser à Madame de Troufignac puisque le mystère nourrit ses affaires[873]. Toutes ces prises de paroles mettent en évidence la force même du théâtre, où le verbe est performatif. Elle n'agit pas à proprement parler mais ses répliques ont déjà une incidence sur les crédules obligés de la croire sur parole. Ne leur demande-t-elle pas directement : « Fiez-vous à moi, je ne ferai rien mal à propos »[874] ? Ces paroles permettent de renforcer le personnage, purement langagier, de la devineresse créée par Madame Jobin. En cela, elle ressemble à Matamore dans l'*Illusion comique* (1635) de Pierre Corneille. En effet, ce dernier, pour combler sa lâcheté, se construit verbalement une autre personnalité, celle d'un guerrier valeureux. Mais dès qu'un danger apparaît, il fuit. Certes Madame Jobin n'est pas lâche mais elle se construit verbalement une nouvelle identité pour faire fortune. Matamore et la devineresse sont des personnages de pure fiction, qui jouent un rôle. Mais c'est justement ce rôle que Madame Jobin crée et joue à la perfection qui permet de déconstruire la figure inquiétante de la sorcière. En effet, à travers ce statut fictif, la fausse devineresse est appréciée

[871] *Ibid.*, I, 6, p. 42.
[872] *Ibid.*, V, 3, p. 131.
[873] L'emploi du verbe d'action est récurrent. Citons également « Je feray la Sorcière comme il faudra » (I, 2, p. 37), « Je l'ai découvert par des conjurations que je n'avais jamais faites » (I, 6, p. 42), « les enchantements que je fais » (I, 10, p. 47) ou encore « Je prends l'affaire sur moi et tôt ou tard je la ferai réussir » (II, 1, p. 59).
[874] *Ibid.*, II, 8, p. 72

de ses clients crédules. Ses paroles et ses actions deviennent bienfaitrices et salvatrices mais surtout les « sorcelleries » sont réduites à l'état de pure fiction. Il ne faut pas oublier que les machinations malhonnêtes de Madame Jobin restent criminelles. En effet, elle profite de la faiblesse des crédules pour leur soutirer de l'argent. Cependant, Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille atténuent ce statut en minimisant les vrais crimes et en accentuant les faux. De plus, les deux auteurs rendent le public complice de ces machinations. Madame Jobin, une femme malhonnête, suscite donc de la sympathie. Elle diffère donc de Médée, Phèdre et Méduse car ces dernières ne font pas semblant et incarnent ce qu'elles représentent : la monstruosité. À l'inverse, tout chez Madame Jobin est illusion. Tout en jouant avec l'inquiétude que la monstruosité provoque, elle démythifie le statut des devineresses, s'acquérant ainsi la complicité amusée du public.

c- *La représentation problématique de la fourberie verbale dans* l'Almanach

Le verbe fourbe de Madame Jobin et son talent d'actrice construisent son rôle de fausse devineresse et le rendent sympathique. Or, l'*Almanach,* par l'image, peut-il rendre compte de ces caractéristiques, qui se fondent sur la parole ? La gravure suscite-t-elle, elle aussi, comme la pièce, de la sympathie pour Madame Jobin ? La problématique de la représentation du verbe a été soulevée avec le frontispice de *Phèdre,* où l'absence de l'héroïne tragique et d'Œnone symbolise leur part de responsabilité. Bien que la gravure ne suscite pas le même effet, l'artiste de l'*Almanach* « La comédie de la Devineresse » choisit également de représenter les conséquences des manipulations verbales de Madame Jobin, qui mènent systématiquement vers des machinations. L'estampe, comprenant une gravure et un calendrier, est publiée à la suite des premières représentations de la comédie puisqu'elle est intégrée dans le journal du *Mercure Galant* de novembre 1679 (Figure I)[875]. Comme le précise Jean Donneau de Visé, directeur de ce périodique, « le Mercure va dans toutes les Provinces de France, & dans toutes les Cours Etrangeres »[876]. La diffusion de cette estampe est donc considérable. Celle-ci représente huit médaillons détaillant les principales machinations de Madame Jobin : le spectateur peut observer, entre autres, la tête qui parle, l'enflure qui passe d'un corps à un autre, le corps

[875] Voir Figure I : Jean Donneau de Visé (dir.), graveurs et dessinateurs inconnus, « Almanach de l'an bissextil MDCLXXX », 1679, planche gravée, 80 x 55,5 cm [Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie] in. *Mercure Galant,* novembre 1679.
[876] Jean Donneau de Visé, « Le Libraire au lecteur », *Mercure galant,* Paris, novembre 1679, [n.p.].

démembré, l'apparition d'un faux diable sur scène, etc. Plus particulièrement dans le médaillon se situant en haut à droite, c'est la position de la main de la fausse devineresse qui attire notre attention. En effet, un contact direct s'installe entre La Giraudière et Madame Jobin ; la main droite de celle-ci est posée sur le dos de son client, l'obligeant à se concentrer sur le bassin d'eau et non sur le plafond où se situe le subterfuge. Pourtant, dans la pièce de théâtre, Madame Jobin n'est entreprenante qu'à travers ses répliques :

> Penchez-vous de la manière que je fais, et regardez fixement sans détourner les yeux du bassin. Ne voyez-vous rien[877] ?

Elle conseille oralement La Giraudière sur la position à adopter. Dans l'*Almanach*, l'usurpatrice impose ce mouvement par l'intermédiaire de sa main. À l'image de la performativité du langage dans la pièce, ce sont ici les actes qui parlent et non l'inverse. L'auteur choisit d'interpréter les manipulations verbales de Madame Jobin par des gestes éloquents, tout aussi manipulateurs. Dans les autres médaillons, la position des mains de la fausse devineresse est aussi significative, car elles attirent l'attention du spectateur en lui montrant les endroits où il doit regarder. Encore une fois, Madame Jobin parvient donc à guider, pour ne pas dire manipuler, le regard du spectateur vers ce qu'elle désire : ses tromperies.

De plus, jamais dans l'*Almanach* n'apparaît l'idée de la fausseté de l'entreprise de Madame Jobin. En effet, le titre de la comédie, *La Devineresse ou les faux enchantements*, permet au lecteur de se faire une première idée quant aux actions du personnage principal. Or, dans la gravure, que ce soit dans le texte ou dans l'image, aucun élément ne permet de déceler l'imposture. Par contre, l'estampe relève bien d'une démarche publicitaire au service de la comédie, seul lien pouvant suggérer la fausseté de l'entreprise. Ce stratagème vise en partie à piéger le spectateur sur le véritable statut de Madame Jobin. Bien qu'il s'agisse de « La Comédie de la Devineresse », les diables et les satyres occupent la majeure partie de l'espace. De plus, sur scène, Madame Jobin et ses adjuvants ne cessent de rappeler la dimension illusoire de leur entreprise, contrairement à la gravure qui met davantage l'accent sur des pratiques magiques interdites. Sauf pour le spectateur averti, les subterfuges ne sont que très peu visibles dans les médaillons. Mais puisque l'interdit fascine, il s'agit également d'une technique commerciale pour amener le spectateur devant la scène.

Madame Jobin incarne donc l'archétype de la fourbe. Elle use de son verbe pour tromper et manipuler ses clients à l'image de La Voisin. Malgré cette malhonnêteté, le public l'apprécie

[877] Thomas Corneille, Jean Donneau de Visé, *op. cit.*, I, 15, p. 57.

car elle lui offre un second spectacle : celui d'une fausse devineresse qui trompe des crédules. Madame Jobin est donc valorisée à travers son talent d'actrice qui trompe d'autres personnages. Quant à ces derniers, ils apprécient également Madame Jobin car elle réussit à gagner leur confiance et à répondre avec efficacité à leurs demandes. Le statut criminel de la fourbe est donc atténué au profit du plaisir qu'elle procure. *L'Almanach* représente d'ailleurs cette fourberie en illustrant les conséquences de son verbe et dévoile une usurpatrice qui met davantage en avant son corps plutôt que son verbe, invisible. Le jeu de Madame Jobin, à la fois sympathique et malhonnête, n'est pas uniquement verbal car le personnage agit et se met en avant. Grâce à des stratagèmes, elle se construit un rôle de sorcière pour duper ses clients. Comment Madame Jobin persuade-t-elle les dupes de sa monstruosité ? Elle met tout d'abord en scène une vision stéréotypée de la société en reprenant des lieux communs propres aux sorcières. Nous verrons également que la mise en scène de l'opinion publique permet aussi de détromper le lecteur-spectateur. Des stratégies sont ainsi mises en place par Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille pour dédramatiser la monstruosité associée à cette profession. Si la comédie parvient à désacraliser la sorcellerie grâce au rire provoqué par la mise en scène d'un personnage fictif, comment le portrait, qui met en évidence une femme-monstre réelle en dehors d'une scène théâtrale, peut-il démystifier ses crimes ? En effet, en illustrant uniquement le visage de La Voisin, Antoine Coypel ne suscite-t-il pas l'admiration du spectateur pour une meurtrière dont les crimes sont punis de mort ? Nous verrons les différents procédés utilisés par l'artiste pour désacraliser une criminelle réelle au cœur de l'Affaire des poisons.

3- La déconstruction des devineresses

a- L'exhibition de la magie

Dans *La Devineresse ou les faux enchantements*, les questions de vraisemblance et de bienséance ne se posent pas véritablement puisqu'il s'agit d'une comédie où les contraintes de ce type sont moins fortes. Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille abordent donc les thèmes de la sorcellerie et du surnaturel mais c'est la fourberie de Madame Jobin qui rend ces sujets vraisemblables et bienséants. En effet, le spectateur est témoin d'artifices théâtraux dans lesquels le surnaturel n'a pas sa place. Ce ne sont donc plus des crimes qui sont dévoilés sur scène mais des machinations montrables, qui ne choquent nullement le spectateur.

En réalité, cette comédie est la transposition au théâtre d'un fait divers récent, l'Affaire des poisons, qui ressemble déjà lui-même à du théâtre. En effet, que ce soit au travers de nombreux procès ou des mises à mort spectaculaires, l'Affaire des poisons, nous l'avons vu, s'apparente déjà à une représentation théâtrale de la cruauté qui correspond au goût des contemporains pour le théâtre sanglant, l'exhibition spectaculaire des bûchers en est un bon exemple. Prenons plus particulièrement l'exemple des mises à mort de Madame de Brinvilliers puis de La Voisin, puisque c'est l'Affaire des poisons qui a inspiré la comédie. Leur mise en scène rappelle la configuration d'un théâtre : la condamnée est placée en hauteur, entourée par la foule venue assister au « spectacle ». Madame de Sévigné, entre autres, semble curieuse de ces exécutions. Elle assiste à la fois à celle de Madame de Brinvilliers, puis à celle de La Voisin comme l'atteste sa correspondance avec Madame de Grignan[878]. Madame de Sévigné décrit longuement ces exécutions. Elle donne des détails visuels et olfactifs qui prouvent son attention au moment des faits :

> Puis on l'a remise dans le même tombereau, où je l'ai vue, jetée à reculons sur de la paille, avec une cornette basse et sa chemise, un docteur auprès d'elle, le bourreau de l'autre côté : en vérité cela m'a fait frémir[879].

[878] Trois lettres nous intéressent ici ; celles du 17 juillet et du 22 juillet 1676 relatant le bûcher de Madame de Brinvilliers et celle du vendredi 23 février 1680 concernant la condamnation de La Voisin.
[879] Marie de Rabutin-Chantal (dit Madame de Sévigné), « Lettre du vendredi 17 juillet 1676 », in *Correspondance*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1974, vol. 2, p. 343.

Son attirance pour ces spectacles semble contrariée lorsque la condamnation de La Voisin est reportée :

> Je ne vous parlerai que de La Voisin : ce ne fut point mercredi, comme je vous l'avais mandé qu'elle fut brûlée, ce ne fut qu'hier[880].

La négation restrictive « ne…que » sous-entend une pointe de déception quant à l'attente endurée. Cela traduit également une certaine hâte de sa part d'assister au spectacle macabre. Ces spectacles se déroulent sur un laps de temps court, le temps de la mise à mort.

Mais la comédie, puisqu'elle ne peut montrer la même brutalité, préfère dévoiler les ressorts mis en place pour réaliser de faux crimes. En effet, Madame Jobin jouant le rôle de fausse devineresse, toutes ses activités relèvent de la fiction. Cependant, pour les crédules, la magie est bien réelle. Comment la comédie reprend-elle donc astucieusement sur scène des lieux communs de la divination et de la sorcellerie pour tromper les crédules ? Pour répondre à cette question, il faut avant tout étudier la vision stéréotypée que les contemporains ont des sorcières ou des devineresses. La gravure de l'*Iconologie* figurant la « Superstition » (Figure 26)[881] associée à un texte explicatif de César Ripa la résume :

> Superstition : Cette vieille qui a sur sa teste une chouette, un cercle d'estoilles en une main, en l'autre une chandelle allumée, un Lièvre sous son bras gauche, et à ses pieds un Chat-huant et une Corneille, est l'emblême de la Superstition, de laquelle toutes ces choses ensembles sont des symboles et particulièrement le Lièvre, la Corneille et le Hibou, qui sont pris par les anciens Auteurs, pour des animaux malencontreux et de mauvaises augures[882].

Les auteurs de *La Devineresse* et le graveur anonyme de l'« Almanach de l'an bissextil MDCLXXX » ne manquent pas d'exploiter cette *doxa* dans leurs œuvres. Ces références topiques permettent à la fois d'interpeller le spectateur quant à la fausse qualification de Madame Jobin mais aussi de lui rappeler davantage l'image mentale qu'il se donne de la sorcière. Le personnage possède donc un « Chat-huant »[883], également présent à deux reprises dans l'*Almanach* (dans le médaillon illustrant le corps démembré puis à gauche du calendrier au bas de la gravure), ou encore un « oiseau noir » que nous pouvons apparenter à la « corneille » de Ripa :

---

[880] Marie de Rabutin-Chantal (dit Madame de Sévigné), « Lettre du vendredi 23 février 1680 », in *op. cit.*, p. 846.
[881] Voir Figure 26 : *Iconologie ou la science des emblèmes, devises, etc.*, Jean Baudouin (trad. d'après Ripa), Jacques de Bie, Amsterdam, A. Braakman, 1698 (éd. posthume), « Superstition », p. 502.
[882] *Ibid.*, p. 504.
[883] Un chat-huant n'est autre qu'une chouette. Elle apparaît dans les répliques de Maturine : Donneau de Visé, *op. cit.*, II, 13, p. 82.

> un gros vilain Oyseau dans sa Chambre, qui ne manque point à voler sur son épaule dés qu'elle l'appelle. Il luy fourre son bec dans l'oreille pour luy jargonner je ne sçay quoy. Il a un bien laid Langage que je n'entends point[884].

Ces répliques dévoilent un lien de complicité et de proximité entre Madame Jobin et l'oiseau : le volatile lui obéit et un dialogue s'établit entre eux deux. D'ailleurs, dans *l'Almanach,* cet oiseau noir soutient, grâce à son bec, la banderole. De plus, les adjectifs péjoratifs ne manquent pas pour désigner tous les éléments qui ont trait à la sorcellerie : « jargonner », « vilain », « laid ». Cette proximité entre Madame Jobin et les animaux se retrouve avec le chat noir, qui dévoile un exemple intéressant d'anthropomorphisme :

> il y avoit un grand Chat tout noir, plus long deux fois que les autres Chats, qui se promenoit comme un Monsieur sur ses pates de derriere. Il se mit après à l'embrasser avec ses deux pates de devant, et ils furent ensemble plus d'un gros quart d'heure à marmoter[885].

Ce « chat tout noir » incarne ici, topiquement, le Diable. L'animal possède des caractéristiques humaines. Il marche sur ses pattes arrière et est comparé à un « monsieur ». À travers la brève allusion à l'embrassade et aux marmottages, Maturine révèle aussi l'intimité existant entre les deux personnages. Ce rapprochement équivoque rappelle les forces incubes auxquelles les sorcières s'adonnaient à la fin des sabbats. Cet animal n'est pas le seul lien entre Madame Jobin et le Diable. En effet, les forces maléfiques se retrouvent également évoquées à travers les nombreuses occurrences à l'« esprit familier »[886]. Le lien est encore plus évident lorsque le Marquis compare le familier à « son Diable »[887]. Le déterminant possessif explicite cette relation. Ces êtres démoniaques sont largement représentés dans l'*Almanach* où ils soutiennent les médaillons. Ils possèdent des ailes de chauve-souris, des cornes, des oreilles pointues ou encore des doigts crochus. Ces éléments topiques prouvent que Madame Jobin incarne, *a priori,* la sorcière telle que les contemporains se la représentent. Le comique réside précisément dans cet emploi explicite et distancié des lieux communs car, dès la scène d'exposition, le lecteur-spectateur sait que Madame Jobin joue un double rôle. Cette distanciation lui permet d'être démystifié quant aux pratiques faussement surnaturelles des devineresses. Quant aux symboles, ils concrétisent les superstitions dont se servent les fausses devineresses pour nourrir la crédulité

[884] *Ibid.*, III, 1, p. 86.
[885] *Ibid.*, III, 1, p. 86.
[886] Chaque sorcière possède son propre familier, symbolisé dans *La Devineresse* par un esprit. Les exemples sont abondants. Citons entre autres : *Ibid.*, I, 1, p. 35 : « l'Esprit familier […] qui m'instruit de tout » ; III, 5, p. 95 : « la Jobin a un Esprit familier ! ». Cette figure est à rapprocher du daïmon de Socrate qui, à l'image du familier de Madame Jobin, lui souffle, entre autres, ses réponses ou des actions à ne pas faire.
[887] *Ibid.*, I, 5, p. 40.

de leurs dupes. Thomas Corneille et Jean Donneau de Visé attribuent également à Madame Jobin la maitrise de sortilèges très convoités au XVIIe siècle comme les charmes d'amour[888], la prédiction de l'avenir[889] ou encore la chiromancie[890]. Ces clins d'œil renforcent la vision stéréotypée des devineresses et ne manquent pas d'attirer l'attention des spectateurs concernés.

Enfin, la comédie met également en scène des lieux sombres et mystérieux qui qui accroissent l'admiration que ses clients ressentent pour Madame Jobin. Le grenier est le lieu où elle s'isole afin de laisser libre court à l'imagination des crédules[891] :

> Quand elle veut faire ses grandes Magies, elle s'enferme dans un Grenier où elle ne laisse jamais entrer personne[892].

Madame Jobin quitte donc la vie en société en s'isolant dans un lieu confiné. Maturine joue avec le mystère entourant ce lieu en déclarant également :

> Elle s'est renfermée là-haut dans sa Chambre noire. Elle a pris son grand Livre, s'est fait apporter un Verre plein d'eau[893].

Le « grand Livre » renvoie aux écritures occultes. La couleur noire n'est pas non plus anodine puisqu'elle fait écho au monde obscur de la nuit, le lieu de prédilection de la sorcière. Ce lieu hors scène associé aux machinations de Madame Jobin et de ses acolytes renforce sa supposée sorcellerie. En effet, la sorcière est également étroitement liée à la lune. Après avoir plongé la scène dans la nuit[894], Madame Jobin indique à son client La Giraudière :

> Voicy la Lune. Comme elle nous preste sa clarté pour tous nos misteres, il faut qu'elle la continuë icy, pendant que je vay conjurer l'Enfer de faire paroistre le Bouc[895].

Madame Jobin fait appel à une grande majorité des symboles liés à la sorcellerie et connus de l'imaginaire collectif. La nuit crée à la fois une ambiance propice à la crédulité des clients et

---

[888] *Ibid*, I, 1, p. 35 : « Charme qui empesche son Amant de se marier » ; IV, 9, p. 121 : la Giraudière demande « un Secret pour estre aimé de toutes les Femmes que je trouverois aimables ».
[889] *Ibid.*, I, 6, p. 42 : « Je l'ay découvert par des Conjurations que je n'avois jamais faites. J'en ay moy-mesme tremblé, car il est quelques fois dangereux d'arracher les secrets de l'Avenir » ; III, 1, p. 86 : « prédire le présent, le passé et l'avenir ».
[890] *Ibid.*, II, 10, p. 74 : A la réplique de la Marquise « Voilà ma main », Madame Jobin répond : « toutes les lignes marquent beaucoup de bonheur pour vous ».
[891] Toutes ces caractéristiques rappellent étrangement les scènes de magie dans le roman *L'Âne d'or* (autrement appelé *Les Métamorphoses*) d'Apulée, datant du IIe siècle.
[892] Thomas Corneille, Jean Donneau de Visé, *op. cit.*, III, 1, v. 1432-1434, p. 86.
[893] *Ibid.*, I, 4, p. 38.
[894] *Ibid.*, IV, 9, p. 122 : « J'ay fait l'invocation la plus nécessaire, et l'obscurité va régner icy. *Une nuit paroist* ».
[895] *Idem.*, p. 123.

suscite aussi une mise en scène dont se délecte les spectateurs avertis. Madame Jobin se sert donc d'un lieu isolé et hors-scène, le grenier, afin d'asseoir, auprès des crédules, son faux statut de devineresse. Les machinations, créées de toutes pièces par la fausse devineresse, faussent le regard des personnages crédules et amusent le public.

b- La désacralisation des symboles

Si les contemporains acceptent de voir sur scène la représentation d'une sorcière, c'est donc surtout parce que les auteurs jouent sur deux tableaux. En effet, d'un côté Madame Jobin possède des alliés qui consolident son statut de sorcière aux yeux des crédules ; de l'autre les spectateurs savent qu'il s'agit d'une fausse devineresse. En effet, en privé ou à ses acolytes, Madame Jobin désacralise sans cesse les prétendues sorcières en mettant en avant son statut de fausse devineresse. Il est utile de préciser que même si la protagoniste se livre entièrement au public quant à ses faux pouvoirs, cela ne signifie pas qu'elle nie l'existence des sorcières. Elle déclare en effet : « Il se peut qu'il y en ait d'autres qui se meslent de plus que je ne vous dis ; mais pour moy, tout ce que je fais est fort innocent »[896]. Le sujet de la pièce n'est donc pas l'existence ou non des sorcières, mais plutôt la mise en scène d'une fausse devineresse qui reprend la vision traditionnelle et stéréotypée des contemporains pour pouvoir démasquer les fourbes.

De nombreuses répliques démystifient le rôle des usurpatrices se prétendant sorcières. Madame Jobin révèle entre autres :

> Trois paroles prononcées au hazard en marmotant sont mon plus grand Charme, et les Enchantemens que je fais demandent plus de grimaces que de diablerie[897].

À travers ces répliques, la devineresse devient un véritable rôle de théâtre qui peut être singé, exagéré : le personnage féminin avoue davantage grimacer que faire appel au Diable. Bien avant la *Devineresse,* Thomas Corneille a déjà abordé ce *topos* propre au genre comique dans *Le feint astrologue,* comédie jouée en 1648 et publiée pour la première fois en 1651. Il s'agit de la seconde pièce de l'auteur mais la première publiée. Philipin, valet de Don Fernand, transforme son maître en astrologue, afin qu'il puisse conquérir le cœur de Lucrèce appartenant déjà à Don Juan. Au fil de la comédie, Don Fernand gagne en notoriété, malgré lui, et tous les

[896] *Ibid.*, II, 2, p. 61.
[897] *Ibid.*, I, 10, p. 47.

dupes de Madrid viennent le consulter pour diverses affaires. Certaines d'entre elles rappellent *La Devineresse* comme retrouver des objets perdus, faire apparaître un personnage lointain, prédire l'avenir. Madame Jobin incarne donc le double féminin de Don Fernand. Cette féminisation de la profession n'est pas anodine puisqu'elle est liée à l'Affaire des poisons, où les principales accusées sont des femmes. Durant toute sa carrière[898], Thomas Corneille tente donc de déconstruire l'existence du surnaturel en mettant en scène des dupes trompés par d'autres personnages déguisés et manipulateurs. Dans *La Devineresse,* Madame Jobin instrumentalise délibérément le statut des sorcières ; elle récupère les préjugés puis les manipule, comme par exemple la figure du Diable. En toute sincérité, elle déclare en effet à ses servantes :

> Combien de médisances on fait tous les jours du Diable ! On le fait se mesler de mille affaires, où il a bien moins de part que je n'y en ay[899].

Elle suggère qu'il n'est plus possible de faire l'amalgame entre le Diable et les fausses devineresses. La figure diabolique devient surtout une justification accommodante qui explique, à tort, beaucoup d'événements tragiques. Cette réplique explicite donc, sans illusion, toute la dimension démystificatrice de la pièce. Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille, à travers cette stratégie, perpétuent la tradition moliéresque qui déconstruit également la *doxa* en dévoilant des comportements ou des croyances ridicules. Ces auteurs prennent le contre-pied de préjugés qu'ils ridiculisent puis déconstruisent pour les lecteurs-spectateurs. En effet, toujours en vue de désacraliser davantage les fausses devineresses, Madame Jobin précise même quels sont les atouts nécessaires afin de maîtriser, au mieux, cette profession. Deviner devient ainsi un « art » où

> le hazard fait la plus grande partie du succès dans ce Mestier. Il ne faut que de la présence d'esprit, de la hardiesse, de l'intrigue, sçavoir le monde, avoir des Gens dans les Maisons […][900].

La locution adverbiale restrictive « ne … que » indique qu'il ne faut pas davantage de qualités que celles citées. Les capacités requises pour ce « métier » peuvent se résumer en une seule : une fausse devineresse doit être ingénieuse. Cette qualité valorise alors la figure. D'autres éléments, comme le hasard, rendent la profession assurément incertaine mais aussi accessible à tous. Cette divulgation des secrets permet à Madame Jobin de perdre tout crédit aux yeux de

[898] Après *La Devineresse,* Thomas Corneille et Jean Donneau de Visé réitèrent leur collaboration et créent *La Pierre philosophale* (1681) qui ne sera représentée que deux fois. Dans cette comédie mêlée de spectacles, les dramaturges critiquent toujours les abus liés aux superstitions à travers les alchimistes cette fois.
[899] Thomas Corneille, Jean Donneau de Visé, *op. cit.*, I, 3, p. 38
[900] *Ibid.*, II, 2, p. 61.

son frère, Monsieur Gosselin. À travers sa reprise des symboles et ses manipulations, Madame Jobin crée donc, telle une auteure, une nouvelle représentation des devineresses qui ne fait nullement appel au surnaturel mais plutôt au « hasard » et aux « grimaces ». On peut ajouter que, bien que Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille féminisent le statut des devins en plaçant pour la première fois une fausse devineresse au centre d'une comédie, le personnage de Madame Jobin est joué par un acteur, Hubert André[901]. Il faut savoir qu'après la mort de Molière en 1673, le travestissement théâtral s'estompe progressivement et les rôles féminins sont donnés à Jeanne Beauval. Pourtant, en 1680, un rôle principal, celui de Madame Jobin est confié à un homme. Ce travestissement n'est pas anodin. D'une part, il contribue à masculiniser le corps de Madame Jobin mais aussi à le discréditer puisqu'un homme revêt le costume d'un autre genre. Le contraste entre l'acteur et le personnage féminin donne une tonalité burlesque à la pièce, qui contribue aussi à amplifier le rôle fictif que joue Madame Jobin. De plus, même si Madame Jobin est un personnage féminin, nous pouvons imaginer qu'Hubert André faussait grossièrement sa voix. Le spectateur ne peut donc pas percevoir Madame Jobin comme une femme, ni comme un homme puisqu'elle est déguisée.

L'exhibition d'une fausse sorcellerie permet donc de désacraliser la monstruosité incarnée par les fausses sorcières, qui profitent de la faiblesse des crédules pour les manipuler. Avec la complicité du public détrompé dès le début de la comédie, Madame Jobin dévoile ses machinations sur scène, en direct, devant des dupes qui pensent être en présence d'une sorcière talentueuse. Le lecteur-spectateur a conscience de cette double interprétation de l'intrigue. Il est même complice. Mais si le public, au théâtre, sait qu'il s'insère dans un dispositif de comédie où il devient associé de la protagoniste, ce n'est pas ou très peu le cas dans l'*Almanach*. En effet, le processus de désacralisation n'est que peu présent dans la gravure, car il ne s'agit pas de démystifier le lecteur mais de lui donner envie de voir la comédie ou de lui rappeler, par clins d'œil, les machinations de Madame Jobin. Le graveur dévoile donc les scènes les plus spectaculaires. Or, mis à part la légende du premier médaillon et le cadre représentant le « Bassin plein d'eau », les autres scènes et inscriptions ne dévoilent pas les machineries utilisées pour démystifier les devineresses. Dans la première légende, l'artiste explicite les liens qui unissent Madame Jobin et Du Clos. Ils complotent ensemble afin de « faire croire que l'Epée qu'elle luy vient de donner pour n'estre jamais blessé est veritablement enchantée ». La légende

[901] Hubert André, acteur reconnu de la troupe de Molière, a joué plusieurs rôles de femmes, toutes ridicules : Madame Pernelle dans *Tartuffe* (1664), Madame Jourdain dans *Le Bourgeois gentilhomme* (1674), ou encore Lucette dans *Monsieur de Pourceaugnac* (1669). Voir : Henri Augustin Soleirol, Frédéric Hillemacher, *Molière et sa troupe*, Paris, Chez l'auteur, 1858, p. 95.

suggère donc bien l'idée d'une fiction puisque Madame Jobin « fai[t] croire ». Dans le deuxième médaillon représentant le « Bassin plein d'eau », le lecteur peut apercevoir le miroir suspendu au plafond. Mais ce détail n'est compréhensible qu'après avoir lu ou vu la comédie de *La Devineresse* car la légende ne spécifie aucune machination. Mis à part ces détails, aucun autre élément ne permet de rationaliser puis démystifier les devineresses.

c- Quelle démystification dans les portraits judiciaires ?

Que des criminelles tragiques et une fourbe comique suscitent l'admiration malgré leurs crimes ou leur morale discutable est, au théâtre ou dans les gravures, habituel et autorisé car ces femmes sont fictives. Par contre, il est problématique de vouloir susciter cette fascination pour des femmes-monstres réelles, comme Madame de Brinvilliers et La Voisin, car leurs crimes sont avérés et s'insèrent dans un contexte particulier où la sorcellerie, qu'elle soit véritable ou artificielle, est punie de mort. Or, sans parler de sacralisation, l'art du portrait, que ce soit en peinture, en dessin ou en gravure, met au centre de l'œuvre une figure particulière qui capte toute l'attention du lecteur-spectateur. Le portrait, s'il met en lumière une femme-monstre connue, peut-il donc la désacraliser ? Cette mise en valeur ne suscite-t-elle pas forcément l'admiration ?

La question de la réception est primordiale au sujet des portraits judiciaires gravés, car à la différence des peintures ou des dessins, la gravure est destinée à être publiée en plusieurs exemplaires et donc à être vue par un grand nombre de lecteurs. Les portraits gravés sont relativement à la mode au XVIIe siècle. Des graveurs portraitistes comme Robert Nanteuil (1623-1678) et Pierre Simon (1640-1710) immortalisent à plusieurs reprises le roi et sa famille. Mais ces gravures suscitent un sentiment de dévotion envers le roi et son entourage. À l'inverse, les portraits mettant en scène un criminel sont plus rares[902] et représentent les assassins les plus célèbres comme dans *Portrait de François Ravaillac*[903] (1610) de Crispin de Passe (1564-1637) dans lequel le meurtrier est armé d'un couteau. Si le portrait reste rare, à l'inverse, la majorité

[902] S'ils sont rares au XVIIe siècle, ils se développent surtout au siècle suivant. Citons entre autres les nombreux portraits des criminels Louis Dominique Cartouche (1693-1721), Robert-François Damien (1715-1757) et Louis Mandrin (1725-1755).
[903] Portrait de François Ravaillac, 1610, gravure au burin, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie.

des gravures illustrant des criminels les représente avant leur condamnation à mort, comme l'estampe anonyme, *Effigie de condamnation de mort et exécution d'Urbain Grandier*[904] (1634), mettant en scène l'exécution de Urbain Grandier (1590-1634), curé impliqué dans les possessions de Loudun. Que Madame de Brinvilliers et La Voisin aient leur propre portrait prouve donc l'importance de leurs crimes et surtout leur célébrité. Suite au spectacle macabre de leur condamnation, les gravures prennent le relais pour immortaliser les coupables et permettre à ceux qui n'ont pas pu y assister ou s'approcher de l'échafaud de détailler la criminelle plus longuement. À ce titre, l'art du portrait permet de combler, entre autres, la curiosité malsaine du peuple en proposant un arrêt sur image d'une actualité judiciaire sans précédent. Les visages dessinés et gravés de Madame de Brinvilliers et de Catherine Deshayes révèlent l'intérêt qu'ont suscité ces criminelles. Mais la finalité des œuvres change la façon dont les artistes abordent le sujet. Le *Portrait de la Marquise de Brinvilliers* (1676) est un dessin de Charles Le Brun dans lequel il expose la détenue lors de son transfert vers le bûcher, d'où l'habit blanc des condamnés qu'elle porte. Il s'attarde à dévoiler son expression de désespoir. Mais cette étude est privée et n'est pas destinée à être publiée et commercialisée. Ses passions n'influencent donc aucun spectateur. À l'inverse, les deux *Portraits de La Voisin* d'Antoine Coypel sont des gravures destinées à la vente. L'artiste est responsable de son œuvre et des réactions qu'il provoque. Susciter l'admiration du lecteur-spectateur sur un sujet réel aussi brûlant le mettrait dans une position délicate puisqu'il pourrait être accusé de célébrer la magie. Il choisit donc d'exhiber une criminelle apaisée. Son léger sourire semble narguer le spectateur qui fait face à un visage neutre. Coypel joue ici sur la notion même de « monstre » qui, rappelons-le, signifie étymologiquement « *mostrare* », « montrer ». S'il choisit en effet de « montrer » la criminelle, il n'exhibe pas pour autant ses sentiments comme a su le faire Le Brun. Mais puisque le portrait met en valeur uniquement le visage et non une action, Coypel pose la question de la feinte. Or, ce sont les actes des criminelles qui horrifient et non leur visage. Si l'expression des passions est codifiée, quel élément empêche la femme de les feindre comme les acteurs de théâtre le font sur scène ? Madame Jobin en est l'illustre exemple. De plus, comme nous l'avons suggéré plus haut concernant la représentation des femmes-monstres fictives dans les gravures, lorsque l'artiste désire dessiner des passions sur leurs visages, il ne les dissimule pas, au contraire. La femme est alors véritablement soumise à une métamorphose de son visage qui la place parfois au-delà de l'humanité. À l'inverse, les portraits des empoisonneuses, comme ceux de La Voisin, dissimulent les passions. Sous son visage neutre,

[904] *Effigie de condamnation de mort et exécution d'Urbain Grandier,* 1634, planche en bois, éditée par Jean de la None.

Catherine Deshayes cache des crimes exécrables. C'est également ce visage fourbe qui permet à Madame Jobin de tromper ses clients. Or, le visage de la criminelle est calme et sans expression. Cette absence de passion peut s'expliquer par une volonté de l'auteur de montrer la sournoiserie de son crime ; inutile donc de la déshumaniser ou de déformer son visage. Les symboles l'encerclant le font en extériorisant sa personnalité.

Le choix de l'auteur de représenter un visage neutre peut également traduire une volonté de désacraliser la criminelle. Dans l'imaginaire collectif, la représentation de la sorcière est chargée de connotations négatives qui engendrent, nous l'avons vu, des représentations de corps laids ou excessifs. Même si Coypel immortalise La Voisin dans ses portraits, il contribue également à la démystifier car il représente une femme ordinaire. La répercussion de l'Affaire des poisons est telle que la figure de La Voisin devient emblématique de cette période. Or, dans la gravure de Coypel, aucun détail hors-norme n'est rehaussé. De plus, à travers le portait, l'attention du spectateur n'est plus concentrée sur les crimes de la femme-monstre, comme c'est le cas dans l'Affaire des poisons, mais uniquement sur son visage commun. La représentation d'une femme ordinaire est également la stratégie abordée par Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille dans comédie de *La Devineresse*. En effet, Madame Jobin est certes talentueuse, mais elle n'use pas de magie. Elle est humaine. Ces représentations varient par rapport aux gravures représentant des femmes-monstres fictives et démesurées, à l'image de Médée et de Méduse. Cependant, le contexte n'est pas le même, car l'horreur de leur crime reste également imaginaire.

Pour conclure cette partie, dans la comédie, Madame Jobin n'a plus rien de la femme-monstre incarnée par La Voisin. Elle n'est plus l'auteure de crimes mais d'illusions. La désacralisation des devineresses s'opère, dans un premier temps, à travers la reprise de lieux communs liés à cet univers et surtout connus des contemporains. Ces *topoi* créent un véritable rôle de théâtre incarné par Madame Jobin qui les instrumentalise. En singeant ces idées préconçues, elle les manipule et devient une femme talentueuse et créatrice. En effet, elle redéfinit un statut figé et le déconstruit. Cependant, même si ses actions mènent à la désacralisation des devineresses, son but n'est pas de détromper ses clients. Au contraire, son commerce en entièrement s'appuie sur leur crédulité. Elle est donc l'archétype de la fourbe car elle est pleinement consciente de ses actes. De plus, le spectateur est extérieur à ces illusions dès la scène d'exposition. Et c'est ce statut privilégié qui rend possible la démythification des

devineresses car il est conscient de la fourberie de Madame Jobin. Il devient donc complice et rit de la naïveté des crédules. De ce fait, Madame Jobin n'est ni monstrueuse, ni une femme-monstre mais une femme sympathique, intelligente, créatrice et surtout manipulatrice car elle utilise sciemment cette monstruosité pour en jouer et gagner sa vie. *La Devineresse* joue donc sur la représentation usuelle du monstre afin de la désacraliser selon ses règles. Au terme de la pièce, Madame Jobin, l'image fantasmagorique de la sorcière, ou du moins des fausses devineresses, ne fait plus peur. En ce sens, Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille parviennent à atténuer, par le rire, la peur suscitée par la psychose liée à l'Affaire des poisons. Si les deux auteurs livrent un regard critique sur les fausses devineresses, les portraits préfèrent centrer l'attention sur une femme-monstre réelle en particulier : La Voisin. Suivant le caractère privé ou public de l'œuvre, les artistes ont prêté à la criminelle deux expressions radicalement différentes. Dans son dessin, Charles Le Brun peut se permettre de dévoiler une criminelle souffrante car son œuvre est privée. La question de désacraliser ou non la femme-monstre ne se pose donc pas. À l'inverse, Antoine Coypel doit se montrer prudent. Il joue alors sur l'ambiguïté que suscite un visage neutre et se sert des symboles mythologiques et bibliques entourant la criminelle pour exprimer nettement sa culpabilité. À travers sa gravure, l'artiste suggère la sournoiserie de La Voisin dont le visage ne laisse transparaître aucun indice quant à ses crimes. Elle n'est plus une criminelle ou une sorcière, mais une femme ordinaire. Elle devient d'autant plus dangereuse qu'elle est insoupçonnable.

Mais, cet imaginaire de la femme néfaste et inquiétante, véhiculée par la criminelle, persiste-t-il toujours en dehors du cadre judiciaire ? La monstruosité a-t-elle toujours sa place dans les facéties illustrant, avec humour, des situations de la vie quotidienne ? Nous verrons, dans la partie suivante, que cet humour représentant des scènes parfois inquiétantes masque en réalité une certaine appréhension vis-à-vis de la femme. En effet, les multiples facéties sélectionnées pour cette étude témoignent du regard des contemporains sur le sexe féminin. Certaines se limitent à représenter des femmes dominatrices qui sont, par l'intermédiaire de la légende ou de l'image, punies ou tournées en ridicule. Comment les graveurs provoquent-ils le rire des spectateurs par l'intermédiaire de situations anormales, voire inquiétantes tels les *topoi* de la femme dominatrice et de la « bataille pour la culotte » ? Afin de répondre à cette question, nous constaterons l'importance que revêt la légende dans ces satires de femmes déviantes. Si ces facéties représentent des situations anormales, elles critiquent également les tempéraments féminins et retranscrivent, d'une manière plus générale, la doxa empreinte de préjugés. Certains, comme l'inconstance, ont déjà été abordés dans les cadres fictifs de la tragédie et de

la comédie. Quelles en sont les représentations dans les gravures qui illustrent des situations réelles ? Leurs caractères excessifs mènent-ils toujours vers une dénaturation physique de la femme ? D'une manière plus générale, comment les facéties retranscrivent-elles la mémoire collective empreinte de préjugés quant à la nature féminine ? La critique de la nature féminine atteint son paroxysme dans la querelle de Lustucru. Ce personnage fictif qui apparaît dans l'imagerie populaire dès 1660 sera étudié séparément car il illustre la haine à l'égard des femmes à son paroxysme. Ce ne sont plus les femmes déviantes qui sont ici critiquées mais l'ensemble du sexe féminin. Nous chercherons à comprendre comment Lustucru contribue à alimenter la Querelle des femmes dans le domaine artistique et comment cette violence amplifie la monstruosité féminine.

III- De l'anormalité à la monstruosité dans les gravures satiriques

1- Des femmes insoumises punies

a- Les facéties satiriques

Les techniques de gravure au XVIIe siècle, sous l'influence hollandaise, sont de plus en plus maîtrisées[905]. De cette maîtrise résulte une recrudescence du genre, en particulier des estampes illustrant des œuvres scientifiques dans des domaines variés tels que la médecine, l'architecture ou encore l'horticulture. Abraham Bosse (1602-1676) est le premier à proposer une œuvre répertoriant les techniques de gravure connues. Son *Traité des manières de graver en taille douce sur l'airain par le moyen des eaux fortes*[906] est fondamental dans ce domaine. Cet artiste novateur désire également élever la gravure au statut d'art. Il est l'un des pionniers du genre. Outre sa nomination en tant que professeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648, il compose ses gravures comme des tableaux en incluant une multitude de détails et en posant les personnages au sein d'un décor précis où rien n'est laissé au hasard. Il est également le premier à encadrer systématiquement ses gravures d'une bordure gravée pour donner l'illusion d'un tableau. La gravure devient décorative.

Plus encore que les estampes qui sont davantage soumises à un sujet précis et à une vérité à transmettre, qu'elles soient religieuses, historiques ou scientifiques, les gravures satiriques, qui apparaissent comme de véritables miroirs sociaux, sont sujettes aux interprétations subjectives de l'artiste. En effet, le graveur choisit de critiquer un thème en particulier selon ses propres idées, qui ne sont pas forcément partagées par tous. Des artistes, tels que Jacques Lagniet (1620-1675) à la fois graveur, caricaturiste et éditeur, se spécialisent dans la gravure et la diffusion d'estampes satiriques. Dans son ouvrage *Recueil des plus illustres proverbes*[907] qui

[905] Avant l'influence hollandaise, la gravure française est essentiellement réalisée sur bois. À la différence de la taille-douce, la gravure sur bois est plus grossière et possède moins de détails.
[906] Abraham Bosse, *Traité des manières de graver en taille douce sur l'airain par le moyen des eaues fortes et des vernix durs et mols. Ensemble de la façon d'en imprimer les planches et d'en construire la presse,* Paris, Chez Bosse, 1645.
[907] Jacques Lagniet, *Recueil des plus illustres proverbes,* Paris, [s.n.], 1663.

répertorie à travers trois tomes près de cent dix-neuf gravures sur cuivre dont des estampes indépendantes ou certaines provenant d'almanachs, Lagniet retrace le quotidien du peuple, de la bourgeoisie et de la noblesse dans leur intimité, de façon parfois triviale, souvent facétieuse mais surtout à travers un regard réaliste. Son œuvre constitue une véritable mine d'or pour tout historien désirant connaître les mœurs du XVIIe siècle[908].

Ces estampes ont généralement une portée satirique. Mais qu'est-ce qu'une satire ? Le *Dictionnaire* de l'Académie française la définit ainsi :

> Ouvrage en prose ou en vers, fait pour reprendre, censurer les vices, les passions déréglées, les sottises, les impertinences des hommes […]. Satyre signifie aussi tout discours piquant, médisant[909].

Au XVIIe siècle, la satire, à travers la caricature, occupe une place de choix dans la littérature. Puisque la critique contre le pouvoir monarchique est rendue impossible, les auteurs rusent : Jean de la Fontaine met en scène des animaux dans ses fables et Molière utilise la comédie et le rire pour mieux dénoncer puis corriger les mœurs, en reprenant la célèbre formule latine « *castigat ridendo mores* ». Patrick Dandrey précise le ton donné à la satire :

> En marge des grands modèles d'écriture morale, galante ou savante, une inspiration libre, gaillarde, prompte au sarcasme, dépourvue de prétentions intellectuelles majeures quoique inscrite dans le sillage de la verve rabelaisienne, d'ailleurs infléchie vers plus de réalisme, dans l'expression de rosserie dans la moquerie[910].

Comme la littérature de satire, la gravure satirique reprend donc des travers pour en rire. Elle devient un moteur pédagogique, comme nous le verrons à travers un *corpus* d'estampes (Figures L à S) montrant la stigmatisation croissante de la femme, vicieuse et souvent monstrueuse lorsqu'elle devient excessivement passionnée. Dès le premier quart du XVIIe siècle, la tonalité satirique de ces images redouble d'intensité pour devenir acerbe et agressive[911].

---

[908] Ces mœurs sont également répertoriées dans l'anthologie virtuelle *Le Mariage sous l'Ancien Régime* qui recense, plus précisément, des estampes satiriques liées à l'imaginaire familial et nuptial au XVIIe siècle. Voir Claire Carlin (dir.), *Le Mariage sous l'Ancien Régime* [en ligne], Canada, Université de Victoria, [s.d.], disponible sur <https://mariage.uvic.ca/index.html> (consulté le 25/09/2019).

[909] Académie française, « satyre », in *Le Dictionnaire de l'Académie française dédié au roy*, *op. cit.*, t. II, M-Z, p. 443.

[910] Patrick Dandrey, *L'Eloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, PUF, 1997, p. 176-177.

[911] Linda Timmermans traite de la recrudescence de la satire contre les femmes pendant les quinze premières années du XVIIe siècle dans *L'accès des femmes à la culture (1598-1715), Un débat d'idées de Saint François de Sales à la Marquise de Lambert*, Paris, Champion, 1993, p. 240. Nous démontrerons que ce phénomène persiste pendant tout le siècle, notamment avec l'apparition du personnage de Lustucru dans les années 1660.

Les graveurs choisissent d'aborder la satire sous la forme d'une facétie. Antoine Furetière définit le genre ainsi

> Facétie, subst. f., plaisanterie qui divertit et qui fait rire, soit qu'elle consiste en paroles ou en actions. Les comédiens ont souvent appelé leurs farces, de petites facéties. […] Ce mot vient du latin *facetia*. Facétieux, euse, adj, plaisant bouffon, qui fait ou qui dit des choses pour faire rire[912].

Les graveurs choisissent donc d'accrocher leurs spectateurs à travers le rire. Il s'agit d'un genre qui s'adresse essentiellement au peuple, d'où le langage familier présent dans les légendes, qui rappelle l'univers populaire des fabliaux. Il mêle des expressions renvoyant à des mythes populaires (« Martin Bâton » ou « Lustucru ») et des paroles figurées comme « amollir sa teste » qui visent à provoquer des images comiques chez les spectateurs. De plus, ces légendes, souvent en quatrain, sont destinées à être récitées dans les rues par un crieur[913] afin de toucher un public plus large. Ces déclamations sommaires expliquent le langage parfois familier des légendes. Dans *La Vraye Femme* (Figure L)[914], au deuxième vers, l'auteur anonyme interpelle directement le « passant » en lui demandant son avis : « Passant ne t'effraye [-t-] il point »[915]. Le tutoiement se retrouve dans *Corrige si tu peux* (Figure M)[916] et permet également à l'auteur de mieux accrocher son public, tantôt par le rire, tantôt à travers des critiques acerbes. Ces facéties sont des feuilles volantes, gravures d'ornement tenant sur une feuille indépendante, éditées en grand nombre et destinées à être distribuées dans la rue à un bas prix[917]. Elles touchent donc un large public et sont ensuite accrochées chez les particuliers, sur les murs du foyer.

---

[912] Antoine Furetière, « Facétie » puis « Facétieux », *op. cit.*, t. II, F-O, p. 3.

[913] Henri Webber, « La facétie et la littérature facétieuse au colloque de Goutelas », *Bulletin de l'association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance,* vol. 6, n°1, 1977, pp. 28-33, p. 31 : « Les cris de Paris, en quatrains rimés, tels que nous les présente une édition de 1545, constituent un témoignage assez unique de littérature populaire […]. Ils utilisent des procédés facétieux pour attirer l'attention et la clientèle, essentiellement le jeu de mots, souvent accompagnés d'équivoques gaillardes, mais toujours attachés à des objets précis […]. ».

[914] Voir Figure L : *La vraye femme*, [s.l.], [s. n.], 1642, gravure au burin.

[915] Dans la légende de *La Vraye Femme*, *op. cit.*

[916] Voir Figure M : Jean Le Pautre, *Corrige si tu peux*, entre 1660-1680, eau-forte, gravure au burin, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes.

[917] Sur le commerce des estampes populaires, voir Marianne Grivel, *Le Commerce de l'estampe à Paris au XVIIe siècle*, Paris, Droz, 1986. Il est intéressant de constater que bon nombre de scientifiques se sont interrogés sur l'histoire de l'estampe, ses supports et formats divers, sa reproduction, sa commercialisation. Toutefois, il est complexe d'étudier sa réception, puisqu'il n'y a pas, ou alors très peu, de retour d'appréciation concernant ces feuilles volantes.

b- *Le couple renversé : la femme dominatrice dans l'image*

Les gravures satiriques valent comme des témoignages sur la place de la femme au sein du couple. Leur diversité traduit en effet un questionnement lié aux liens conjugaux, à la fonction du mariage, du couple et à la nature des liens entre mari et femme[918]. Le rôle de la femme et son importance au sein du couple ont déjà été interrogés par la religion et la médecine qui concluent, nous l'avons vu, à son infériorité tant physique que morale. Le statut de femme forte est un rang privilégié réservé seulement à quelques-unes. De nombreux traités, essentiellement théologiques, prouvent l'importance de la question du mariage et de son bon déroulement[919]. Ils suggèrent également la soumission de la femme au mari. Antoine de Courtin écrit par exemple que saint Paul « n'entend pas parler à l'égard des femmes mariées de quelque légère soumission mais d'une soumission parfaite »[920]. Le personnage d'Arnolphe dans *L'École des femmes* (1661) incarne les conséquences de cette animosité : il est jaloux et a peur d'être trompé. Cette crainte est provoquée par une image profondément négative de la femme. Parallèlement, la querelle des femmes revendique des droits supplémentaires mais ces revendications alimentent encore davantage la satire.

Les gravures traitent avec humour de ces relations. Il s'agit d'un *leitmotiv* tant littéraire qu'iconographique qui se retrouve dès l'apparition et le développement de la gravure (et donc de l'imprimerie) au XVe siècle en Europe. Ces questionnements mènent à une véritable guerre des sexes comique afin de savoir qui est le plus apte à mener le couple. Les estampes exposent alors une autorité renversée. Le *topos* du mari soumis à sa femme dominatrice, autrement appelé « la bataille pour la culotte » est un thème récurrent dans l'iconographie populaire du XVIIe

[918] Sur le sujet, voir Maurice Daumas, *Le Mariage amoureux : Histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 2004. Voir également l'anthologie virtuelle déjà citée précédemment : *Le Mariage sous l'Ancien Régime.*

[919] Citons entre autre Paul Caillet, *Le tableau du mariage représenté au naturel* (1635), Jean Cordier, *La Famille sainte où il est traité des devoirs de toutes les personnes qui composent une famille* (1643), Thomas Le Blanc, *La direction et la consolation des personnes mariées, ou les moyens infaillibles de faire un mariage heureux d'un qui serait malheureux* (1664) et deux œuvres d'Antoine de Courtin : *Nouveau traité de la civilité* (1671) et *Traité de la jalousie ou moyens d'entretenir la paix en mariage* (1674). La récurrence de ces œuvres tout au long du siècle prouve la pérennité de ce débat où la paix dans le couple est une thématique majeure.

[920] Antoine de Courtin, *Traité de jalousie*, Paris, Helie Josset, 1674, p. 72-73. Un religieux de l'ordre de Saint François, toujours en citant saint Paul écrit : « La femme est obligée d'obéir en toutes choses à son mari, pourvu que Dieu n'y soit pas offensé : saint Paul recommande cette grande obéissance quant il dit, Que les femmes soient soumises et sujettes à leurs maris comme à Jésus-Christ », *Le Saint Mariage, ou Instructions chrétiennes, qui apprennent aux personnes mariées à vivre saintement et heureusement dans cet état, par un Religieux de l'Ordre de Saint François*, Paris, Pierre de Bats, 1682, p. 121-122.

siècle[921]. En effet, la culotte, à l'inverse de la cotte (la jupe) est le symbole de la masculinité et de la libération des contraintes sociales. Trois types d'images se distinguent : certaines gravures montrent la femme égale à l'homme, d'autres la dévoilent dissidente et violente envers un mari battu ou encore agressive contre d'autres femmes qui se disputent la culotte. Certaines gravures se contentent en effet de montrer l'homme et la femme tenant fermement la culotte. Dans *Le Débat pour la culotte* (Figure N)[922] (vers 1690), le couple tient à la fois la cotte et la culotte. Cette gravure sur cuivre est l'une des rares estampes à montrer une femme qui cède devant les menaces de son mari, retranscrites dans la légende. L'imparfait dans « Margot disoit au jauré la Culotte » prouve que la rébellion de l'épouse est terminée. Elle conclut : « Garde bien ta culotte et moy mon cotillion ». Cette soumission explique en partie l'absence de violence qui se retrouve presque systématiquement dans les gravures satiriques abordant ce thème. Il se peut également que la gravure soit destinée à un public plus bourgeois (le décor et les habits des protagonistes le prouvent), ce qui explique aussi cette bienséance. À l'inverse, *Le présage malheureux* (Figure O)[923] (1689) dévoile un couple de paysans, certes sur un pied d'égalité (chacun des deux personnages a une jambe dans le pantalon) mais surtout violent. L'épouse est physiquement agressive : elle tire l'oreille de son mari qui, sous la brutalité du geste, perd son chapeau. Son poing gauche n'a pas encore atteint sa femme si bien qu'il semble que ce soit l'épouse qui domine l'homme. Il faut également remarquer que si la femme observe son mari, ce dernier observe le spectateur comme un appel à l'aide. La gravure n'interroge pas véritablement la place de la femme au sein du couple car les légendes et les commentaires viennent critiquer cette situation conflictuelle. En bas à gauche, le spectateur peut lire, « Société en déroute et ménage perdu », puis en haut au centre : « Si vostre poule fait le Cocq, Si votre femme fait le maître, Mettez d'abord la poule au pot, Et la femme à Bissetre ». La critique est adressée aux hommes, à qui il est conseillé d'abandonner une femme rebelle à Bicêtre, un hôpital où sont placés tous les indésirables comme les enfants abandonnés, les prostituées atteintes de la syphilis, les aliénés. Le médaillon en haut de la gravure représente le thème populaire d'une poule caquetante face à un coq courbé. Cette mise en scène renvoie au proverbe populaire : « La poule ne doit pas chanter devant le coq » (Figure 27)[924]. Ainsi, l'autorité

[921] Ce thème très populaire au XVIIe siècle se retrouve dès le XVe siècle avec la gravure sur cuivre d'Israël van Meckenem, *La dispute pour la culotte*, fin XVe siècle, gravure sur cuivre, 16 x 10.5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie.
[922] Voir Figure N : *Le Débat pour la culotte*, v. 1690, éditée par François Guérard, gravure sur cuivre, 26 x 18 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie.
[923] Voir Figure O : *Présage malheureux*, 1689, éditée par Nicolas Guérard, gravure, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie.
[924] La gravure éditée par Jacques Lagniet, *La Poulle qui chante devant le Coq* illustre ce proverbe (v.1660). Voir Figure 27.

renversée se retrouve symboliquement dans ces animaux. Cette comparaison est amplifiée dans la gravure d'Abraham Bosse, *La Femme battant son mari* (Figure P)[925] (1632). En effet, à l'image du couple et des enfants, la poule domine le coq et lui arrache quelques plumes. La totalité de la gravure dévoile l'autorité renversée sans pour autant aborder le *topos* de la dispute de la culotte. La petite fille imite sa mère qui a déjà porté un premier coup au tibia et à la tête de son mari. Elle s'apprête à répéter son geste en le battant symboliquement avec des clés. Cet objet représente le rôle principal de l'épouse, celui de s'occuper de la maison. Or elle semble renoncer à ce statut comme le montre également le balai abandonné sur le sol et le feu fumant qui s'apprête à s'éteindre. Contrairement au *Présage malheureux,* la femme est ici maîtresse de la scène. Elle surplombe son mari à genoux et lui empoigne fermement le bras. Il est physiquement dominé. Devant cette posture créatrice d'anormalité, c'est le texte qui explique la situation et apporte le décalage comique de la scène. Sans cette légende, la gravure mettrait en évidence la possibilité pour la femme de se rebeller et de dominer l'homme. Cependant, le texte incrimine le comportement féminin : « Voyez cette guenon aussi cruelle que lubrique ». Le mari est quant à lui jugé sur son incapacité à soumettre sa femme et non sur sa violence. Le bâton suggère qu'il allait frapper sa femme avant d'être dominé. Il devient un « pauvre sot ». Il faut remarquer ici le talent de Bosse qui insère de nombreux détails dans sa gravure afin de créer un univers bourgeois. Il ajoute des fleurs sur le rebord de la fenêtre et un tableau (ou gravure) religieux près du feu. Cette violence faisant irruption dans un milieu bourgeois contredit la bienséance présente dans *Le Débat pour la culotte*. La facétie *La Vraye Femme* aborde également la domination féminine par la violence. Bien qu'elle soit moindre que dans l'estampe de Bosse, elle suggère également en image ce que la femme devrait être. La scène représentée à l'arrière-plan gauche illustre une femme au visage déformé par la colère, qui sermonne, voire injurie son mari à genoux devant elle. La femme est donc clairement dominatrice et l'homme soumis. De plus, ses bras croisés sur la taille, ses jambes écartées et son buste légèrement penché vers l'avant dévoilent une femme conquérante et sûre de son autorité[926]. Cette idée de domination féminine se retrouve à travers la main levée du satyre qui surplombe la scène, à la différence de la main de la femme pieuse, qui est baissée en signe d'humilité. Elle tient dans sa main une gerbe (Figure 28)[927] qui n'est pas sans rappeler le bâton

[925] Voir Figure P : Abraham Bosse, *La Femme battant son mari*, 1633, eau-forte, 21,2 cm x 30,3 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie.
[926] Dans l'art oratoire, certains gestes sont volontairement ouverts pour dévoiler une attitude assurée.
[927] Si l'on prend en considération la gravure éditée par Jacques Lagniet, « Histoire du Ballay pour les enfans désobéissans » (in *Recueil des plus illustres proverbes, op. cit.* , p. 40), il s'agit d'un balai servant à fouetter le postérieur des enfants désobéissants, ici le mari. Voir Figure 28 : « Histoire du Ballay pour les enfans désobéissans », gravure éditée in *Recueil des plus illustres proverbes,* Paris, [s.n.], 1663, p. 40.

ou le fouet que tient le satyre et qui n'attend que de s'abattre sur le mari. Le burlesque de la situation tient ici au fait qu'elle soit inversée : c'est la femme qui crie sur le mari qui est docile et non l'inverse. Le spectateur peut même apercevoir un sourire niais sur son visage. Cette violence féminine exercée sur l'homme peut paraître inquiétante mais elle renvoie surtout à une dimension carnavalesque. Les relations sont temporairement inversées pour rire. Ces situations grotesques se retrouvent dans les estampes mettant en scène « la bataille pour la culotte », puisque plusieurs femmes se battent entre elles pour un unique pantalon. Un homme est généralement représenté au coin du feu sans cet habit (Figure Q)[928]. Ce type de gravure est plus burlesque encore que les précédentes car aucune violence physique n'est perpétrée contre l'homme. Ce dernier peut donc rire exclusivement sur un sujet qui ne le concerne plus, sans être effrayé par une situation possible dans laquelle il est malmené. De plus, c'est surtout le personnage masculin qui est ici ridiculisé, car il est à moitié nu. Mais, même si cette situation tournée en dérision prête à rire, le sujet n'en reste pas moins sérieux. En effet, l'autorité renversée crée une situation anormale qui exige, sous couvert de l'humour, un jugement masculin.

c- Le texte satirique : la violence pour un retour à la normalité

Bien que la femme soit représentée dans ces images comme étant dominatrice, il ne s'agit pas pour autant d'exprimer le souhait d'une émancipation féminine. En effet, l'artiste suggère une situation anormale exigeant une sanction, que certaines gravures représentent à travers la présence du bâton. La légende apporte alors la punition et un retour à la normalité. C'est le décalage entre le texte et l'image ou entre deux situations mises sur un même plan qui provoque le rire.

Le motif du bâton, et parfois celle du poing, rappelle indubitablement le registre farcesque et permet, entre autres, aux spectateurs de rire des situations représentées. Cette thématique renvoie aux farces dans lesquelles le bâton est personnifié sous les traits de « Martin baston », terme que l'on retrouve dans la légende de *Corrige si tu peux*. Cette personnification est intéressante si l'on se préoccupe de sa symbolique. En effet, il apparaît dans les farces dès

[928] Sur ce *topos* deux gravures portent le même titre : *Combat des femmes à qui aura l'haut de chausse.* La première éditée par Moncornet date de 1635 et la seconde éditée par Lagniet date de 1660 : gravure sur cuivre, 24,9 x 28,3 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie. Voir Figure Q.

le Moyen Âge. Citons par exemple, *Martin Bâton qui rabat le caquet des femmes*[929] où deux commères invitent Caquet et repoussent Silence en menaçant de la pendre. Cette dernière décide de se venger et fait appel à Martin Bâton pour punir les deux commères. Il s'agit ici d'une satire traditionnelle du bavardage féminin. Dans la gravure de Jean Lepautre, le bâton sert également à punir : le mari le brandit au-dessus de sa tête. Toutefois, ce ne sont pas les médisances de son épouse qu'il punit mais plutôt son « esprit querelleux et bouru »[930]. Bien que le motif du châtiment ait varié, le comique de situation perdure toujours. La présence du bâton rend en tout cas la satire plus acerbe car elle montre la punition de l'« *imbecillitas sexus* »[931] lorsqu'il refuse de se soumettre à la puissance maritale. Le spectateur assiste alors à une représentation de la violence, à la fois verbale dans les commentaires et la légende, et physique à travers les coups de bâton de l'époux. Il faut toutefois préciser que cela choque peu le spectateur du XVIIe siècle puisque le mari possède juridiquement le droit de punir sa femme[932]. De plus, les scènes se déroulent dans un décor réaliste. La gravure d'Abraham Bosse par exemple, *Le Mari qui bat sa femme* (1636), est très détaillée. Les personnages principaux se détachent sur un arrière-plan en désordre où brosse et peigne sont au sol. La fenêtre ouverte laisse entrevoir d'autres maisons et le bénitier contraste avec la femme pécheresse représentée. Le mari s'est déjà servi de son bâton car la femme implore son pardon. Cette position soumise se retrouve d'ailleurs dans *La Vraye Femme* mais aussi dans *Corrige si tu peux*. La satire revêt donc un rôle pédagogique qui montre, par opposition à la femme dominatrice, l'attitude soumise que doit avoir la femme. Cette pédagogie opère à grande échelle car il s'agit de feuilles volantes publiées en grand nombre. Certaines gravures amplifient cette visée didactique en partageant le dessin en deux. Dans *Corrige si tu peux* par exemple, à gauche, le mari sermonne sa femme déjà fautive et à droite, il la punit à coup de bâton. Ces deux situations figurent la réaction que doivent avoir les spectatrices face à leurs péchés. La première femme se repent en demandant miséricorde. La tête et les yeux baissés symbolisent sa soumission ; le voile sur ses cheveux et les mains croisées indiquent ses remords. À l'inverse, la femme déviante semble persister dans son péché. Son châtiment est symbolisé par le bâton. Les corps et les gestes détaillés donnent plus de réalisme

[929] L'auteur et la date de publication sont anonymes : *Martin Bâton qui rabat le caquet des femmes*, Rouen, Jean Oursel, s.d., in-8. Il est intéressant de constater les rééditions de cette fable au début du XVIIe siècle. Elle est reprise et subit quelques modifications dans le traité *La malice des Femmes*. Elle est alors dédiée « à la plus mauvaise du monde », Rouen, Jean Oursel, vers 1600.

[930] Nous avons ici respecté l'orthographe du texte.

[931] Notion d'Ulpien (Domitius Ulpianus), juriste romain du IIIème siècle désignant le sexe faible.

[932] Selon le *Droit Romain*. Bien sûr, si les sévices deviennent trop graves, l'homme est en tort. Mais si la femme bat son mari et que son mari se soumet, comme dans les gravures étudiées, elle est criminelle. L'homme est également puni : « On lui fait enfourcher un âne, tête à queue, et on le promène en cet état par les rues », in Gonzague Truc, *Histoire illustrée de la femme*, Paris, Editions d'histoire et d'art, 1941, t. II, p. 43.

à la situation violente et à la morale délivrée. Dans *La Vraye Femme,* le comique repose sur cette bipartition éducative qui est plus caricaturée et sans violence physique. En effet, la scène de droite, envisagée à part, n'est pas comique. Au contraire, il s'agit de l'attitude modèle que la femme doit adopter. Le comique repose donc sur l'opposition entre les deux scènes, entre la femme obéissante et la femme dominante. La gravure montre une situation anormale où l'autorité habituellement masculine est renversée. L'homme a donc recours à la violence physique pour rétablir la norme. Mais la représentation de la femme dominatrice ne symbolise dans ces images aucune émancipation. Au contraire, elle vise à amplifier la satire qui se trouve surtout dans le texte à travers les commentaires ou les légendes. La critique se sert de l'image anormale pour renforcer ensuite la satire de la nature féminine monstrueuse car irraisonnée et soumise à ses passions[933]. En effet, si le spectateur rit des situations anormales, c'est davantage par l'intermédiaire des légendes ou des commentaires accolés aux situations représentées. D'une part, ce texte rend intelligible la situation, et d'autre part il augmente la satire car il précise la cible de ces reproches : la femme et sa nature. Ce tempérament féminin n'a rien de monstrueux s'il n'est pas excessif. Pourtant, les gravures, à travers différents registres comme le burlesque ou la satire, tendent à généraliser les préjugés concernant les femmes et à alimenter une vision monstrueuse de ce sexe. Elles dévoilent alors une critique générale de la méchanceté féminine qui prouve que les préjugés sont profondément ancrés. Mais cette critique est-elle formulée de la même manière au sein de l'image et dans la légende ? Un trait en particulier revient régulièrement : l'inconstance. Si dans l'ensemble des œuvres étudiées, l'inconstance n'est pas spécifiquement liée à la femme, les gravures, au contraire, lui attribuent particulièrement ce tempérament. Cette passion tend ensuite à se retranscrire extérieurement : la femme devient physiquement monstrueuse. Mais comment la dénaturation physique devient-elle une arme, même sous couvert de dérision, pour marquer les esprits ? En effet, selon la physiognomonie, la beauté du corps reflète une belle âme. Que permet donc la caricature, un art qui exagère des traits particuliers, en matière d'expression de la nature féminine ? La facétie *La Vraye Femme* viendra répondre à ces interrogations afin de montrer que le rire, lorsqu'il est provoqué par la satire des tempéraments féminins, cache en réalité une peur plus profonde.

[933] Rappelons la critique de Jean-François Senault dans *De l'usage des passions (*Paris, Camusat, 1641, p. 21) où les passions sont comparées à des « monstres ».

2- La satire de la nature féminine monstrueuse

a- Une critique générale de la méchanceté féminine

D'une manière générale, la représentation des femmes dans les facéties est rarement favorable à ce sexe. Déjà au Moyen Âge, les monstres Bigorne et Chicheface alimentent ce *topos* iconographique (Figure 29)[934]. Bigorne est opulent car il se nourrit des hommes dominés par leur femme. À l'inverse, Chicheface est maigre car il dévore exclusivement les femmes vertueuses et soumises à leur mari. Ce conte populaire s'amuse des rapports conjugaux mais il ne met pas face à face l'épouse et le mari, car ce sont les monstres qui choisissent leurs proies. Linda Timmermans constate un redoublement de ces critiques acerbes

> de 1580 environ, jusque vers 1625, [période durant laquelle] règne un climat de franche misogynie. Les invectives contre les femmes sont légion, surtout dans la poésie satirique, qui connaît alors un essor extraordinaire[935].

C'est surtout la thématique du mariage qui est critiquée assez grossièrement car, à travers cette union, l'épouse met un terme à la liberté du mari et à sa tranquillité[936]. Il semble que, concernant les gravures satiriques, ce climat persiste au moins jusqu'en 1715, date limite de notre étude, comme l'attestent les nombreuses estampes sur le sujet (Figure 30)[937]. Dans ces gravures, aucune idéalisation des passions n'est présente car les estampes visent à stigmatiser les femmes. Le rire amplifie d'ailleurs cette marginalisation. Les griefs avancés retranscrivent des préjugés profondément ancrés et nourris par des écrits scientifiques contemporains sur la nature féminine[938] comme celui d'Antoine de Courtin, *Nouveau traité de la civilité* (1671) dans lequel

---

[934] Voir Figure 29 : *Histoire facétieuse de la Bigorne, qui ne vit que de bons hommes, et de la Chiche-face, qui ne vit que de bonnes femmes*, 1600, gravure sur bois, 49,5 x 36,0 cm, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

[935] Linda Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture (1598-1715) : Un débat d'idées de Saint François de Sales à la Marquise de Lambert*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque Littéraire de la Renaissance », 1993, p. 240.

[936] Les exemples de poèmes satiriques sont nombreux. Citons entre autres le recueil anonyme *Le Cabinet satyrique ou Recueil parfait des vers piquants et gaillards de ce temps*, Paris, Antoine Estoc, 1618 et le poème de Jean de La Gessée, « L'Homme est bien malheureux » (in *Les Premières Œuvres françaises*, Anvers, Plantin, 1583) qui se termine par ces vers significatifs : « Quand à moy tout petit, et libre que ie ſuis, / I'ayme mieus eſpouſer vne mort, qu'vne feme. »

[937] Citons par exemple la Figure 30 : *Le Fardeau du ménage*, 1712, Paris, Chez Guérard.

[938] Voir Chapitre 2, I, 2 : « Le contexte philosophique et médical : la science des passions » où nous avons étudié plus précisément ces écrits.

l'auteur écrit que les femmes sont « timides, paresseuses, changeantes, indiscrètes, superstitieuses, artificieuses, envieuses, avares, vindicatives »[939].

D'une manière générale, plus encore que l'image, la légende des gravures rend compte de la méchanceté féminine et de son incapacité à raisonner. Alors que le burlesque réside uniquement dans l'image, la satire est présente dans l'ensemble de la gravure, c'est-à-dire dans la légende et dans l'illustration. L'image burlesque joue sur le contraste entre une situation inquiétante (la femme qui domine) et son caractère inenvisageable donc fictif. C'est ce caractère irréalisable, mais aussi l'exagération de l'action, qui rendent la scène ridicule et donc burlesque. À l'inverse, la légende satirique critique véritablement la nature féminine en se moquant d'un trait en particulier. En effet, dans *Le Présage malheureux*, la femme est qualifiée de « méchante » et de « bête » ; dans *La Vraye Femme*, elle « n'entend aucune raison ». Quant à Abraham Bosse, dans la légende de *La Femme battant son mari*, il interpelle le spectateur sur le caractère « cruel » et « lubrique » de la femme. En effet, l'amant est tapi dans l'ombre du lit à gauche. Il regarde le spectateur et s'amuse de la situation humiliante pour le mari en pointant la scène du doigt. Il fait office de spectateur interne auquel le public s'identifie. Sa présence apporte le comique de situation car il ne semble pas être dérangé outre mesure par la scène. Mais si l'image prête à rire malgré l'agressivité gestuelle qu'elle figure, le texte réduit cette réception comique par sa violence verbale. En effet, à travers l'image, le spectateur est libre d'imaginer ce qu'il veut, avec les mots qu'il désire. À l'inverse, le texte est beaucoup plus précis dans les termes employés et impose une idée concrète qui limite l'imagination. Le rire est donc compatible avec les gestes représentés mais devient antithétique de la violence verbale exprimée dans les légendes. Dans sa seconde gravure, *Le Mari qui bat sa femme* (Figure R)[940], malgré la situation inversée, la légende accuse encore la femme. Quel que soit son statut, elle reste donc toujours fautive. L'épouse est traitée de « perfide », de « beste » et de « dangereuse ». L'idée de méchanceté et d'insoumission est sous-entendue dans les expressions « du mal que tu m'as fait » et dans le verbe « dompter ». Contrairement à l'estampe précédente, rien dans l'image n'incrimine la femme qui est déjà soumise. C'est la légende qui suggère les vices de la nature féminine sans pour autant dévoiler son crime. Elle se contente de cet avertissement dans le troisième quatrain : « Et [je] vous dis pour toute défense, Que je n'y retournerai plus ». Jean Lepautre choisit également cette approche argumentative dans *Corrige si tu peux* car il propose une estampe qui ne laisse entrevoir aucun indice du péché féminin : la

[939] Antoine de Courtin, *Nouveau traité de la civilité*, Paris, Helie Josset, 1671, p. 113.
[940] Voir Figure R : Abraham Bosse, *Le Mari qui bat sa femme*, Paris, Leblond, 1635, eau-forte, 21,2 cm x 30,3 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

femme de gauche est soumise et silencieuse et celle de droite se laisse punir. C'est la légende qui le dévoile : la femme possède un « esprit querelleux et bouru ». L'artiste joue justement sur cette dangerosité de la nature féminine car le dessin ne montre rien sinon une femme d'apparence soumise. C'est le devoir de l'artiste de révéler au grand jour, à travers la légende, sa véritable nature. Il propose deux solutions : le bâton ou aller « chez Lustucru ».

Mais les gravures ne seraient pas de véritables facéties satiriques si le comique des images ne côtoyait justement pas une critique mordante de la nature féminine. Cette critique s'établit surtout dans le texte adjacent à la gravure ; l'image ne vient que la justifier. Ces légendes prennent alors des allures de réclame visant à convaincre le lecteur-spectateur de l'aspect sournois et déviant de la femme. C'est ici qu'intervient le tutoiement ou le vouvoiement, qui permettent de créer une connivence entre l'auteur et le spectateur. Ce lien s'établit déjà avec le vendeur de l'estampe qui récite en criant les quatrains, mais il permet également de persuader le lecteur ou l'auditeur de la véracité des propos. L'interpellation « Voyez », la question rhétorique, « Passant ne t'effraye il point », ou l'impératif « Ou prens martin baston » sont autant de stratégies persuasives. De plus, la brièveté des quatrains, souvent de nombre réduit (deux quatrains pour *La Vraye Femme, Présage malheureux* et *Le Débat pour la culotte*, quatre quatrains pour les deux estampes de Bosse et un quatrain pour *Corrige si tu peux*) aide à capter l'attention des destinataires car la strophe devient plus percutante. Il s'agit de convaincre le spectateur de la méchanceté générale de la nature féminine à travers des mises en garde et des images révélatrices de ses vices. Les légendes ne font que reprendre et confirmer l'opinion publique et ses préjugés.

b- L'inconstance : une particularité féminine dans les gravures

Par rapport à notre *corpus* théâtral, les facéties dévoilent une vision plus caricaturale de la femme. Cette caricature, suggérée par le registre satirique, lui attribue plus spécifiquement le défaut d'inconstance. Mais ce *topos* de l'inconstance féminine n'est pas uniquement repris dans ces gravures populaires, il fait de plus en plus l'objet d'un traitement érudit dans le sens où il est étudié et expliqué tant dans des œuvres médicales que morales. Pierre de Lancre[941], par exemple, dédie une œuvre morale entièrement à ce vice. En effet, dans le *Tableau de*

[941] Pierre de Lancre a déjà été présenté lors du premier chapitre sur Médée au sujet du contexte religieux : I, 2, b : « La chasse aux sorcières et l'exhibition de la violence ».

l'inconstance[942], il justifie ce tempérament féminin en rappelant sa source : « Inconstance, ruine des mortels, mère et nourrice du péché du premier homme »[943]. L'auteur fustige ici la faute originelle à travers l'inconstance d'Ève. De plus, l'utilisation du génitif marque un lien de dépendance entre les termes. Or, tous ces éléments sont des termes féminins : l'inconstance est « ruine », « mère » et « nourrice », ayant une influence néfaste sur des termes qui sont, quant à eux, tous masculins : « mortels », « premier homme ». En outre, dès les premières pages de son œuvre, Pierre de Lancre appuie sa position en généralisant ses propos à toutes les femmes :

> L'homme est né de femme, l'inconstance tire sa naissance de la plus inconstante créature qui se puisse trouver : voilà une belle origine[944].

L'ironie finale démontre que tous les mortels sont inconstants. Toutefois, la femme l'est davantage puisqu'elle est à l'origine de cette inconstance. Pierre de Lancre suggère également que ce vice est héréditaire puisqu'il ne se limite pas à la femme-mère. Il sous-entend aussi que lorsque la femme naît de l'homme, comme c'est le cas dans la *Genèse* lorsqu'Eve est extraite du corps d'Adam, celle-ci n'est pas encore marquée par le péché. Cette inversion amplifie la culpabilité féminine. Selon ces citations, qui ne sont que les prémices des accusations que Pierre de Lancre portera sur les femmes, elles seules sont responsables de l'inconstance des hommes.

Cette féminisation du défaut d'inconstance ne relève pas seulement d'œuvres textuelles puisque ce tempérament est également associé aux femmes dans la représentation iconographique des symboles. En effet, Jean Baudoin, dans l'*Iconologie, ou la science des emblèmes* (1698), étudie l'inconstance d'un point de vue cosmologique. Il insère le symbole de ce tempérament (Figure 31)[945] qui n'est autre qu'une femme tenant dans sa main droite un quartier de lune et foulant de son pied gauche un crabe. Outre la représentation féminine, les deux symboles de la lune et de l'écrevisse sont capitaux. La lune, tout d'abord, est considérée comme inconstante car son apparence se modifie toutes les nuits. Elle représente également la femme, tandis que le soleil symbolise l'homme[946]. L'astre, associé aux rêves, a d'ailleurs donné l'adjectif « lunatique », qui qualifie une personne au tempérament changeant. Ce caractère incombe naturellement aux femmes. Enfin, le symbole du crabe – tout comme l'écrevisse et le

---

[942] Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance et instabilité de toutes choses*, Paris, Abel L'Angelier, 1610, Seconde édition.
[943] *Ibid.,* p.15. Lire également p. 16 : « Comment est-il possible que vous nous ayez communiqué et versé si abondamment sur nous vostre premiere inconstance ? Comment nous avez-vous si fort empraint la marque de votre première faute ? ».
[944] *Ibid.*, p. 2.
[945] Voir Figure 31 : *Iconologie ou la science des emblèmes, devises, etc*., Jean Baudouin (trad. d'après Ripa), Jacques de Bie, Amsterdam, A. Braakman, 1698 (éd. posthume), « Inconstance », p. 113.
[946] Nous retrouvons ici le principe des humeurs où l'homme est chaud et la femme froide.

homard – désigne aussi, par sa démarche caractéristique, l'inconstance car le crustacé se déplace horizontalement et latéralement. Il peut renvoyer au flux et au reflux de l'eau qui ne cesse de bouger et symbolise également l'inconstance. Rappelons notamment les aléas des marées influencées par la lune ou le caractère humide associé à la femme dans la théorie des humeurs. À l'inverse, le ciel symbolise l'homme et sa toute-puissance ; il est proche du soleil et de Dieu. Dans *La Devineresse ou les faux enchantements*, les auteurs proposent un autre symbole pour représenter l'inconstance, celui du « moulin à vent »[947]. En effet, afin de faire patienter Monsieur La Giraudière qui souhaite être aimé par toutes les femmes qu'il désire, Madame Jobin fait défiler un certain nombre de femmes suivies par des « Figures » représentant leur tempérament. Ce défilé est un avant-goût de ses futures conquêtes supposées. L'inconstance est symbolisée par une femme blonde suivie d'un « Moulin à vent », un édifice en perpétuel mouvement selon les aléas du vent, un élément passager et sans consistance. De la même manière que la girouette et le sable, l'image du moulin à vent est topique[948].

L'inconstance, en tant que tempérament spécifiquement féminin, est donc un *topos* répandu tant textuellement qu'iconographiquement. Des ouvrages, qui se veulent érudits, donnent de la légitimité au sujet abordé et rendent plus acerbes encore les facéties. En effet, il ne s'agit pas d'un sujet exclusivement populaire, source de comique, mais également d'un sujet savant. L'image devient alors d'autant plus burlesque voire satirique puisqu'elle traite, avec un humour parfois familier, un sujet sérieux. Dans la gravure anonyme *L'Influence de la lune sur la teste des femmes* (Figure S)[949], l'inconstance féminine devient le thème central. Elle est symbolisée par l'intermédiaire des faisceaux lumineux qui établissent un lien direct entre la lune, personnifiée par un visage, et les cinq femmes placées sur la droite. De plus, l'astre donne à celles-ci des quartiers de son corps et donc de ses attributs (des quartiers possédant chacun un œil se retrouvent posés sur les cinq têtes féminines). Par ce lien, il agit directement et uniquement sur le sexe féminin puisque les hommes, sur la gauche, ne sont pas touchés. Les femmes se situent sur une esplanade surélevée. Cette séparation tend à différencier distinctement les deux sexes. L'influence lunaire provoque une instabilité comportementale

[947] Thomas Corneille, Jean Donneau de Visé, *op. cit.*, IV, 9, p. 124.
[948] Le *topos* du moulin à vent est notamment très présent dans la poésie baroque pour exprimer l'inconstance amoureuse. Sur ce sujet, voir Véronique Adam, « Echo aux quatre vents : la poétique de l'air dans la poésie baroque », in. Michel Viegnes (dir.), *Imaginaires du vent*, Paris, Imago, 2003, pp. 135-145. Elle écrit par exemple : « Le vent est […] aussi volage que l'air qui le compose : s'il retranscrit fidèlement la nature de l'amant, lorsqu'il est le comparant de la femme, il devient l'emblème de l'inconstance » (p. 141).
[949] Voir Figure S : *L'Influence de la lune sur la teste des femmes*, Paris, Pierre Moreau, première moitié du XVIIe siècle, taille-douce, 31,2 x 31,7 cm, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

puisque les femmes sont en train de danser, comme le prouve le mouvement des pieds et des robes. Il faut remarquer que la frontière entre l'astrologie et la sorcellerie est mince car il est aisé d'imaginer ces cinq femmes, formant une ronde, danser la nuit lors d'un sabbat afin d'invoquer les puissances occultes, ici celle de la lune. De plus, le personnage féminin de gauche, qui se détache du groupe et qui occupe la place centrale si l'on regarde l'ensemble de la gravure, s'apparente volontiers à une vieille sorcière. Elle se tient face au spectateur, laissant apparaître clairement un couteau mis en évidence par le blanc de son tablier. Cette arme évoque de possibles sacrifices futurs. Il se peut également que cette gravure soit une variante burlesque de la Pentecôte. En effet, cette fête chrétienne célèbre la venue du Saint-Esprit qui s'est posé sur les Apôtres sous forme de langues de feu, les faisant parler dans toutes les langues[950]. Dans l'estampe, c'est la lune qui se pose sur les têtes des femmes et les fait agir de la sorte. L'inconstance est donc ici abordée comme un tempérament proprement féminin, pouvant côtoyer des forces occultes. Dans les gravures satiriques, l'inconstance féminine peut être simplement suggérée comme dans l'estampe d'Abraham Bosse à travers l'infidélité de l'épouse et, plus généralement, dans le thème de « la dispute de la culotte » car l'épouse quitte son rôle de femme pour devenir homme. La facétie *La Vraye Femme* dénonce également l'inconstance des caractères féminins en dévoilant tantôt une femme diabolique, à gauche de l'image sous la forme d'un satyre, tantôt une femme pieuse à droite : elle est en effet « Ange en l'Église et diable en la maison ». La définition de l'inconstance d'Antoine Furetière précise que cette imperfection « la fait changer quelque fois en pis, quelque fois en mieux »[951]. Cette dualité est bien présente dans la bipartition de l'image, qui symbolise un changement radical au travers de l'instabilité humorale de la femme. De plus, bien que ces deux aspects s'opposent au sein de l'image, ce n'est pas le cas chez la femme qui cumule ces deux natures, d'où la représentation d'un être hybride.

c- La dénaturation physique des femmes instables

Cet être hybride présent dans l'estampe au titre évocateur, *La Vraye Femme*, contraste avec les autres gravures illustrant l'inconstance féminine. Dans ces dernières, le corps féminin garde

[950] Actes 2 :1-4, selon la traduction de Louis Segond (1910) : « Le jour de la Pentecôte, ils étaient tous ensemble dans le même lieu. Tout à coup il vint du ciel un bruit comme celui d'un vent impétueux, et il remplit toute la maison où ils étaient assis. Des langues, semblables à des langues de feu, leur apparurent, séparées les unes des autres, et se posèrent sur chacun d'eux. Et ils furent tous remplis du Saint-Esprit, et se mirent à parler en d'autres langues, selon que l'Esprit leur donnait de s'exprimer. »
[951] « Inconstance », *op. cit.*, p. 333.

une apparence humaine et seul son caractère change, ce qui n'est absolument plus le cas dans *La Vraye Femme* qui ouvre au thème de la bestialité. En effet, la satire diabolise moralement et physiquement la femme et vise à révéler la « vraye femme » et sa nature double. L'accent est d'ailleurs davantage porté sur le côté diabolique car le lecteur, qui lit forcément de gauche à droite, porte une deuxième fois son regard sur le côté diabolique après sa première lecture. En effet, suivant la logique de la lecture, le premier regard juge l'ensemble de l'image alors que les suivants vont la détailler davantage. De plus, le terme « vraye » se situe dans le côté gauche de l'image et donc dans la sphère où la femme est présentée comme étant mauvaise. L'auteur choisit également de jouer sur l'homographie et l'homophonie du nom « satyre » en représentant un être mi-femme, mi-bouc. Cela lui permet aussi d'amplifier la monstruosité corporelle de la femme, qui se transforme en animal à travers la représentation des pattes. Dans la mythologie grecque, les satyres font partie du cortège dionysiaque. À moitié homme et à moitié bouc, ils affectionnent tout particulièrement les banquets, la musique et l'érotisme. L'association de ces deux êtres tend donc à dévoiler le côté perverti de la femme. De plus, les cornes du satyre ne sont pas sans rappeler les cornes du Diable, des cornes qui symbolisent la bestialité, la méchanceté et la luxure. Mais cet être androgyne pose également la question de la féminité. En effet, bien que l'image traite d'un sujet féminin, le corps est associé à une entité originellement masculine. De même, tout dans le satyre renvoie au masculin et plus spécifiquement la partie humaine de son corps : son bras et ses abdominaux sont par exemple musclés ; le bouc et la pilosité de ses pattes dévoilent sa virilité. À travers cet exemple, nous découvrons une réelle volonté du graveur de rendre monstrueux le sexe féminin en l'associant à un monstre hybride mais aussi et surtout en le définissant par rapport au masculin. La métamorphose monstrueuse est ici double et contribue à éloigner la femme de la normalité. La représentation physique de la monstruosité sous-entend donc une inversion des genres. La femme devient physiquement homme et emprunte également à l'homme sa force de caractère, qui renvoie directement au concept de la « *virtus* ». Si cette notion a parfois contribué à viriliser positivement la « femme forte », ce n'est pas le cas dans cette gravure car l'épouse s'en sert pour soumettre son mari. Remarquons également la proximité du titre face à des détails représentant la monstruosité féminine. Il est inséré dans la gravure, à la différence des commentaires en dehors de la cuvette, dans un cartouche bien à part. Mais il ne faut pas oublier que cette dénaturation physique s'insère dans une facétie dont le but n'est pas d'effrayer le spectateur mais de provoquer le rire. Cette bipartition du corps est une caricature de la monstruosité féminine. Le graveur grossit des traits caractéristiques des femmes afin de les rendre visibles, en l'occurrence ici sa nature instable. Dans un autre contexte, ces changements

physiques ont déjà été abordés dans le dessin de Louis Chéron, *Femme attaquée par des Gorgones* (Figure F), dans lequel l'artiste dévoile des corps féminins musclés. Seule la poitrine de la Gorgone à l'arrière-plan permet d'identifier sa féminité. Mais les corps des Gorgones sont déformés parce qu'elles sont passionnément excessives. Or, la facétie représente l'ensemble des femmes et non une femme en particulier. Elle vise aussi, au-delà de l'effroi, à provoquer le rire à travers une caricature de leur nature profondément instable.

Ces changements corporels renvoient à la pseudo-science de la physiognomonie[952]. En 1668, Charles Le Brun, dans sa *Conférence sur l'expression des différents caractères des passions* étend ces comparaisons à l'animal qu'il oppose aux visages humains. L'étude des métamorphoses est donc au centre de cette doctrine. Concernant le corps féminin, la physiognomonie rend vraisemblable la dénaturation physique de la femme car elle associe l'âme pécheresse au corps monstrueux. Dans une moindre mesure, dans *La Vraye Femme,* le visage de la femme dominante à gauche est aussi dénaturé par la colère. Ses yeux sont proéminents et ses sourcils froncés. L'expression est exagérée à tel point qu'elle déforme son visage, le rendant disproportionnée. En effet, les yeux sont incroyablement exorbités. Les pupilles noires semblent sortir des orbites. Défaut ou non lié à la reproduction de la gravure, cette difformité est accentuée par le trait plus appuyé à la base des sourcils. Certes, l'image se veut caricaturale mais la déformation faciale est présente. Nous avons déjà remarqué ces altérations sur le visage de Médée dans le dessin de Poussin. Ces détails physiques exagérés visent alors à accentuer l'image inconvenante de la femme qui paraît ainsi plus brutale et moins agréable à regarder. Le grotesque de la scène permet de rire du spectacle mais, symboliquement, l'être hybride représente le paradigme du corps monstrueux en marquant l'esprit. La représentation de cette monstruosité est en réalité l'arme du caricaturiste, qui s'en sert pour stigmatiser la femme. Le rire cache donc une peur plus profonde. L'emploi du grotesque permet d'enlaidir un sujet en particulier en exagérant certains de ses traits afin de démasquer la double personnalité des femmes. Le visage du satyre, quant à lui, est disharmonieux : son front est bombé, son nez pointu, sa bouche large, ses dents acérées et son menton proéminent. Après l'image, c'est la légende qui se fait explicite avec les termes « monstre » et « beste » pour qualifier l'être hybride. L'agressivité du vocable employé accroit le ton satirique du texte : la créature est également « horrible », « grosse », « infame » et ne possède « aucune raison »,

[952] La notion de physiognomonie a déjà été traitée lors du chapitre I sur Médée. Voir la note 309.

autant de termes qui révèlent son insoumission, que le spectateur peut déjà apercevoir dans l'image. Ces propos peuvent paraître virulents mais le spectateur de l'époque en rit.

À travers des images populaires, la facétie au XVIIe siècle rend compte d'une vision péjorative du caractère féminin. Les gravures retranscrivent la peur suscitée par l'épouse dominatrice et la femme méchante. Cette vision est diffusée à grande échelle au moyen des feuilles volantes et contribue à alimenter l'imaginaire collectif en ce qui concerne les tempéraments féminins. Les estampes satiriques étudiées font rire le spectateur qui est ensuite confronté à la légende le mettant en garde contre sa propre femme. Bien qu'il y ait dans le texte une valeur pédagogique, les termes employés heurtent et, si le spectateur est une femme, ils contribuent à l'oppresser mentalement de telle sorte que le sexe féminin lui-même intériorise ces discours vantant son imperfection. Mais avec la querelle de Lustucru, les estampes atteignent l'apogée de la violence faite aux femmes. Ce ne sont plus certaines femmes qui sont touchées mais l'ensemble du genre féminin. Cependant, les défenseurs du sexe féminin ripostent et créent une véritable bataille iconographique. Le succès des gravures satiriques liées au mythe de Lustucru signe une nouvelle étape dans la stigmatisation de la nature féminine. En effet, les estampes précédentes tournaient en dérision des traits particuliers. Mais Lustucru élargit ces critiques à toutes les femmes qu'il considère, par leur imperfection, forcément monstrueuses. Il ne s'agit donc plus de savoir si la femme est passionnément excessive. Comment cette condamnation automatique de la femme en générale redéfinit-elle la monstruosité ? Comment la violence de Lustucru contribue-t-elle à l'amplifier ? Il ne faut pas oublier le caractère satirique de ces estampes qui doivent provoquer le rire. Mais l'humour peut-il excuser toutes les violences faites aux femmes dans ces gravures ? La querelle iconographique qui résulte de la méthode peu conventionnelle de Lustucru prouve le contraire. En effet, des graveurs, tel que Sébastien Leclerc, s'emparent de ce mythe pour défendre la cause féminine. Enfin, progressivement, le mythe de Lustucru s'élargit. Il ne désigne plus un seul et unique personnage mais l'ensemble des maris. Quelles répercussions cette multiplication des bourreaux des femmes peut-elle avoir ?

3- La querelle de Lustucru : la haine à l'égard de toutes les femmes

a- Origine et pérennité du mythe de Lustucru

Dès la fin des années 1650, le personnage Lustucru, forme contractée de l'interrogation « l'eusses-tu-cru », apparait pour la première fois dans des estampes populaires, à une période charnière du questionnement sur la place de la femme dans la société. Selon la *Description du Tableau de Lustucru*, une pièce en vers satirique, Alexandre Boudan serait le créateur de ce personnage :

> Si Boudan, ce sçavant graveur,
> Est de vray le père et l'autheur
> De son nom et de sa naissance,
> Ce beau nom qui va triomphant
> Signale autant sa suffisance
> Que l'estre de son propre enfant[953].

Boudan est donc le premier à mettre en image la figure de Lustucru dans *Opérateur céphalique* (Figure W)[954]. Cependant, l'origine exacte de ce personnage est encore énigmatique car il relève de l'imaginaire populaire, fondé sur l'oralité. A propos de cet almanach, Gédéon Tallemand de Reaux (1619-1692) écrit :

> Quelque folâtre s'avisa de faire un almanach, où il y avait une espèce de forgeron, grotesquement habillé, qui tenoit une tête de femme avec des tenailles et la redressoit avec son marteau. Son nom était L'Eusses-tu-cru, et sa qualité médecin céphalique, voulant dire que c'étoit une chose qu'on ne croyoit pas qui put jamais arriver que de redresser la tête d'une femme[955].

La construction interrogative au subjonctif plus-que-parfait sous-entend en effet le caractère étonnant, voire miraculeux, des pratiques de Lustucru. C'est d'ailleurs cette impossibilité qui suscite le rire du spectateur. Mais l'expression conjuguée « l'eusses-tu cru » existe déjà bien avant la popularité grandissante de Lustucru. Boudan l'écrit cependant différemment, si bien

---

[953] *Description du Tableau de Lustucru*, [s.l.], [s.d.], textes revus et annotés par Edouard Fournier, *Variétés historiques et littéraires : recueil de pièces volantes rares et curieuses en prose et en vers,* Paris, Pagnerre, 1859, t.9, pp. 79-90.
[954] Voir Figure W : Alexandre Boudan, « Opérateur céphalique », in *Almanach* de Pierre Janvier, fin 1659, gravure au burin, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.
[955] Gédéon Tallemand de Reaux, *Historiettes de Tallemand de Réaux. Mémoires pour servir à l'histoire du XVIIe siècle,* avec éclaircissements et notes de Messieurs Monmerqué, Paris, Alphonse Levasseur, 1835 [première publication], t. VI, p. 201-202.

que l'interrogation disparaît derrière le nom du personnage. Avec la popularité de Lustucru, l'expression conjuguée devient davantage à la mode, comme le démontre le gazetier burlesque, Jean Loret (vers 1600-1665) dans sa lettre du 31 janvier 1660 :

> Toi qui la vis [la tragédie *Stilicon* de Thomas Corneille], l'eusses-tu cru ?
> En me jouant, j'ai voulu mettre
> *Lussetu-cru* dans cette lettre,
> À la fin de chaque couplet,
> Tant que l'ouvrage fut complet ;
> Si bien qu'en toutes les matières,
> Par des différentes manières,
> J'ai fait entrer ce mot bourru :
> Oh ! cher lecteur, l'eusses-tu cru[956]?

Plus haut dans cette lettre, le protégé de Madame de Longueville fait l'éloge de la tragédie de Thomas Corneille, *Stilicon* (1660), pièce dont le succès fait écho à celui des *Précieuses ridicules*, comédie de Molière jouée durant la même période. L'auteur met un point d'honneur à rappeler son habilité, qui lui permet de placer une expression plutôt comique dans une lettre dont le sujet traite d'une tragédie. Cette digression prouve la popularité de la locution mais aussi du personnage lors de la sortie de la tragédie de Thomas Corneille. En effet, cette lettre est écrite après la publication des premières estampes sur le forgeron.

Si Lustucru refaçonne les têtes des femmes, le *leitmotiv* de la décapitation féminine qui permet d'ôter définitivement leur malice n'est pas propre à ce personnage puisque des iconographies traitant succinctement de ce sujet existent déjà dans les années 1630. Dans l'estampe d'Abraham Bosse, *L'Homme fourré de malice* (Figure 32)[957], le spectateur peut apercevoir un homme assis revêtu d'un manteau sur lequel apparaît une multitude de têtes féminines. Le personnage prend le nom de Lustucru dès les années 1650 puis dans les années 1660 pour devenir un véritable thème iconographique. Ce *topos* iconographique, Jacques Lagniet le répertorie dans le deuxième tome de son ouvrage, *Recueil des plus illustres proverbes*, publié en 1663[958]. Le recueil nous offre trois gravures dont le sujet porte sur Lustucru : *Opérateur céphalique*, *Le Massacre de Lustucru* et *La Métamorphose de Lustucru*

[956] Jean Loret, « Lettre du samedi 31 janvier 1660 », in *La Muse historique*, Paris, Daffis, 1878, vol. 3. L'orthographe de « Lussetu-cru » a été respectée.
[957] Voir Figure 32 : Abraham Bosse, *L'Homme fourré de malice*, vers 1634, eau-forte, 28,9 x 20 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.
[958] Jacques Lagniet, *Recueil des plus illustres proverbes*, *op. cit.*.

(Figure T, U et V)[959]. Elles nous permettront de retracer la dynamique de la querelle de Lustucru, intimement liée à celle des femmes. L'apparition de ce boucher des femmes ne doit pas surprendre. Elle correspond à deux événements qui sont liés : l'apparition de la préciosité et la critique de celle-ci par Molière[960]. Le dramaturge ouvre les portes à la satire des Précieuses. Les graveurs profitent du succès de la pièce et reprennent plus satiriquement encore le sujet. En effet, à l'extravagance de la mode, les artistes rajoutent la volonté émancipatrice des femmes sur le plan intellectuel. L'instruction par les livres leur permet de raisonner et la société masculine mais également féminine y voit un véritable danger menaçant la hiérarchie sociale. Lustucru apparait alors dans les gravures puis dans des textes satiriques[961] et s'érige contre le sexe féminin en général. Le personnage oblige le spectateur à percevoir l'ensemble des femmes comme des êtres monstrueux car, selon Lustucru, elles possèdent toutes des défauts. Pourtant, un défaut, s'il n'est pas excessif, ne suffit pas à caractériser la monstruosité. Mais, la solution du forgeron pour libérer les femmes (et les maris) est peu conventionnelle et surtout radicale. Le spectateur justifie cette violence en amplifiant la culpabilité féminine. En effet, si la femme était innocente, elle n'aurait pas à subir un tel traitement. Pour le spectateur, elle est donc nécessairement monstrueuse.

En 1659, Alexandre Boudan grave l'*Opérateur céphalique* (Figure W)[962], la première estampe représentant Lustucru en pleine action et en tant que sujet principal. Elle est proposée dans un almanach de Pierre Janvier, fin 1659, date coïncidant avec les premières représentations des *Précieuses ridicules* de Molière. Le succès retentissant de cette comédie, dans laquelle le dramaturge fait la satire de l'excentricité des femmes à travers, notamment, leur coquetterie vestimentaire, leur prétention ou encore leur vision idyllique de l'amour, instaure un climat propice à la critique, plus générale, de la nature féminine, sous couvert de l'humour. Dans un tel contexte, il n'est pas étonnant de voir émerger d'autres œuvres satiriques sur le même sujet,

[959] Respectivement : « Opérateur céphalique », « Le massacre de Lustucru » et « La Métamorphose de Lustucru », in *Recueil des plus illustres proverbes, op. cit.*, t. II, p.68, p. 69 et p. 70.
[960] Le lien entre l'apparition de Lustucru et la pièce de Molière a déjà été établi par Edmond Beaupaire (« À propos de la rue de la Femme-sans-tête », *La Cité*, janvier 1911, pp. 5-17) puis Laure Beaumont-Maillet (*La Guerre des sexes XVe-XIXe siècles*, Paris, Albin Michel, coll. « Les albums du cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale », 1984).
[961] Le succès de Lustucru dans la Querelle des femmes est si grand que le personnage est repris dans de courtes satires en prose dès 1660. Gabriel Brizard en fait la liste dans « La légende de Lustucru », conférence du 25 janvier 1940, in *Revue du folklore français*, Paris, Société du folklore français, avril 1940, 2, pp. 37-44. Citons trois textes : *L'Ombre de Lustucru apparue aux Précieuses*, *La Lettre circulaire de Lustucru* et *La Plainte de Lustucru, constitué prisonnier par les Femmes.* Le dernier paragraphe de cette satire de quatre pages reprend d'ailleurs, telle quelle, la légende de l'*Opérateur céphalique*. Ce paragraphe est distinct du reste de la satire car il est en italique.
[962] Voir Figure W : Alexandre Boudan, « Opérateur céphalique », in *Almanach* de Pierre Janvier, fin 1659, gravure au burin, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

tant littéraires qu'iconographiques, à l'image de celle d'Antoine Baudeau de Somaize qui tente de profiter du succès de la comédie de Molière en publiant à son tour une critique de la préciosité avec *Les Véritables précieuses* (1660) qui mentionne le nom de Lustucru[963]. Ce personnage mis en image par Boudan reprend donc, avec davantage de virulence, la satire de l'exubérance féminine. La gravure de Boudan est ensuite reprise par un auteur anonyme qui y insère quelques modifications (Figure T)[964]. Cette dernière fait d'ailleurs partie des trois gravures traitant du personnage de Lustucru présentes dans le *Recueil des plus illustres proverbes* de Lagniet. La violence de la scène réside dans l'activité représentée : Lustucru décapite les femmes et martèle leurs têtes pour les refaçonner. En coupant ces têtes, le bourreau des femmes s'assure de leur ôter la raison et de ne leur laisser que le corps pour la procréation. Cette brutalité satirique est dirigée contre les femmes pécheresses « acariâtres, bizarres, criardes, diablesses, enragées, fantasques, glorieuses, hargneuses, insupportables, lunatiques, méchantes, noiseuses, obstinées, pie-grièches, revêches, sottes, têtues, volontaires, et qui ont d'autres incommodités. » Autant dire que cette énumération condamne vigoureusement tous les écarts féminins et voue toutes les femmes à la torture. L'artiste insiste particulièrement sur l'inconstance féminine car ce vice est répété à deux reprises : la première fois dans le paragraphe en bas de l'image, la seconde en haut lorsqu'il écrit : « Vous pauvres malheureux que l'esprit lunatique des femmes d'à présent fait toujours enrager ». L'ironie de cette phrase réside dans le fait que les femmes sont certes inconstantes mais qu'elles ne peuvent pas changer ce caractère. De ce fait, elles sont constantes dans l'inconstance. Le bourreau et les victimes sont mis en évidence par l'intermédiaire de deux points de fuite principaux. Tout d'abord, le visage de Lustucru est clairement mis en valeur par sa place quasi centrale, vers laquelle convergent quelques lignes de fuite (Figure 33). Ces dernières font essentiellement partie du décor et prennent forme dans le léger paravent au-dessus du soufflet à droite, dans la position inclinée de la vergue du bateau à gauche en arrière-plan et dans la charpente du bâtiment en haut à gauche. De plus, la forte luminosité dirigée vers le visage de Lustucru tranche avec le visage des deux autres forgerons, dans la pénombre[965]. Le regard du spectateur est donc naturellement porté vers ce personnage-clé de la gravure puisqu'il est l'arme vers laquelle les

[963] Antoine Baudeau de Somaize, *Les Véritables Précieuses*¸ Paris, Jean Ribou, 1660. Dans cette comédie, un personnage récite les premiers vers d'une tragédie intitulée : « La Mort de Lustucru lapidé par les femmes ».
[964] Nous étudierons plus spécifiquement la gravure éditée par Jacques Lagniet, *Opérateur céphalique (op. cit.)*, car elle comporte une mention intéressante hors du cadre sur le prix de l'estampe.
[965] Ce procédé jouant avec la luminosité est également utilisé dans la facétie *La Vraye Femme*. Le regard se porte machinalement vers le centre de l'image où se trouve l'éventail blanc se détachant des habits sombres. Bien que ce ne soit pas un élément capital de la gravure, il oblige le spectateur à relever le regard vers les têtes de l'hybride car il désire savoir qui tient l'éventail dans sa main.

maris se tournent afin de refaçonner leur femme. Toutefois, ce n'est pas vers ce visage que la grande majorité des lignes de fuite converge mais vers la tête de la femme qui est presque au centre également (Figure 34). Certaines lignes sont suggérées par les éléments du décor (les largeurs du cadre inférieur comportant la légende) ou des objets associés aux instruments de torture : la ligne de fuite suggérée par le cou de l'âne se prolonge dans les tenailles puis subtilement dans la lime tenue par l'un des personnages de gauche. Enfin, les montants de la hotte de l'homme tout à fait à gauche sont amplifiés par la parallèle formée par la jambe arrière du forgeron. Tous ces instruments de torture orientent le regard vers la victime. Au-delà de ces lignes de fuite, il existe également des lignes directrices mettant aussi en valeur la tête décapitée. En effet, les mouvements des trois forgerons créent une zone dégagée autour du visage féminin (Figure 35). Cet espace aéré contraste avec la surabondance des détails à l'extérieur de cet hexagone. Malgré cette mise en valeur certaine de la victime, c'est avant tout vers Lustucru que les regards sont dirigés. Si l'acte représenté est cruel, les légendes le sont tout autant. En effet, sous chaque action, une légende apparait pour justifier et commenter l'acte. Sous l'enclume, le spectateur peut lire « Touche fort sur la bouche, elle a méchante langue », à gauche du soufflet « Voici une tête bien obstinée », à droite de l'âne chargé de têtes féminines « Qu'il est chargé de malice » et enfin à droite du premier forgeron « Qu'elle est difficile à repolir ».

La représentation de Lustucru dans la gravure a donc pour but de dévoiler la faiblesse naturelle des femmes. Lustucru préconise d'agir avant qu'elles ne deviennent davantage autoritaires et puissantes. Pour cela, il interpelle ses lecteurs à travers l'apostrophe « Vous pauvres malheureux » et en usant du pronom « nous » qui traduit une sorte de cohésion masculine. Il paraît important de préciser que, contrairement aux gravures facétieuses précédentes, la scène se déroule dans un espace public : une forge où plusieurs hommes travaillent et qui accueille « toutes nations, toutes sortes d'états et de conditions ». Ce n'est donc plus l'épouse qui subit les violences conjugales au sein du foyer familial, mais le sexe féminin en général dans un lieu ouvert purement masculin. En effet, c'est le forgeron qui crée les armes, symboles de la virilité. À cette peur de la femme s'ajoute une thématique plus troublante à travers la tournure de la phrase : « tout en est bon » visible sur l'enseigne en haut à gauche mais aussi dans la légende inférieure. Cette inscription, qui n'est pas sans rappeler les enseignes de boucher, prête à confusion et suggère l'idée de cannibalisme. Cet argument n'est pas dénué de sens si l'on prend en considération un autre personnage qui apparaît également

dans les années 1660, « Jean Trangous » soit « j'entre en goût » (Figure 36)[966]. Son nom ne fait aucun mystère et la composition de l'image rappelle incontestablement la forge de Lustucru. En effet, elle possède quelques éléments communs, comme la présence d'un fourneau, d'un soufflet, d'une enclume, d'un marteau ou encore d'une enseigne. Toutefois, la thématique du cannibalisme est plus évidente, puisqu'il aide les maris à discipliner leurs femmes affamées en les jetant dans un fourneau.

b- La querelle iconographique

Ces représentations calomnieuses suscitent rapidement des réponses illustrées et même une véritable querelle iconographique[967]. Ce conflit reflète et revivifie les tensions liées à la Querelle des femmes, à savoir les questions sur la place de celles-ci au sein de la société et sur leur éducation. Les gravures répondant à la barbarie de Lustucru illustrent des femmes fortes réclamant justice. En effet, dans l'estampe *Le Massacre de Lustucru par les femmes*, publiée en 1660 puis rééditée avec quelques variantes en 1663[968], les femmes envahissent par surprise la forge de l'opérateur céphalique et l'immobilisent dans son travail pour le façonner à son tour. Son calvaire ne fait que commencer puisqu'il possède encore sa tête. Les femmes désirent, selon la légende, lui « donn[er] cent coups après sa mort », le « mett[re] en pièces » puis brandir « sa Diable de teste partout ». Ces actions sont représentées en arrière-plan et sont légendées parfois en reprenant le texte encadré, comme pour prolonger le supplice : « Lustucru trainé à la rivière », « Lustucru est mort ». Les gestes des femmes sont déterminés et sont tous tournés vers le bourreau : la fourche semble être prête à le transpercer et le marteau à droite, prêt à s'abattre. Le supplice est amplifié par Lustucru, victime de ses propres armes. Grâce à l'humour des annotations et du texte encadré, les femmes apparaissent comme des justicières venant dans la forge pour rétablir l'ordre. L'utilisation du pronom « nous » contribue à créer une cohésion

[966] Il n'existe qu'une gravure le concernant : *Le Fournox de Jean Trangous*, vers 1665, gravure sur cuivre, 24 x 35 cm, Paris, C. Binet, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie. Voir Figure 36.

[967] La querelle n'est pas seulement iconographique. En effet, en Angleterre, John Fletcher (1579-1625) répond, avec *The tamer tamed* (1611) à la critique de Shakespeare sur les femmes dans *La Mégère apprivoisée* (1594) où l'homme réussit à dompter la femme en la torturant. En effet, dans la pièce de Fletcher, c'est l'homme qui se voit à son tour dompté.

[968] Voir Figure U : *Le Massacre de Lustucru par les femmes*, Paris, Jacques Lagniet, 1660, gravure sur cuivre, 28,7 cm x 26,7 cm, Paris, Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France. Réédition en 1663 pour illustrer l'almanach. Nous pouvons également citer une autre gravure du même nom éditée plus tardivement : *Le Massacre de Lustucru par les femmes*, Paris, L'Armessin, vers 1680, gravure sur cuivre, 33 cm x 26 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie. Voir Figure 37.

au sein de ces femmes mais désigne même plus généralement les défenseurs des femmes. Il faut également remarquer le clin d'œil de l'auteur à la mode précieuse. En effet, la femme au centre, de dos, est ornée d'une multitude de rubans et de nœuds. Faut-il y voir un simple clin d'œil de l'auteur afin d'identifier ces femmes vengeresses ou une critique de cette mode ? L'ambigüité est légitime et persiste à travers la « Complainte de Lustucru » insérée dans le cadre en bas à gauche. Par l'intermédiaire d'une ironie mordante, elle permet de dédramatiser la violence des actions féminines. Le personnage y prend la parole et argumente désespérément quant à son utilité auprès des maris : « Songez donc à me secourir promptement car si vous attendez ma mort, vous êtes perdus ; n'ayant plus de Lustucru vos femmes vous feront enrager plus que jamais ». Pourtant face à cet appel, l'artiste semble statuer quant au devenir du personnage : « Ah ! Je vois bien que mes cris sont perdus. Je suis accablé, ces diablesses m'ont surpris ; adieu. Il n'y a plus de Lustucru ». Ici, même si le graveur semble mettre un terme au personnage, il convie subtilement d'autres artistes à répondre à ce massacre. Il ne s'agit donc plus seulement d'une querelle idéologique mais aussi d'un divertissement artistique où l'auteur invite à d'autres créations.

Deux autres gravures de Sébastien Leclerc (1637-1714) permettent de mettre en avant cette ambiguïté entre la volonté de divertir et celle de prendre part à la querelle. En effet, à l'occasion de ce débat, l'artiste va dessiner ses deux seules gravures à tonalité satirique[969]. Ce détail est davantage singulier si l'on s'attarde sur les circonstances de la réalisation de la seconde estampe. En effet, dans un premier temps, Sébastien Leclerc dessine *Le grand Lustucru ou les hommes vengés*[970], gravure dans laquelle il répond au massacre du personnage par les femmes. Plusieurs forgerons travaillant à l'enclume, à la lime ou à la forge, refaçonnent des têtes féminines. Les éléments représentés et la construction de la scène restent sensiblement les mêmes que dans les images précédentes. Le lecteur peut en effet retrouver un âne ou encore des bateaux en arrière-plan, des éléments qui ne sont pas sans rappeler ceux de l'*Opérateur céphalique,* gravure éditée par Jacques Lagniet par exemple. Les réponses aux partisans du « beau sexe » ne se renouvellent donc pas iconographiquement. Seul le titre change et permet de sous-entendre la réponse vindicative de l'artiste au débat. L'ajout de l'adjectif qualificatif

[969] Sébastien Leclerc, professeur de géométrie et de perspective dès son entrée à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1672, est l'un des graveurs et dessinateurs les plus renommés du XVIIe siècle, au côté de Callot, Brébiette ou encore Bosse. C'est un auteur prolixe qui grave aussi bien des monuments architecturaux que des paysages ou des scènes bibliques, mythologiques ou historiques.

[970] Leclerc ne fait que dessiner la planche. Elle est ensuite confiée par Jacques Chiquet, marchand d'estampes, à un autre graveur, Campion, pour qu'il la finisse. C'est ce dernier qui ombre l'estampe et rajoute les diverses annotations. Sébastien Leclerc (dess.), Campion (grav.), *Le grand Lustucru ou les hommes vengés*, 1663, 38 x 50,2 cm, Paris, Chez Chiquet.

« grand » donne effectivement des allures magistrales au personnage. La même année, Sébastien Leclerc s'empresse de graver une seconde estampe, *La grande destruction de Lustucru par les femmes fortes et vertueuses* (Figure X)[971], dans laquelle il prend cette fois-ci la défense des femmes. À ce sujet, Charles-Antoine Jombert (1712-1784) écrira :

> Ceci est une espèce de réparation que Le Clerc se crut obligé de faire aux dames qu'il avait comme insultées dans l'estampe qu'on vient de décrire[972].

Cela démontre que, dans un premier temps, la situation des femmes démantelées par Lustucru n'a pas choqué outre-mesure l'artiste. Ce n'est qu'après quelques remontrances de la part de ses connaissances (ou par peur de perdre son public féminin ?) qu'il réalise son erreur. Dans cette excuse iconographique, aucun texte ne vient adoucir la violence de l'estampe. Des femmes s'apprêtent à marteler, fouetter et cogner leurs bourreaux. Il s'agit d'une véritable scène d'horreur confirmée par la présence de femmes décapitées récupérant leur tête en arrière-plan. Un élément comique en particulier rappelle dans l'image l'univers farcesque : le coup de pied de la femme tenant un balai dans le postérieur de Lustucru. Le personnage se situe quasiment au centre de l'image. Il est donc difficile pour le spectateur de l'ignorer et de ne pas en rire. Dans cette scène triviale, l'attention est aussi retenue par le groupe de quatre femmes sur la droite. Elles sont calmes : deux semblent vouloir capter l'attention du spectateur en le regardant, une troisième tient un fuseau et tend un bras en direction de la scène. La présence de ce fuseau n'est pas anodine car cette femme peut renvoyer à la représentation burlesque d'une Parque. Au nombre de trois, elles sont les déesses romaines qui tissent le destin des hommes de leur naissance à leur mort. Dans la gravure de Leclerc, son bras levé peut sous-entendre qu'elle commande la scène. Un seul geste et celle-ci s'arrête ou continue, à l'image des Parques qui décident de la vie ou de la mort des hommes. Face à cette opposition scénique des deux caractères radicalement opposés, il est difficile pour le lecteur-spectateur de juger le comportement des femmes vindicatives. Doit-il les considérer comme des justicières ou des criminelles ? L'absence de légende, où habituellement l'humour transparait, est déstabilisante. On peut ajouter pour finir que si ces gravures ont suscité une si grande réaction[973], c'est parce

[971] Sébastien Leclerc, *La grande destruction de Lustucru par les femmes fortes et vertueuses,* 1663, gravure sur cuivre, Paris, Chez Madame de Bandeville, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.
[972] Charles-Antoine Jombert, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Le Clerc*, Paris, Chez l'auteur, 1774, p. 57.
[973] Cette réaction est surtout constatée après la publication de l'*Almanach* de 1660, année où apparaissent des médailles en cuivre et des jetons à l'effigie de Lustucru. D'un côté, deux forgerons martèlent une tête féminine sous la devise *unicus est specie* [l'espèce est unique], et de l'autre un âne, mené par un singe, portant des têtes féminines sous la devise *omne ferens malum* [emporte tout le mal].

qu'elles ont été diffusées à grande échelle. Une mention, dans la partie inférieure de l'*Opérateur céphalique,* gravure éditée par Jacques Lagniet nous renseigne sur ce point : « Le tout à prix raisonnable, aux riches pour de l'argent et aux pauvres gratis ». Cependant, cette précision porte à confusion. Ne pourrait-il pas s'agir du prix demandé par Lustucru pour ses services ? Cette démarche commerciale promet une large visibilité à la condamnation des prétentions féminines.

c- De Lustucru à l'ensemble des maris

Alors que l'ensemble de ces estampes stagne dans leur mise en scène, le personnage de Lustucru évolue. En effet, il ne représente plus seulement un unique personnage mais également l'ensemble des maris compatissant à sa cause. Dans la gravure éditée par Jacques Lagniet par exemple, *La Métamorphose de Lustucru*[974], le bourreau se transforme, dans un cadre champêtre[975], en meunier afin de « rajeunir les Précieuses ». Toutefois, le spectateur-lecteur ne peut différencier Lustucru parmi les différents personnages masculins. Tous aident et convainquent leur femme de monter l'échelle des vices dont chaque barreau correspond à un des sept péchés capitaux. En réalité, il s'agit d'une représentation métaphorique de Lustucru : chaque mari peut se transformer en opérateur céphalique pour corriger sa femme. Il faut également remarquer l'atténuation de la violence par rapport aux gravures précédentes : les outils sont abandonnés, les personnages sont tout sourire et la scène est rurale. Seule une tête coupée volant à travers le ciel rappelle les décapitations du forgeron. Même la méthode utilisée ne semble plus aussi violente que les tortures sanglantes de Lustucru. Au contraire, elle est entièrement grotesque : elle consiste à passer l'épouse dans un entonnoir pour qu'elle glisse vers l'extérieur et ressorte du moulin, rafraichie. Bien que les annotations restent focalisées sur les péchés féminins, la critique est beaucoup moins acerbe que dans les gravures antérieures. Il en va de même avec les réponses des partisans des femmes. En effet, avec *L'Invention des femmes*[976], les épouses, à l'image de leurs maris dans *La Métamorphose de Lustucru,* usent de leur parole pour les convaincre de venir se faire ausculter. Chaque mari devient donc un Lustucru à réformer. Un « charlatan » se charge ensuite d'« incis[er] bien près du cerveau » pour « ôter la méchanceté des têtes des hommes ». La trépanation est une technique médicale

[974]*La Métamorphose de Lustucru*, in *Recueil des plus illustres proverbes, op. cit.*. p. 70.
[975] D'autres iconographies innovent dans le cadre représenté. En effet, dans *Illustre Lustucru en son tribunal* (Paris, Alexandre Boudan, 1680), l'artiste anonyme place Lustucru armé de son marteau sur un trône, entouré de ses plus fidèles adeptes du monde entier. Il faut remarquer que cette originalité est tardive puisque l'estampe date de 1680.
[976]*L'Invention des femmes*, in *Recueil des plus illustres proverbes, op. cit.*. p. 71.

originale mais aussi inquiétante car elle pénètre au sein même du corps. Lustucru, bien qu'il décapite, brûle ou refaçonne, ne touche qu'à l'enveloppe corporelle. Il est intéressant de remarquer que c'est un homme qui incise la tête et non une femme. La représentation de femmes se battant à main nu est donc imaginable et acceptable mais qu'elle manie le scalpel est inenvisageable même dans les gravures satiriques. Suite à ce supplice, les hommes sont marqués d'un « A » majuscule, lettre symbolisant le « bon mari » et rappelant le marquage du bétail. Le personnage de Lustucru n'est pas mentionné et les femmes n'apparaissent plus joliment apprêtées ; pourtant cette gravure est publiée pendant la querelle iconographique.

L'apparition de Lustucru dans l'imagerie populaire dès 1660 contribue donc à alimenter la Querelle des femmes dans le domaine artistique. Les premières images étudiées, bien qu'elles se veulent comiques, sont brutales. Puis, au fur et à mesure du dialogue iconographique, les tortures de Lustucru deviennent de plus en plus grotesques. En réalité, pour les graveurs, c'est à la fois l'occasion de s'exprimer idéologiquement dans le conflit mais aussi artistiquement. L'exemple de Sébastien Leclerc reflète cette ambivalence. De plus, Lustucru évolue car si, à ses débuts, il représente un unique personnage, il symbolise peu à peu l'ensemble des hommes, jusqu'à s'effacer progressivement. Seul son nom persiste. L'évolution des réponses des partisans révèle également une ambigüité. Il est en effet parfois difficile de se prononcer sur le statut des femmes : sont-elles justicières ou criminelles ? C'est l'insertion de l'ironie et de l'humour noir qui permet de dédramatiser la scène satirique. Au-delà de cette querelle, la dérision permet de rassembler et de souder les spectateurs qui se sont, jovialement ou non, divertis devant l'estampe. Grâce à ce contexte polémique, la cohésion sociale est solidifiée. Elle rassemble les penseurs convertis contre ou pour l'émancipation intellectuelle des femmes. Ainsi, si la comédie *La Devineresse* déconstruit la notion de femme-monstre réelle, les estampes satiriques, au contraire, obligent à une nouvelle définition de la monstruosité. En effet, elles ne concernent plus quelques femmes exceptionnelles fictives ou réelles, à l'image de La Voisin, de Madame Jobin dans la comédie ou de Médée, Phèdre et Méduse dans les tragédies, mais des femmes ordinaires mises en scène dans des espaces réels et familiers tel que le foyer ou une place de village. Ces caractéristiques, propres au genre, permettent de normaliser la monstruosité, car elle n'est plus réservée à une élite mais à des individus féminins de toutes conditions. Il faut remarquer cependant plusieurs types de gravures satiriques. Certaines caricaturent uniquement les femmes méchantes et excessivement passionnées à travers notamment la représentation d'épouses dominatrices qui bouleversent l'ordre établi au sein de la famille. Cet ordre est ensuite rétabli par le mari qui s'impose violemment. À l'image des

femmes tragiques, la monstruosité est ici définie par rapport à des passions déréglées. Mais avec le personnage de Lustucru, nous observons une stigmatisation de toutes les femmes, quelle que soit l'intensité de leurs passions. Ce personnage populaire s'attaque à la nature féminine en général et tous les défauts qui, originairement, n'ont rien de monstrueux, deviennent des motifs pour les refaçonner. C'est la violence de sa méthode peu conventionnelle qui crée la monstruosité, car elle sous-entend que la femme est coupable. Sinon, dans le cas contraire, pourquoi user d'un tel châtiment, qu'il soit abordé avec humour ou non ? À travers ces représentations prosaïques, Lustucru systématise donc la monstruosité féminine.

Pour conclure ce chapitre, on peut rappeler que l'Affaire des poisons révèle au grand jour une série de femmes-monstres dont la principale, Catherine Monvoisin, dite « La Voisin », est l'auteure de nombreux crimes. L'ampleur de cette affaire exceptionnelle inspire à Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille une comédie, *La Devineresse ou les faux enchantements* (1679). Cette œuvre possède de nombreuses analogies avec les procès qui lui sont contemporains, bien que Donneau de Visé les démente. Elle reprend des clichés liés aux devineresses afin de les désacraliser. Pour cela, Madame Jobin, archétype de la fourberie verbale, trompe ses clients crédules. C'est précisément ce rôle de fourbe qui déconstruit les fausses devineresses car Madame Jobin représente des pseudo-enchantements par l'intermédiaire de machineries. Elle crée sciemment tout un univers faussement magique en mettant en scène des symboles connus de la mémoire collective. Elle fait par exemple régulièrement référence au Diable. Ces symboles sont ensuite désacralisés par des mises en abyme et des procédés métathéâtraux par lesquels le spectateur est mis dans la confidence de ces manigances. Il s'identifie d'ailleurs au Marquis, seul incrédule lucide de la comédie (mis à part les adjuvants de Madame Jobin), qui enquête sur la fausseté de l'entreprise du personnage principal pour détromper la Comtesse. La victoire du Marquis symbolise la réussite de cette déconstruction de la monstruosité. Mais aborder cette monstruosité, même pour la désacraliser comiquement, tend irrémédiablement à une recréation fictive, d'inspiration mythologique. En effet, le poème anonyme *La Descente de la Jobin aux Enfers* fait fusionner le personnage historique (La Voisin) avec le personnage comique dont il ne garde que le nom de Jobin. Ce sont à la fois le caractère exceptionnel du procès de La Voisin et le succès remarquable de la comédie qui ont permis de passer de mythes producteurs de femmes-monstres ou monstrueuses, à l'image de ceux des tragédies, à des femmes-monstres réelles (La Voisin) créatrice de monstruosité, donnant elle-même naissance à de nouveaux mythes. Alors que la comédie de *La Devineresse* s'attache à déconstruire une femme-monstre, La Voisin, et plus généralement la figure monstrueuse des fausses devineresses, à l'inverse, les estampes satiriques sont créatrices, dans un premier temps, d'anormalité. Cependant, entre les supports textuels et iconographiques, l'humour diffère catégoriquement car les facéties exposent une satire du féminin parfois acerbe. En effet, l'image pose d'abord un contexte parfois inquiétant. La bataille de la culotte suggère certes une situation improbable pour l'époque mais réalisable. C'est ensuite le texte, soutenu par l'image, qui insiste sur la dualité et la faiblesse des femmes irraisonnées, bêtes et méchantes. La légende livre les griefs incriminés alors que l'image propose soit les conséquences, soit les remèdes administrés généralement par la violence. De plus, l'association entre le texte et l'image amplifie cette monstruosité naturelle. La facétie *La vraye femme* propose d'ailleurs une

dénaturation morale et physique en image puisque la femme devient un être hybride masculinisé. Le personnage de Lustucru suggère enfin un remède à ces monstruosités qu'il attribue à l'ensemble du sexe féminin. Cependant, sa méthode est à la hauteur des imperfections féminines. En ce sens, à l'image de la malédiction de Méduse, la monstruosité est elle-même créatrice de monstruosité. D'une manière plus générale, les études des gravures satiriques et de la comédie de *La Devineresse* ont permis de travailler sur la représentation comique de la monstruosité. Après les mythes et les femmes tragiques exceptionnelles, ce *corpus* s'inspire avant tout de la *doxa* pour en jouer. Toutefois, si la comédie reprend des préjugés pour les déconstruire, les gravures, au contraire, les amplifient. En effet, les caricatures exagèrent des tempéraments de femmes ordinaires afin de les rendre visibles. Elles donnent lieu à des estampes où la femme devient passionnément excessive et donc monstrueuse. Néanmoins, même caricaturées, ces scènes renvoient à une réalité contemporaine qui crée des points d'ancrage avec le spectateur. Elles alimentent donc à nouveau la *doxa* dont elles s'inspirent originellement. Il n'y a plus de mythification tragique ou de démythification comique de la monstruosité mais une observation de la monstruosité que le spectateur pourrait côtoyer au quotidien. Or, ces observations, qui se veulent fondées sur une analyse du réel, ne le sont pas forcément. Les gravures satiriques abordent toujours l'imaginaire de la femme néfaste et inquiétante (à travers la volonté de domination notamment) que l'on retrouve différemment dans chaque personnage de ce *corpus,* mais la satire atténue cette monstruosité car elle l'aborde à travers le filtre de l'humour.

Conclusion

À travers cette thèse, nous avons cherché à montrer comment, de 1635 à 1697, la figuration sur scène ou en image de la monstruosité féminine était systématiquement modelée par un contexte à la fois politico-religieux et esthétique. Cette étude diachronique, redoublée par des critères génériques, nous a permis de dévoiler quelles formes diverses le concept de « femme-monstre » a pu prendre tout au long du XVIIe siècle. Nous étions partie de l'idée que cette notion était labile et s'adaptait en vue d'une représentation, selon la date de son apparition et le genre abordé. En effet, chacun des arts étudiés diffère des autres et aborde la notion commune de « monstruosité » sous un angle distinct : si genres théâtraux et gravures peuvent parfois se rejoindre ou se compléter, ils apportent des nuances qui empêchent d'envisager un modèle unique de femme-monstre. Il n'y a donc pas une unique définition et une unique représentation d'un bout du siècle à l'autre. Les contextes politiques et religieux changent, les règles littéraires et artistiques évoluent, de nouveaux genres apparaissent, le goût du lecteur-spectateur varie. Tout est donc mouvement et le concept s'adapte lui aussi à ces changements. Mais surtout nous avons pu faire le constat, tout au long du siècle, d'une destruction progressive de la monstruosité qui accompagne une « démolition du héros » ou de l'héroïne, notions déjà abordées par Paul Bénichou puis Sophie Vergne. Nous l'avions originairement reprise pour contextualiser *Phèdre* au deuxième chapitre. Au terme de l'étude, nous pouvons l'élargir à l'ensemble du *corpus*. En effet, à partir de Médée, parangon de la monstruosité féminine, aucune autre femme ne parvient à l'égaler car chaque œuvre épouse les particularités politiques, morales ou esthétiques de l'instant de l'écriture et ce contexte semble limiter désormais l'exhibition, sur scène en particulier, d'une monstruosité féminine totale telle que Médée l'incarne.

Pour arriver à ce constat, nous nous sommes demandée, à chaque chapitre, comment les dramaturges ont exploité la figure de l'héroïne. La définition de ce concept amène à une réflexion sur la nature humaine, sur la place de la femme au sein d'une société, dont les valeurs varient au fil des siècles. Son courage, son rang, sa grandeur, sa dignité, sa foi, sa maîtrise sont autant de termes qui définissent le héros. Etymologiquement, le « *hérôs* » en grec (ou « *heros* » en latin) signifie « demi-dieu ». Et en effet toutes les héroïnes tragiques sont de sang royal et possèdent une ascendance divine. Ce statut permet aux dramaturges d'intensifier et d'élever les actions des personnages éponymes au-dessus du reste des hommes. Mais, puisqu'elles surpassent l'humanité, leurs actions et leur sort engagent également de plus grandes responsabilités et de plus grandes souffrances. Concernant les œuvres du *corpus*, nous avons distingué plusieurs types d'héroïsme : l'héroïsme actif ou passif, vertueux ou immoral,

libérateur ou soumis. En 1635, Corneille propose une héroïne guerrière et forte, dont la figure est rendue plus acceptable par le fait qu'elle coïncide, politiquement, avec la mise en place de régences féminines. Ce modèle politique exalte la capacité des femmes à accomplir vertueusement des tâches considérées comme masculines. Active dans sa vengeance, Médée continue d'incarner certains idéaux féminins car Corneille met en scène une femme trompée et une mère dépossédée de ses enfants par un roi autoritaire qui n'agit que pour son intérêt et celui de sa fille, Créuse. La vengeance de Médée n'a donc qu'un seul but, réparer une injustice. Sa force de volonté la place au-dessus des autres personnages et même de la justice humaine puisqu'elle défie celle de Créon. Corneille met donc en scène une héroïne active et puissante, portée dans un premier temps par des motivations vertueuses afin de corriger une injustice. Médée devient néanmoins une héroïne immorale lorsqu'elle tue ses propres enfants, car ces derniers sont innocents. Ces deux types d'héroïsme radicalement différents sont représentés dans les gravures du *corpus*. En effet alors que Poussin, dans son dessin *Médée tuant ses enfants* (Figure B), se concentre sur l'immoralité de l'héroïne en train de commettre l'infanticide, Spirinx pour le frontispice de *Médée* (Figure A) préfère la dévoiler victorieuse puisqu'il met l'accent sur les meurtres de Créon et de Créuse. Quels que soient les crimes de Médée, ils peuvent tous être considérés comme libérateurs car ils lui permettent de se détacher de son passé et d'affirmer, victorieusement, son statut d'héroïne. En ce sens, Corneille réussit à atteindre l'impératif d'Horace dans son *Art poétique* : « Montrez-nous Médée altière, inflexible »[977].

Pourtant, suite à l'échec de la Fronde, l'héroïsme démonstratif du personnage cornélien n'est plus possible. En effet, en 1677, lorsque Racine publie *Phèdre*, ce ne sont plus les actions de femmes guerrières et fortes qui sont mises en valeur mais un modèle moral féminin plus réservé, à l'image de l'honnête femme qui recherche un équilibre salutaire entre le corps et l'âme. L'héroïsation de Phèdre est plus passive et plus éthique que celle de Médée, car elle se démarque par ses passions et non par ses actions. C'est d'ailleurs en partie en ce sens que nous avons interprété l'absence de Phèdre dans le frontispice de la tragédie. En effet, en ne révélant pas la vérité à Thésée, la passivité de Phèdre a causé la mort d'Hippolyte. Pourtant dans la tragédie, même si elle est coupable d'inceste et d'adultère, elle tente de se dégager de ses passions pour retrouver un équilibre. C'est en vain, puisque c'est une puissance supérieure, Vénus, qui lui impose ces dérèglements. C'est de cette situation dramatique tragique que nait l'héroïsme de Phèdre car, bien qu'elle sache que sa lutte est vaine, elle persiste intérieurement

[977] « Sit Medea ferox invictaque », in Horace, *Art poétique,* traduction par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1995, v. 123.

à résister à la déesse pour sauver son honneur. De plus, si l'héroïne est essentiellement passive dans ses actes, elle reste néanmoins active dans ses emportements émotionnels, car elle lutte en vain pour retrouver sa dignité. Cette résistance donne lieu à d'innombrables souffrances corporelles. Pour laver sa honte et se libérer de l'emprise de Vénus, Phèdre se suicide. Ce dernier élan d'honneur, qui est l'acte le plus héroïque de Phèdre, montre la force du personnage qui reprend son destin en main et lave ses péchés. Le suicide prouve aussi que l'héroïsme racinien est plus pessimiste que celui de Corneille car sa rigueur morale ne tolère aucune victoire des passions. Le choix de Racine de moraliser et donc d'intérioriser l'héroïsme semble causer son affadissement, car il est moins visible, moins spectaculaire. Cependant, ce choix esthétique n'estompe en rien la portée tragique de *Phèdre*.

La tragédie en musique, *Méduse,* représentée pour la première fois en 1697 achève d'interroger la notion d'héroïsme en représentant une femme immorale. Elle reste cependant une héroïne puisqu'elle possède une ascendance divine et accomplit plusieurs exploits dont la conquête d'un Dieu, Neptune et l'emprisonnement d'un héros renommé, Persée. Méduse a également le courage ou la folie d'affronter Minerve. Pourtant, c'est le personnage le moins héroïque parmi les femmes du *corpus* car elle ne possède aucune dignité et aucune vertu. Elle désire être l'égale des dieux mais lorsque Neptune lui permet de s'approcher de cet état divin en l'épousant, elle décide de le manipuler pour arriver à ses fins, être aimée de Persée. Son ambition égoïste et son orgueil font donc d'elle une héroïne immorale. Mais ce n'est pas tant son caractère qui affadit son héroïsme que le système manichéen instauré par les contraintes formelles de la tragédie en musique. En effet, face à Méduse, Boyer exalte l'héroïsme vertueux de Persée, véritable honnête homme se méfiant des sentiments amoureux. Il est prêt à se sacrifier au nom de Minerve, déesse pour laquelle il se bat sans attendre de contrepartie. Sa gloire n'est donc ni personnelle, ni ambitieuse. Même si Persée répond en cette fin de siècle à l'idéal du héros, nous constatons une nouvelle fois une dégradation de la notion d'héroïsme car Persée ne possède aucun relief, aucune ambivalence, tout comme Méduse, entièrement mauvaise. En ce sens, il est capital que le héros de tragédie « ne soi[t] ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant »[978]. La présence de ces deux modèles antithétiques dans la tragédie en musique contribue à les stéréotyper et à amoindrir leur héroïsme. D'ailleurs, concernant le frontispice de *Méduse*, aucun élément ne met en valeur son statut d'héroïne immorale puisqu'elle est représentée en train de fuir Minerve. Elle est définitivement humiliée.

[978] Racine, *Andromaque* [1677]. Edition moderne par Alain Viala, Paris, Larousse, 1991, coll. « classique », p.46.

Pour clore cette étude, nous avons enfin choisi d'analyser une comédie, *La Devineresse ou les faux enchantements*. Bien qu'elle soit représentée pour la première fois en novembre 1679, soit deux ans après *Phèdre*, nous avons choisi de l'examiner en dernier pour ne pas rompre la dynamique apportée par l'étude de tragédies. Il va de soi que la comédie n'aborde pas la notion d'héroïsme selon les mêmes critères. Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille s'inspirent de l'Affaire des Poisons, un fait contemporain, et reprennent une criminelle réelle, La Voisin, qui a perpétré, entre autres, des empoisonnements, des avortements et des infanticides. Ces crimes la rapprochent de Médée et pourtant elle est reprise dans une comédie, Madame Jobin jouant avec la notion d'héroïsme à travers son rôle de fausse devineresse. En effet, par l'intermédiaire de son métier, bien qu'elle ne possède aucune ascendance divine, elle se flatte auprès des crédules de côtoyer le Diable, ce qui n'est pas une magie anodine. De plus, toujours aux yeux des crédules, elle accomplit des exploits remarquables comme faire revivre un corps inanimé ou montrer ce qui se passe ailleurs, à travers le reflet de l'eau. Toutes ces actions sont considérées comme héroïques puisqu'elles sont hors du commun, extraordinaires. Or, il s'agit ici d'un héroïsme de façade, car, comme le lecteur-spectateur le sait, tout est fait pour duper les crédules. Madame Jobin démystifie donc, sur un ton comique, la magie et les interventions divines, des thèmes qui sont régulièrement présents dans les tragédies et qui contribuent à caractériser l'héroïsme tragique. Cette notion est donc tournée en dérision. Avec *La Devineresse,* si l'héroïsme est toujours représenté sur scène, c'est pour mieux le détruire[979].

Nous avons pu constater, au fur et à mesure de cette étude, que cet affadissement de l'héroïsme au féminin a un impact direct sur la déconstruction progressive de la monstruosité. En effet, la femme monstrueuse perd, au fil du siècle, de son éclat. Qu'est-ce qui favorise cette démolition sur le plan littéraire ? Nous nous sommes tout d'abord interrogée sur une définition du monstrueux qui est, à l'image de l'héroïsme, un terme polysémique. Il est labile et diffère pour chaque dramaturge ou artiste. Différentes notions essentielles dans cette étude la définissent, comme l'excès, le crime, l'extraordinaire, le difforme, la fatalité ou encore la violence. La monstruosité se définit tout d'abord à travers la notion d'excès, qui peut être passionnel – auquel cas nous parlerons de monstruosité morale – mais aussi gestuel – à travers des actes démesurés. La monstruosité ne pouvant être raisonnable, elle repose sur le dérèglement des passions. Rappelons la définition centrale de Jean-François Senault extraite de

[979] Nous n'aborderons pas dans ce paragraphe les gravures satiriques du fait qu'elles ne dévoilent aucun héroïsme. En effet, elles sont le reflet d'une réalité contemporaine mettant en scène des femmes, non plus exceptionnelles, mais ordinaires.

son ouvrage *De l'usage des passions* : « la Passion n'est […] autre chose qu'un mouvement […] qui change le corps contre les loix de la nature »[980]. Il utilise régulièrement le terme « monstre » comme synonyme de « passion ». Cela signifierait que les femmes du *corpus* abandonneraient leur raison au profit de passions. En effet, si ces différents personnages de femmes ont été choisies pour cette étude, c'est qu'elles sont excessivement passionnées donc potentiellement monstrueuses : Médée est vindicative, Phèdre aime son beau-fils, Méduse est orgueilleuse et l'amour maternel d'Œnone est démesuré. Elles sortent donc toutes de la norme et basculent vers l'excès. Cependant, une étude plus approfondie de leur monstruosité permet de remarquer qu'elles ne possèdent pas toutes la même démesure, car les dramaturges n'abordent pas leur dénaturation selon les mêmes critères. En effet, l'originalité de Racine réside dans le fait qu'il accroit la monstruosité morale de Phèdre en la soumettant à des passions à la fois interdites et excessives. Il existe donc deux types de dénaturation morale dans *Phèdre*. Tout d'abord, la transgression de l'héroïne relève de ses passions (et non d'actions comme Médée) qui provoquent, dans un second temps, des réactions excessives. L'œuvre racinienne devient une tragédie de la dévastation intérieure, qui oppose une héroïne digne et une femme pathétique. De plus, la monstruosité, c'est également les actes qu'engendrent ces passions excessives. Ces héroïnes sont criminelles. Médée tue Créon et Créuse puis assassine ses deux enfants. Le silence coupable de Phèdre, sa seule véritable faute face au mensonge d'Œnone, la transforme indirectement en criminelle lorsqu'elle entraîne la mort d'Hippolyte. Méduse séquestre Persée et Isménie avant de la pétrifier et Madame Jobin exploite la crédulité et l'argent des naïfs en faisant semblant de travailler avec le Diable.

Mais comment les dramaturges et les artistes s'appliquent-ils à la représentation de cette monstruosité ? Est-elle extériorisée ou, au contraire, intériorisée ? Par définition, le monstre sollicite la vue, comme le souligne l'étymologie du terme latin « *mostrare* », soit « montrer ». La scène théâtrale devient le lieu où le monstre s'exprime et se meut, se rend visible. De ce fait, même si la monstruosité est moralisée et s'intériorise, comme avec la passion incestueuse de Phèdre, elle reste visible à travers le corps pathogène qui retranscrit extérieurement le déséquilibre. Cette moralisation des passions, qui obéît à une volonté de bienséance, contribue à affadir la représentation de la monstruosité de l'héroïne racinienne car, justement, elle se donne moins à voir. Corneille et Boyer préfèrent, à l'inverse, extérioriser la monstruosité : leurs criminelles agissent. Néanmoins, une ambivalence persiste car certaines actions sont placées hors-scène. Si Corneille n'hésite pas à représenter les meurtres de Créon et de Créuse sur scène,

[980] Jean-François Senault, *De l'usage des passions,* Paris, Camusat, 1641, p. 16.

il dérobe au regard les infanticides. De la même manière, la pétrification d'Isménie et la dénaturation physique de Méduse sont réalisées hors-scène. Le spectateur doit donc imaginer ces changements puisque l'héroïne de Boyer ne réapparait plus sur scène. Mais par ailleurs, même si Médée commet ses infanticides hors-scène, la criminelle réapparaît après ses crimes. Sa monstruosité est donc amplifiée par cette exhibition victorieuse plus que la représentation de ses crimes sur scène. Les artistes choisissent aussi de montrer ou de cacher la monstruosité. En effet, elle peut être placée au centre de l'image, comme dans les portraits de La Voisin (Figures G et H) ou dans le frontispice de *Méduse* (Figure D), soit placée en dehors de l'*oikouménè*, l'espace connu et civilisé. En effet, dans le dessin de Poussin (Figure B) ou le frontispice de Spirinx (Figure A), Médée est pour un cas située hors du balcon, à même le sol, pour l'autre dans les airs, au-dessus des hommes. Quelle que soit sa position, elle est mise en valeur tantôt par sa position centrale, tantôt par son isolement qui suggère sa sortie de l'humanité. À l'inverse, seul Le Brun choisit de ne pas dessiner la femme monstrueuse dans son œuvre (Figure C) puisque Phèdre n'apparaît pas dans le frontispice. Ce choix permet de rendre la représentation de la monstruosité plus acceptable mais il pose également la question de la frontière entre l'acceptabilité bienséante et l'affadissement du monstrueux. En effet, cacher le monstre déclenche l'imagination du lecteur-spectateur, provoquant un impact cathartique plus grand dans la logique de la tragédie classique. Cependant, la monstruosité ne demande, par essence, qu'à être représentée.

Cette dissimulation est indépendante des notions de violence et de spectaculaire qui caractérisent aussi la notion du monstrueux. En effet, que la monstruosité soit extériorisée ou, au contraire, intériorisée, elle se déclare forcément à travers une douleur démesurée et/ou une fureur incontrôlable. Le XVIIe siècle admet des personnages furieux ou souffrant sur scène mais à quel prix ? En effet, le *dolor* et le *furor* dénaturent la criminelle. Corneille amplifie la complexité de son héroïne en rendant sa monstruosité ambivalente. À la différence de Sénèque, Médée n'est pas exclusivement violente. En effet, le dramaturge choisit de renforcer l'humanité de Médée en lui faisant subir injustement les affronts de Jason, de Créuse et de Créon. Héroïne habitée par les crimes commis par le passé au nom de son époux, elle souffre à présent d'un exil imposé par le roi corinthien et de son impuissance à garder ses enfants auprès d'elle. C'est son statut de mère et d'épouse répudiée qui accroît donc la monstruosité morale de Médée car elle souffre excessivement. Pour sa première tragédie, Corneille s'inspire à la fois du théâtre de la cruauté et des règles classiques naissantes, deux modèles pourtant radicalement opposés : si le premier repose sur l'exhibition et l'exubérance spectaculaires des passions et des crimes

(repensons aux meurtres sur scène de Créon et de Créuse), le second désire, au contraire, la bienséance et la vraisemblance. Mais c'est justement cette antithèse qui sublime Médée car elle est tiraillée entre deux natures qui coexistent pourtant. Si les auteurs antiques, Euripide et Sénèque, ont fait un choix entre deux perceptions du personnage (victime accablée par le *dolor* chez Euripide ou bien criminelle furieuse chez Sénèque), Corneille les associe et fait balancer sans cesse son héroïne entre ces deux statuts. C'est justement cette double inspiration qui renforce l'intérêt du personnage. Jusqu'aux secondes précédant le premier infanticide, Corneille humanise Médée en la rendant inconstante et extrêmement instable. Ce tempérament complexifie davantage sa monstruosité car elle est sans cesse partagée entre des passions dévastatrices qui ne peuvent coexister : son amour pour ses enfants et sa haine pour Jason à travers ces derniers, autrement dit entre son statut de mère et celui de criminelle. Cette complexité morale ne se retrouve pas dans le dessin de Poussin *Médée tuant ses enfants* (Figure B) ou dans le frontispice de Spirinx (Figure A), car les artistes ne peuvent aborder qu'une unique facette de l'héroïne : soit sa colère inouïe, en représentant un monstre en action, soit sa fuite victorieuse. Boyer met aussi en scène une violence spectaculaire. Néanmoins, elle n'a rien à voir avec le théâtre macabre du début du siècle dont Corneille s'inspire. En effet, le dramaturge utilise les danses, la musique et les décors pour expliciter et amplifier le *dolor* et le *furor* de son héroïne. Ce choix résulte des contraintes formelles de la tragédie en musique (temps de parole réduit au profit de la musique et des danses) qui ne permettent pas une exaltation aussi approfondie des sentiments. Même s'ils ne sont pas autant détaillés, le *dolor* et le *furor* de Méduse restent néanmoins présents et permettent de constater une déchéance morale de l'héroïne. Bien qu'égoïste, orgueilleuse et rarement explicitée, la souffrance de Méduse est incontestable et résulte de son orgueil bafoué par le refus de Persée. Son *furor* est, quant à lui, progressif. Sa haine contre Minerve se transforme en fureur lorsqu'elle apprend l'existence d'Isménie, puis en fureur aveuglante contre Persée lorsque celui-ci la repousse. En réalité, la violence du personnage est surtout explicitée par la mise en scène spectaculaire de la tragédie en musique. Rappelons l'épisode de la tempête mettant en scène des monstres marins détruisant le navire sur lequel se trouvent Persée et Isménie. Le décor sert la puissance et la fureur de Méduse qui apparaît comme la souveraine de la pièce. Par contre, bien que cette violence devienne spectaculaire par le biais de la mise en scène, la monstruosité de Méduse est néanmoins moins frappante car elle n'est plus propre au personnage mais liée à des éléments extérieurs : les machines, la danse, la musique. La violence de la mise en scène entraine fatalement une diminution de la puissance monstrueuse propre à l'héroïne. Contrairement à Corneille et Boyer, Racine ne fait pas le choix d'une mise en scène spectaculaire du *dolor* et du

furor. Ces passions n'en restent pas moins violentes. En choisissant d'intérioriser la monstruosité, le dramaturge met davantage l'accent sur le *dolor* de Phèdre en insistant sur ses doutes et ses prises de conscience régulières mais brèves qui la mettent face à sa déchéance morale. Contrairement à Médée, son *furor* reste rare. Il n'est pas explosif, mais croissant (et donc bienséant). La violence, chez Racine, est abordée subtilement car elle n'est pas condensée dans un unique personnage, à l'image de Médée ou de Méduse. En effet, Phèdre n'est pas la seule coupable de la tragédie car Racine fragmente la monstruosité en plusieurs personnages dont Œnone qui, finalement, possède davantage de points communs avec Médée qu'elle n'en a avec sa protégée. Œnone ne possède pas la grandeur d'âme, ni la dignité des héros : ses passions, bien qu'excessives, sont avant tout humaines, et surtout, ses décisions mènent tragiquement l'intrigue. Ce sont sa loyauté et son amour pour Phèdre qui l'amènent à mentir à Thésée. Ne luttant pas contre les excès qu'elle ressent, elle symbolise la femme faible et aveuglée par ses passions. C'est justement parce qu'elle n'est pas sur le devant de la scène et qu'elle incarne une nourrice, un statut inférieur à celui des héros, qu'elle peut se permettre de calomnier Hippolyte. À travers Œnone, Racine aborde donc vraisemblablement et avec bienséance la violence liée à la femme monstrueuse sans heurter le public. Le dramaturge utilise une titragoniste pour pouvoir distinguer l'héroïsme (Phèdre) de la monstruosité (Œnone). Cette séparation contribue à affadir la monstruosité tragique, car c'est l'héroïne monstrueuse qui fascine et non la représentation d'une femme ordinaire qui commet une faute. De plus, à travers la fragmentation de la monstruosité, Racine en atténue délibérément la puissance spectaculaire.

Lorsque cette violence est extériorisée, nous l'avons vu avec le meurtre de Créon ou les mises en scène de Boyer, elle devient spectaculaire. Mais qu'en est-il des signes corporels de cette violence dans les gravures ? Les artistes ne peuvent pas mettre en scène les ambivalences du *dolor* et du *furor*, propres aux représentations tragiques, et doivent choisir entre les deux. De plus, si l'intrigue théâtrale met progressivement à jour la monstruosité, l'image la place sous les yeux avec évidence. Poussin est l'artiste du *corpus* qui se rapproche le plus de la démonstration violente de la femme monstrueuse. En effet, en 1645, il met en scène Médée en train de commettre l'infanticide. Cet acte violent engendre des gestes excessifs, ouverts et indécents. Son corps est partiellement dénudé et son visage est dénaturé. Tous ces détails défient les normes incarnées par la raison, la pudeur ou encore la mesure. Or cet excès violent est rarement atteint par la suite. Il se retrouve dans la gravure de François Chauveau (Figure E) et surtout dans celle de Bernard Baron (Figure F). Mais ces images, bien qu'elles mettent en scène des caractéristiques semblables (gestes ouverts, visage déformé), n'atteignent pas la même

puissance. En effet, les corps des Gorgones obéissent au principe du *kalos kagathos*, c'est-à-dire qu'ils retranscrivent extérieurement la laideur de leur âme, d'où les cheveux de serpents, le corps vieilli et masculinisé. La gravure permet de donner une forme au corps monstrueux. En ce sens, Méduse, à travers la représentation des Gorgones, se rapproche du corps « mal ordonné »[981]. Son corps est autre ; il n'est pas humain. Les gravures montrent cette violence faite à la fois au corps des Gorgones mais aussi au regard du lecteur. En regardant l'image, il sait à quoi s'attendre : de tels corps difformes ne peuvent qu'engendrer des actes monstrueux. Ce constat ne s'applique pas, ou très peu, à Médée. Son visage est certes excessif mais il reste humain. Rien ne laisse donc présager un tel crime. Cette contradiction amplifie donc sa monstruosité. De plus, Poussin n'encombre pas inutilement le dessin de détails. Le poignard est le seul objet de l'image et toutes les lignes de fuite convergent vers lui. À l'inverse, les gravures représentant Méduse sont surchargées d'éléments. La monstruosité physique des deux Gorgones est donc noyée dans le décor. À l'image de Boyer dans la tragédie en musique, la mise en scène amplifie la monstruosité mais, paradoxalement, elle reste en surface et donc moins touchante. Nous retrouvons ici l'idée d'une fragmentation du monstrueux en plusieurs éléments. Cette atténuation de la monstruosité trouve son apogée dans les portraits de la Voisin (Figures G et H) de Coypel, gravés en 1680. Ces deux œuvres de la fin du siècle, comme la tragédie en musique de Boyer, révèlent une vraie difficulté à représenter le monstrueux. En effet, la monstruosité n'est plus décelable sur le visage de la criminelle. C'est l'écart entre l'absence de monstruosité sur le visage impassible de La Voisin et certains éléments fictifs et métaphoriques du décor qui suggère sa laideur morale. Une fois de plus, dans cette dernière partie du siècle, l'art ne cherche plus à amplifier le monstrueux mais plutôt à le minimiser pour rendre sa représentation acceptable. C'est ce même constat que l'on peut faire à propos de la *Devineresse,* si l'on compare Madame Jobin et La Voisin. Le personnage comique, même s'il s'inspire d'une criminelle réelle, n'a plus rien de monstrueux. De Poussin à Coypel et de Corneille à Boyer, la déconstruction artistique et littéraire de la monstruosité est flagrante. D'une part, la femme monstrueuse n'est plus représentée seule (sa monstruosité est fragmentée), d'autre part, les artistes et les dramaturges ont besoin d'éléments extérieurs pour amplifier la puissance de la monstruosité ce qui n'était pas le cas avec Médée, sur scène ou en image.

[981] Rappelons deux des définitions du monstre proposées par Furetière : « MONSTRE, se dit aussi de ce qui est mal fait, mal ordonné » ou d'« un enfant qui a deux têtes, quatre pieds ; un anormal qui a plus ou moins de parties qu'à l'ordinaire, ou mal disposées, passe pour un monstre ».

En marge de ces études d'œuvres tragiques mettant en scène des femmes excessives, exceptionnelles et fictives, nous avons également analysé la représentation de femmes ordinaires, mais toujours inquiétantes et jugées néfastes, dans des gravures à tonalité satirique et burlesque, afin de nous demander si la monstruosité est toujours présente dans de telles représentations. Dans un premier temps, nous avons vu que les facéties satiriques, par le biais de caricatures, sont créatrices d'anormalité. Celle-ci reste fictive puisque, par exemple, le combat pour la culotte possède une valeur allégorique. La différence est que nous passons de la mythologie aux mentalités populaires, les gravures imaginant des relations inversées, des situations où la femme domine l'homme, le bat parfois et désire littéralement porter la culotte. Pour compléter ces tableaux inquiétants mais qui prêtent toutefois au rire, des légendes insistent plus lourdement sur la monstruosité naturelle féminine. En effet, ces gravures reviennent sans cesse sur les défauts des femmes, principalement l'inconstance de leur tempérament, leur faiblesse et leur méchanceté. Pour les corriger, l'image propose alors une solution radicale : la violence visuelle. Certaines gravures n'hésitent pas à dénaturer la femme et à dévoiler, en image, une femme monstrueuse. La facétie *La Vraye Femme* (Figure L) propose d'ailleurs une dénaturation morale et physique en image puisque la femme devient un être hybride masculinisé. À l'image de Méduse, son corps se dévoile « mal ordonné » et fait violence au regard du lecteur. Par conséquent, même si, à l'origine, les gravures proposent des cas comiques particuliers, les situations anormales suggérées créent un terrain propice à la généralisation, à toutes les femmes, de la monstruosité morale. En effet, à travers les gravures mettant en scène le personnage de Lustucru, ce ne sont plus les femmes fautives qui deviennent monstrueuses mais l'ensemble du genre féminin. La violence de son remède (décapiter les femmes pour les refaçonner) provoque une vive querelle iconographique. Bien qu'elles diffèrent de la monstruosité tragique, les gravures satiriques, en retranscrivant une représentation de la femme contemporaine et surtout ordinaire, contribuent à stigmatiser la monstruosité naturelle des femmes. Ce glissement de situations comiques vers des cas plus sombres se retrouve avec la comédie de *La Devineresse* qui inspire d'autres œuvres plus tragiques. Aborder la monstruosité, même si c'est à dessein de la dédramatiser comiquement, semble inexorablement tendre vers la mythologie et une nouvelle mythification. En effet, le poème anonyme *La Descente de la Jobin aux Enfers* (Annexe K) fait fusionner le personnage historique (La Voisin) avec le personnage de comédie dont il ne garde que le nom de Jobin. Ce texte offre deux niveaux de lectures. La Jobin est tout d'abord mythifiée : elle est crainte par l'ensemble des Enfers. Mais son arrivée aux Enfers provoque également des situations burlesques qui ne correspondent pas aux monstres mythologiques cités. Cette symbiose entre la comédie et des faits contemporains se

remarque également dans la gravure de *La Devineresse ou les Faux Enchantements* (Figure J) où le portrait de Catherine Deshayes, inspiré de ceux de Coypel, côtoie des médaillons représentant des scènes fictives de la comédie. C'est à la fois le caractère exceptionnel du procès de La Voisin et le succès remarquable de la comédie qui ont permis à une femme-monstre réelle de devenir productrice de récits novateurs, créateurs de monstruosités multiples.

Ces notions de violence, de spectaculaire ou encore d'excès, se mêlent (ou non) à un autre fil directeur majeur de la monstruosité tragique : la fatalité. Celle-ci peut être extérieure (puissance divine, pouvoir royal, décision d'un personnage) ou intérieure (passions). Nous nous sommes demandée si la femme tragique était responsable de sa monstruosité ou si elle n'était que le jouet d'une divinité, si elle était soumise ou maîtresse d'elle-même face à ses passions et à ses excès de violence. La question de la liberté de l'héroïne, de l'affirmation de son « moi » face à son crime amplifie ou non son degré de monstruosité. Médée et Méduse sont libres et éminemment sûres d'elles-mêmes. Mais cette liberté ne sert pas les mêmes finalités et n'est pas amenée par les dramaturges selon les mêmes procédés. Dans *Médée*, l'héroïne est libre de ses choix mais elle souffre que Jason, Créuse et Créon ne le lui en laissent aucun. En effet, ces personnages détruisent la liberté de Médée en la privant de son mari, pour qui elle a tout sacrifié, et de ses enfants qui ne peuvent la suivre dans son exil imposé. Mais Médée fait le choix de ne pas se soumettre à ces exigences injustes. Cela implique que l'héroïne abandonne délibérément son passé (et donc son statut d'épouse) et reprenne possession d'elle-même. Par l'utilisation du « moi », Médée devient une héroïne puissante, qui réaffirme sa vraie nature. Elle n'est plus l'épouse répudiée de Jason mais une femme indépendante aux ascendances divines qui, n'étant plus soumise à sa passion amoureuse pour Jason, recouvre sa splendeur. Le libre arbitre de Médée est également remarquable, car l'héroïne fait le choix de se soumettre à sa passion vindicative tout en sachant que celle-ci l'aveuglera. Afin de mettre en œuvre sa justice, elle réussit donc à maîtriser son *dolor* pour le transformer délibérément en *furor*. Cet instant qui précède l'infanticide oppose une dernière fois l'humanité de Médée et sa monstruosité passionnelle. Ce vacillement prouve surtout que l'héroïne est consciente de sa future culpabilité et qu'elle réfléchit au peu d'options qui lui restent. Elle est donc davantage coupable, car ses crimes résultent de ses choix. Cette réappropriation de soi et cette force de la volonté sont capitales pour devenir, nous le verrons, une femme-monstre, au-dessus de tout. Le frontispice de Spirinx (Figure A) illustre cette suprématie de l'héroïne, debout dans son char tiré dans les airs par deux dragons. Par comparaison avec ce parangon de la monstruosité, Méduse possède aussi cette force de volonté qui la rend libre de choisir ce qu'elle désire. Cependant, si Médée

agit de la sorte pour réparer des injustices, Méduse, au contraire, agit pour son propre plaisir. De plus, alors que Médée se confronte consciemment à Créon et Jason, l'héroïne de Boyer se mesure directement à une déesse, Minerve. L'*hybris* de Méduse est à la hauteur de son orgueil surdimensionné. Sans subtilité, elle engage une lutte directe contre Minerve en incluant et en manipulant un autre dieu, Neptune. Il y a une différence majeure avec Médée qui se place, au contraire, aux côtés des dieux. Les scènes finales parlent d'elles-mêmes : l'héroïne cornélienne s'envole au-dessus des hommes alors que Méduse est punie. La punition de Minerve la métamorphosant en une monstruosité physique n'ébranle pas son libre arbitre, car Méduse est toujours décidée à tuer Isménie, ce qu'elle réussit à faire. Sa responsabilité face à la pétrification est donc entière. Il faudrait ici remarquer que la tragédie en musique est la seule œuvre du *corpus* à mettre en scène physiquement cette fatalité, car Minerve et Jupiter, bien qu'ils restent dans les airs, interviennent sur scène. Cette représentation rappelle d'ailleurs la fuite de Médée : l'héroïne cornélienne atteint leur rang divin. Racine est le dramaturge qui traite le plus des notions de responsabilité et de fatalité. En effet, où s'arrête la fatalité tragique dans la tragédie racinienne et où commence la liberté de Phèdre ? Dès la scène d'exposition, *Phèdre* dévoile une héroïne victime de son hérédité mais surtout de la fatalité incarnée par Vénus qui lui impose une passion amoureuse pour son beau-fils, Hippolyte. Cette passion n'est pas désirée et la souffrance de l'héroïne résulte de son combat pour préserver sa dignité. Phèdre est donc une femme monstrueuse par défaut, et non par choix, car elle le devient uniquement par le biais de facteurs extérieurs ou de l'acharnement du destin. En effet, le poids de l'hérédité, la passion excessive imposée et enfin le retour de Thésée après son aveu à Hippolyte la rendent monstrueuse involontairement. La notion de responsabilité devient donc un critère fondamental quant à la notion de la femme-monstre. Selon cette logique, Phèdre ne peut être considérée comme telle. Cet assujettissement permet à Racine de rendre acceptable le crime de son héroïne mais il contribue aussi à affadir sa monstruosité. Le dramaturge représente néanmoins la notion de libre arbitre à travers Œnone. Si la Nourrice est tout d'abord soumise à Phèdre, en obéissant à ses ordres, elle acquiert également, au fur et à mesure de la tragédie, de plus en plus d'autonomie, jusqu'à devenir délibérément criminelle. En effet, son mensonge constitue l'acte le plus meurtrier de la pièce mais aussi le plus monstrueux, car il n'est accompli sous l'influence d'aucune contrainte supérieure et en toute connaissance de cause. À travers ses actions et ses choix, Œnone incarne donc le double sombre de Phèdre, assujettie. Le frontispice racinien (Figure C) exploite ces notions de libre arbitre et de responsabilité, car il ne représente pas le personnage principal. En laissant planer le doute quant à la véritable criminelle, cette absence est ambivalente, car elle atténue et accentue à la fois la responsabilité de Phèdre. Bien que cette

notion de fatalité soit éminemment liée à la tragédie, il est intéressant d'établir un parallèle avec Madame Jobin qui est maîtresse de son entreprise. En effet, rien ne lui échappe, aucune information n'est laissée au hasard et aucun faux pas n'est fait lors des machinations. Elle maîtrise absolument tout ce qui se passe dans sa demeure. C'est d'ailleurs cette perfection qui permet aux crédules de l'admirer. Néanmoins, le Marquis pourrait incarner une forme de fatalité, car il s'agit d'un élément extérieur qui vient mettre en péril l'entreprise prospère de Madame Jobin. À l'image de Phèdre, elle tente de garder la situation en main, ce qu'elle réussit à faire à plusieurs reprises. Mais ses machinations et son talent ne suffisent pas face à l'obstination du Marquis. Cette défaite l'oblige à se soumettre et à fuir. Le choix de représenter ou non la fatalité dans les tragédies, au fil du XVIIe siècle, contribue à compromettre la représentation de la monstruosité. En effet, si la force de volonté de Médée lui permet d'être libre de ses choix, ce n'est pas le cas de Phèdre dont le crime dépend de Vénus. Mais c'est surtout Boyer qui déconstruit cette fatalité, car elle est évitable. En effet, ce sont les affronts de l'héroïne immorale qui obligent Minerve et Jupiter à réagir en conséquence. Il n'y a donc plus ce caractère inéluctable propre à la fatalité.

Enfin, il convient de se demander si ces femmes qui sortent de la norme peuvent paradoxalement constituer un modèle ou, à l'inverse, un contre modèle dans l'usage des passions. La question de l'exemplarité ou non du monstrueux est capitale, car elle joue sur la valeur réflexive de la monstruosité féminine. Le regard du spectateur est ici primordial, car c'est lui qui juge la femme-monstre. L'implication de l'auteur dans l'exigence de la *catharsis* n'est pas non plus à négliger. Chaque artiste ou dramaturge, nous l'avons vu, choisit d'aborder différemment la monstruosité. Alors que Médée horrifie par ses infanticides et fascine par sa puissance majestueuse, que *Méduse* terrifie en mettant en scène une héroïne éminemment orgueilleuse mais fascine également par sa beauté scénique spectaculaire, la victimisation de Phèdre soumise à la fatalité apitoie. L'amour inconditionnel d'Œnone émeut également mais ses actions destructrices horrifient. Quelles que soient ses réactions, le lecteur-spectateur, purifié de ses passions coupables, se positionne face au crime : il l'excuse ou, au contraire, le condamne. Le point de vue des dramaturges et des artistes est ici capital car c'est leur choix artistique qui influence le lecteur-spectateur. *Méduse*, par exemple, possède une dimension morale surprenante pour une tragédie en musique. Tout en gardant le spectaculaire, Claude Boyer s'inspire de son expérience de dramaturge classique pour approfondir la visée didactique. La tragédie en musique devient un *exemplum* plaisant parsemé de maximes, qui se termine sur une ultime scène où chaque réplique est moralisante. Bien que le spectateur admire et soit

fasciné par les mises en scène spectaculaires résultant de l'orgueil de Méduse, ces machinations ne suffisent pas à atténuer la culpabilité de Méduse. Le spectateur condamne donc l'héroïne malgré le plaisir de la représentation. Ce choix est rendu plus aisé par le système manichéen de cette œuvre. Si Méduse incarne la monstruosité immorale, l'exemplarité est personnifiée par Persée, véritable héros vertueux auquel le lecteur-spectateur s'identifie naturellement. Cette identification devient plus problématique dans *Phèdre* et *Médée*, tragédies dans lesquelles les héroïnes ne sont « ni tout à fait coupable[s], ni tout à fait innocent[es] »[982]. En effet, Phèdre, tout d'abord, n'est pas responsable de tous les crimes. À la différence de Médée, elle est écrasée par le destin. Elle commet toutefois quelques fautes, dont son silence, qui accélèrent l'action tragique. De plus, Racine punit son héroïne de mort. Si le dramaturge dévoile sur scène une femme monstrueuse à travers sa passion incestueuse, c'est pour mieux la condamner. Cette morale intransigeante ne se retrouve pas chez Corneille qui, au contraire, laisse vivre son héroïne coupable. Médée est l'antithèse de l'exemplarité. C'est une héroïne redoutée tant par les personnages que par le lecteur-spectateur. Ses crimes provoquent l'horreur, et sa puissance, l'admiration. Comment le lecteur-spectateur doit-il interpréter la victoire audacieuse du personnage ? En réalité, son identification, ou non, est intimement liée aux notions de vraisemblable et d'acceptable. En effet, à travers les affronts que subit Médée, Corneille rend vraisemblables et acceptables les meurtres de Créon et de Créuse[983]. Ce ne sont cependant pas ces assassinats qui la désignent comme parangon de la femme-monstre car les deux meurtres sont justifiés par les injustices subies. Face à Créon et Créuse, Médée est une victime que le lecteur-spectateur excuse et auquel il pourrait s'identifier. À l'inverse, les infanticides sont invraisemblables (et donc inacceptables) car rien ne les justifie. Certes, Médée sort de l'humanité pour les commettre, mais les raisons de ces crimes restent, pour le lecteur-spectateur, incompréhensibles. Elle devient de ce fait l'archétype de la femme-monstre. L'identification du public au personnage varie selon la vraisemblance du crime. La représentation de la monstruosité invite également le lecteur-spectateur à réfléchir sur sa propre condition mais aussi, d'une manière plus générale, sur sa capacité éventuelle à devenir un monstre. Il s'interroge, par exemple, sur les raisons qui ont poussé les femmes représentées à devenir monstrueuses, sur leurs choix destructeurs. Dans l'ensemble, la représentation de la monstruosité et le succès qui en découle pour les pièces suggèrent l'attirance transgressive du

[982] Jean Racine, « Préface », in *Phèdre*, *op. cit.*

[983] Ce désir de vraisemblance se retrouve dans la tragédie de Boyer. En soustrayant au regard les métamorphoses physiques (la pétrification d'Isménie et la transformation hideuse de Méduse), le dramaturge ne répond pas seulement à une question morale liée à l'acceptabilité du corps monstrueux sur scène. Il esquive également les contraintes techniques pouvant décrédibiliser les métamorphoses physiques.

public, un goût qui se retrouve dans l'exposition publique des condamnées à mort, que ce soit en début ou en fin du siècle. C'est un fait incontestable, la majorité des lecteurs-spectateurs apprécie la transgression rendue possible par la figuration visible ou intériorisée de la monstruosité.

Alors que les dramaturges tragiques mettent en valeur la monstruosité féminine, Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille, au contraire, désacralisent le monstrueux dans leur comédie. Les dramaturges atténuent le statut criminel de La Voisin pour la rendre représentable sur scène sous les traits d'un personnage fourbe, Madame Jobin. Ils désacralisent également le statut des devineresses en reprenant des clichés que la mémoire collective reconnait, à l'image des poisons, du Diable ou de la sorcière. C'est la fourberie de Madame Jobin qui déconstruit ces stéréotypes car au lieu de tuer ou d'invoquer le Diable, elle trompe, avec une ingéniosité remarquable, ses clients crédules par le biais de stratagèmes spectaculaires qui donnent l'illusion de la monstruosité. Or, le lecteur-spectateur est mis dans la confidence dès le début de la pièce. Il n'est donc pas dupe face aux mises en abyme créées par Madame Jobin. Dans cette déconstruction, le public est actif, car le double rôle de Madame Jobin l'oblige à se distancier de la scène et à avoir un autre regard quant aux actions représentées. À travers ce dispositif de théâtre dans le théâtre, où Madame Jobin joue un rôle fictif, une complicité naît entre la fausse devineresse et le lecteur-spectateur, si bien qu'elle n'est plus autant condamnable. En effet, elle n'est plus l'auteure de crimes, mais d'illusions. La victoire du Marquis, seul incrédule innocent auquel le spectateur s'est identifié, symbolise la réussite de cette déconstruction de la monstruosité.

À partir de Corneille, on peut donc dire que chaque auteur de ce *corpus* atténue à sa manière la monstruosité. Alors qu'elle suscite originellement l'admiration et l'horreur, elle est selon les cas condamnée, fragmentée, moralisée, reléguée hors-scène ou démystifiée. Le monstre devient un objet esthétique que les règles vont cadrer. Mais c'est justement ce cadre qui emprisonne une notion initialement spectaculaire. Il n'est donc pas surprenant de constater une destruction progressive du monstre féminin. Mais quelle que soit leur approche, les dramaturges et les artistes persistent à traiter le thème de la monstruosité. Pour cela, ils n'hésitent pas à sortir de leur zone de confort. En effet, depuis 1691, Boyer ne livre que des tragédies sacrées. Avec surprise, il met pourtant en scène un personnage hautement orgueilleux. Poussin également est considéré très tôt comme un artiste classique. Cela ne l'empêche pas de produire le dessin que nous connaissons. La monstruosité semble donc renouveler l'écriture et les modes de représentation.

Cette conceptualisation de la femme-monstre à travers l'étude comparative que nous avons proposée a permis de retracer les étapes de fabrication mais aussi de déconstruction de la monstruosité en se concentrant sur des cas précis et révélateurs pris dans le théâtre et l'iconographie du XVIIe siècle. Cette étude de cas permet d'évoquer, en conclusion, des éléments qui semblent définitoires de la femme-monstre, au théâtre et dans les gravures. En effet, au terme de cette thèse, nous avons remarqué des constances permettant de parler de femme-monstre. Ces invariants s'organisent autour de trois questions principales. L'héroïne représentée est-elle monstrueuse ? Cette première interrogation introduit notamment les notions d'excès passionnels et de gestes démesurés. Ensuite, nous pouvons nous demander quelle fatalité tragique l'œuvre théâtrale met-elle en scène ? À travers cette deuxième question, il convient d'aborder le libre arbitre et la part de responsabilité des héroïnes dans leurs crimes. Enfin, quelle exemplarité la femme représentée incarne-t-elle ? Il s'agit ici de savoir si les artistes et les dramaturges valorisent ou démystifient leurs personnages, s'ils rendent les crimes de la femme-monstre vraisemblables et donc acceptables. Ces trois questions abordant des concepts clés permettent également de hiérarchiser la monstruosité grâce à une clarification de la notion de « monstruosité » qui diffère de l'idée de « femme-monstre »[984]. Pour prétendre à ce statut particulier, une héroïne doit tout d'abord être monstrueuse par ses excès ou ses crimes, libre de ses choix et assumer ses actes. À la lumière de cette définition, nous comprenons pourquoi Phèdre ne peut prétendre à ce statut. Elle est certes monstrueuse par l'intermédiaire de ses passions, mais elle est soumise et n'assume pas son inceste. À l'inverse, Médée et Méduse sont des femmes-monstres. Néanmoins, le fait que l'héroïne de Boyer soit entièrement immorale affadit cette notion. L'ambivalence de Médée, victime et coupable, fait d'elle le parangon de la femme-monstre. Il a été également intéressant de travailler, en parallèle, sur la retranscription de la monstruosité dans les gravures car elles immortalisent en image l'instant de cette transformation à travers la représentation du crime. Mais la notion de femme-monstre est-elle opératoire en dehors de la scène ou de l'image ? Les genres littéraires qui ne sont pas destinés à être représentés visuellement n'atténuent-ils pas la notion ? En effet, la représentation théâtrale et l'image donnent à voir concrètement la monstruosité. Le lecteur n'a pas, ou peu, besoin d'imaginer les représentations puisque la scène ou les supports iconographiques et picturaux le proposent déjà. À l'inverse, le roman ou la poésie, par exemple, font appel, selon des modalités différentes, à l'imagination des lecteurs qui se figurent mentalement la femme-monstre. Il serait donc intéressant d'étudier la construction de cette figure dans des genres qui

[984] L'ensemble des spécificités et points communs des femmes monstrueuses du *corpus* peut être retrouvé dans le tableau récapitulatif qui suit la conclusion.

ne sont pas destinés à être représentés visuellement afin d'analyser la diversité des stratégies de fabrication du monstrueux.

TABLEAU RECAPITULATIF

(*Ce tableau se lit de gauche à droite)*

	MEDEE **Femme-monstre**	**PHEDRE** **Femme monstrueuse**	**OENONE** **Femme monstrueuse**	**MEDUSE** **Femme moralement monstrueuse sur scène / Femme-monstre morale et physique hors-scène**	**MADAME JOBIN** **Double rôle : femme talentueuse et bienfaitrice / Femme fourbe et manipulatrice**
Genre	Tragédie	Tragédie		Tragédie en musique	Comédie à machines
Contexte	1635 : littérature de de la cruauté + naissance des règles classiques	1677 : Avènement du classicisme		1697 : Déclin du classicisme / œuvre baroque et classique	1680 : comédie moins marquée par les règles classiques toujours en vigueur
	Influence néo-stoïcienne (libre arbitre)	Jansénisme		L'honnête homme (Persée)	Pas de modèle philosophique ou moral. S'inspire de l'Affaire des Poisons
	Force héroïque / optimisme	« Démolition du héros » / pessimisme		Schéma manichéen : les héros vertueux contre une héroïne immorale	Théâtre dans le théâtre crée deux rôles : la fourbe et la bienfaitrice
	Femme-monstre	Femme qui se pense femme-monstre mais qui est moralement monstrueuse	Femme monstrueuse (n'est pas une femme-monstre car n'assume pas ses actes)	Sur scène : femme moralement monstrueuse Hors-scène : femme-monstre physiquement et moralement laide	Fait semblant d'être une femme-monstre et monstrueuse à travers le faux rôle de la sorcière

Définition Femme	D'un point de vue médical : monstrueuse car passionnée	*Idem*	*Idem*	*Idem*	Actrice de théâtre qui sait jouer avec la représentation des passions
	Héroïne vertueuse	Héroïne vertueuse	Titragoniste immorale	Héroïne immorale	Bienfaitrice pour ses clients et actrice accomplie pour le lecteur-spectateur
	Femme rebelle face aux puissances	Femme soumise	Femme soumise à Phèdre / Rebelle à son statut de nourrice (va au-delà de ses fonctions)	Femme rebelle face aux Dieux	Femme maîtresse de la scène
	Union des contraires : coupable et innocente	Les contraires se repoussent	Innocente puis coupable	Entièrement mauvaise	Union des contraires : innocente (n'est pas une sorcière) coupable (fait semblant d'en être une)
	Ambigüité : victime / coupable	*Idem*	*Idem*	Légère ambiguïté : victime de son propre orgueil	Légère ambiguïté due à la complicité entre Madame Jobin et le public qui l'apprécie malgré la malhonnêteté de son entreprise
	Monstrueuse malgré elle (infidélité de Jason provoque l'injustice) Choix d'être monstre	Monstrueuse malgré elle (hérédité et fatalité)	Monstrueuse par choix	Monstrueuse par choix (elle est orgueilleuse bien avant Persée) et malgré elle (son orgueil amplifie le refus de Persée)	Monstrueuse par choix mais pour rire (déconstruction de ces notions)

	Embrasse le monstre et se sert de la monstruosité pour y parvenir	Tentation du monstrueux sans y céder (ou de très brefs instants)	Sa passion monstrueuse la pousse au crime	Cède au monstrueux sans réfléchir Femme entièrement menée par ses passions	Se sert de l'effet produit pour tromper ses clients
Crime	Crime par ses actes (sur scène et hors-scène)	Pas de crime véritable : garde le silence	Crime par son verbe (ment) et Thésée tue	Crime par ses actes (hors-scène)	Auteure d'illusions verbales et scéniques et non de crimes
	Régicide sur scène / Infanticides hors-scène	Hors-scène	Hors-scène	Pétrification et transformation corporelle hors-scène	Sur scène
	Régicide vraisemblable (injustices passées) Infanticides invraisemblables	Silence vraisemblable en accord avec son état	Calomnie vraisemblable en accord avec son statut	Méduse mauvaise donc pétrification vraisemblable	Talent de Madame Jobin rend ses illusions vraisemblables
	Aucun remord	Remord	Remord	Aucun remord	Aucun remord
	Victoire	Suicide	Suicide	Punition divine : survit mais punie	Aucune précision quant à Madame Jobin
Souffrance	Souffrance psychologique	*Idem*	*Idem*	Souffrance psychologique et physique	
Réception / Spectateurs	Pitié et horreur	Pitié	Pitié et horreur	Horreur	Rire
	Ambigu : excusable (victime) et condamnable (criminelle)	Excusable	Condamnable	Condamnable	Ambigu : excusable (complicité avec le public) et condamnable (fourbe)

Bibliographie

CORPUS PRIMAIRE

Corpus littéraire

- ***Tragédies***

CORNEILLE Pierre, *Médée* [Paris, François Targa, 1639], in *Théâtre complet*, Paris et Rouen, Augustin Courbet, 1660, tome 1. Édition moderne par Nathalie Lebailly et Matthieu Gamard, Paris, Éditions Magnard, 2008.
RACINE Jean, *Phèdre et Hippolyte*, Paris, Claude Barbin, 1677. Edition moderne par Emmanuel Martin, Paris, Pocket, coll. « Pocket classique », 1992.

- ***Tragédie en musique***

BOYER Claude (librettiste), GERVAIS Charles-Hubert (musique), *Méduse* [Paris, Christophe Ballard, 1697], Amsterdam, chez les Héritiers d'Antoine Schelte, 1699. Edition moderne imprimée sur demande par Hachette Livre en partenariat avec la BNF, 2014.

- ***Comédie***

CORNEILLE Thomas, DONNEAU de VISE Jean, *La Devineresse ou les Faux Enchantements* [Paris, Blageart, 1680], Londres, Modern Humanities Research Association, coll. Critical texts, 2007, vol.12. Edition présentée, établie et annotée par Julia Prest.

- ***Poème mythologique***

La Descente de la Jobin aux Enfers, Paris, veuve Hacqueville, 1690.

Corpus iconographique

- ***Gravures dépendantes d'une œuvre littéraire***

La Comédie de la Devineresse, contenant un « Almanach de l'an bissextil MDCLXXX », 1680, planche gravée, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, 80 x 55,5 cm.

La Devineresse ou les Faux Enchantements, 22 février 1680, gravure, 24,5 x 24,5 cm.
LECLERC Sébastien (graveur), LE BRUN Charles (dessinateur), « Phèdre et Hippolyte », frontispice de *Phèdre et Hippolyte*, Jean Racine, Paris, Claude Barbin, 1677.
« Méduse », frontispice de *Méduse*, de Claude Boyer (librettiste), Charles-Hubert Gervais (musique), Amsterdam, chez les Héritiers d'Antoine Schelte, 1699.
SPIRINX, Louis (dessin et gravure), frontispice de *Médée* dans le *Théâtre complet* de Corneille, Paris et Rouen, Augustin Courbet, 1660, gravure à l'eau-forte, Bibliothèque nationale de France.

- ***Gravures indépendantes à thème mythologique***

BARON Bernard (grav.), CHERON Louis (dess.), *Scène mythologique : femme attaquée par des Gorgones*, [4e quart XVIIe s.], gravure à l'eau-forte, 33,3 x 21,8 cm, Musée des Beaux-Arts de Nancy.
CHAUVEAU François, « Apprêts de Lucifer et de l'Enfer », frontispice pour G. de Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue*, Paris, Augustin Courbé, 1654, gravure à l'eau-forte et burin, 26 x 19,6 cm, Musée des Beaux-Arts de Nancy.
POUSSIN Nicolas, *Médée tuant ses enfants*, 1645, encre brune, dessin à la plume, 25,7 x 20 cm, Librairie royale du château de Windsor.

- ***Gravures satiriques et burlesques***

BOSSE Abraham, *La Femme battant son mari*, Paris, Leblond, 1633, eau-forte, 21,2 cm x 30,3 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.
- *Le Mari qui bat sa femme*, Paris, Leblond, 1635, eau-forte, 21,2 cm x 30,3 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.
BOUDAN Alexandre, « Opérateur céphalique », in *Almanach* de Pierre Janvier, fin 1659, gravure au burin, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.
Combat des femmes à qui aura l'haut de chausse, Paris, Moncornet, 1635, estampe, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.
Combat des femmes à qui aura l'haut de chausse, Paris, Jacques Lagniet, v. 1660, gravure sur cuivre, 28,3 x 24,9 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

Présage malheureux, Paris, Nicolas Guérard, 1689, gravure, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

Illustre Lustucru en son tribunal, Paris, Alexandre Boudan, 1680, gravure, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

L'Influence de la lune sur la teste des femmes, Paris, Pierre Moreau, première moitié du XVIIe siècle, taille-douce, 31,2 x 31,7 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

« Opérateur céphalique », « Le Massacre de Lustucru », « La Métamorphose de Lustucru » et « L'invention des femmes », in *Recueil des plus illustres proverbes,* de Jacques Lagniet, Paris, [s.n.], 1663, pp. 68-71.

La Vraye Femme, [s.l.], [s. n.], 1642, gravure au burin.

LECLERC Sébastien, *La Grande Destruction de Lustucru par les femmes fortes et vertueuses,* Paris, Chez Madame de Bandeville, 1663, gravure sur cuivre, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

LECLERC Sébastien (dess.), CAMPION (grav.), *Le Grand Lustucru ou les Hommes vengés*, Paris, Chez Chiquet, 1663, gravure, 38 x 50,2 cm.

Le Débat pour la culotte, Paris, François Guérard, v. 1690, gravure sur cuivre, 26 x 18 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

Le Massacre de Lustucru par les femmes, Paris, L'Armessin, vers 1680, gravure sur cuivre, 33 cm x 26 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

LE PAUTRE Jean, *Corrige si tu peux*, entre 1660-1680, eau-forte, gravure au burin, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

- ***Portraits***

COYPEL Antoine, *Premier portrait de La Voisin*, 1680, gravure à l'eau-forte, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

COYPEL Antoine, *Second portrait de La Voisin*, 1680, gravure à l'eau-forte, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

LE BRUN Charles, *Portrait de la Marquise de Brinvilliers*, 1676, pierre noire, rehauts de sanguine et de blanc, 30,8 x 24,6 cm, Musée du Louvre.

Corpus iconographique complémentaire

- ***<u>Gravures et dessins</u>***

« Adam et Eve », in *Codex Aemilianensis*, ms d I. I., f. 17.

BOSSE Abraham, *L'Homme fourré de malice*, vers 1634, eau-forte, 28,9 x 20 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

- « Judith femme forte », 1645, gravure, Nicolas Lescalopier, *Les Prédications*, Paris, Rocolet, 1645.

BREBIETTE Pierre (dess.), LASNE Michel (grav.), *Persée et Méduse,* 1638-1639, taille-douce, 25,1 x 1,75 cm, Musée des Beaux-Arts de Nancy.

CALLOT Jacques, *Les Misères et les Malheurs de la guerre*, 18 planches, 1633, eau-forte, 18 x 8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

CHAUVEAU François (dessin et gravure), « Fuite de Médée et Jason », frontispice des *Tragédies de Sénèque,* traduit en prose par Michel de Marolles, Paris, Pierre Lamy, 1659, tome 1, gravure à l'eau-forte, Musée des Beaux-Arts de Nancy.

DELAUNE Etienne, *Histoire de la Genèse (04) : Adam et Eve mangent du fruit défendu,* seconde moitié du XVIe siècle, gravure au burin, 10 x 12,5 cm, Strasbourg, Cabinet des estampes et des dessins.

DÜRER Albrecht, *Adam et Eve*, 1504, gravure, burin sur cuivre, 26,5 x 20,9 cm, New-York, Pierpont Morgan Library.

GALLE Cornelius (l'Ancien), *Adam et Eve*, entre 1586-1612, gravure, 36,3 x 26,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

- *Judith décapitant Holopherne*, vers 1610-1620, gravure au burin, 54,5 x 37,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

Le Fournox de Jean Tangous, Paris, C. Binet, vers 1665, gravure sur cuivre, 24 x 35 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

Martin Bâton qui rabat le caquet des femmes, Rouen, Jean Oursel, [s.d.], in-8.

RIJN Rembrandt (van), *Adam et Eve*, 1638, eau-forte, gravure sur cuivre, 16,9 x 12,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

VUIBERT Remi, *Adam et Eve*, d'après Raphael, 1635, gravure à l'eau-forte, 23,5 x 18,6 cm, Musée des Beaux-Arts de Nancy.

- ***Peintures***

BONNECROY Sébastien, *Vanité,* 1641, huile sur toile, 50 x 40 cm, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts.

BOULOGNE Valentin (de), *Judith et Holopherne*, 1626, huile sur toile, 106 x 141 cm, Valetta, Musée national des Beaux-Arts.

CHAMPAIGNE Philippe (de), *Vanité,* 1671, huile sur panneau, 28 x 37 cm, Le Mans, Musée de Tessé.

CRANACH Lucas (l'Ancien), *Adam et Eve*, 1508, huile et tempera sur tilleul, 139 x 54 cm, Musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon.

- *Le Paradis,* 1530, huile sur bois, 81 x 114 cm, Vienne, Musée de l'histoire de l'art.

LIPPI Lorenzo, *La Femme au masque* [ou *L'Allégorie de la simulation*], v. 1650, huile sur toile, 73 x 89 cm, Musée d'Angers.

MICHEL-ANGE, *Adam et Eve chassés du Paradis,* 1509-1510, fresque, 280 x 570 cm, Vatican, Chapelle Sixtine.

PANICALE Masolino (da), *Le Péché originel*, 1424-1425, fresque, 260 x 88 cm, Florence, Église Santa Maria del Carmine.

RENARD DE SAINT ANDRE Simon, *Vanité*, 1650, huile sur toile, 60 x 43 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts.

RUBENS Pierre Paul, *La Chute de l'Homme,* 1628-1629, huile sur toile, 23,8 x 18,4 cm, Madrid, Musée du Prado.

STOSKOPFF Sébastien, *La Grande Vanité*, 1650, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame.

TOUR Georges (de la), *La Madeleine au miroir*, v. 1635-1640, huile sur toile, 113 x 92,7 cm, Washington, National Gallery of Art.

- *La Madeleine à la flamme filante*, v. 1638-1640, huile sur toile, 117 x 91,7 cm, Los Angeles, Musée d'Art.
- *La Madeleine aux deux flammes*, v. 1640, huile sur toile, 133 x 102 cm, New-York, Musée d'Art.
- *La Madeleine à la veilleuse.* 1642-1644, huile sur toile, 128 x 94 cm, Lens, Musée du Louvre.

Lectures complémentaires

- ***Ouvrages fondamentaux***

APOLLONIOS DE RHODE, *Les Argonautiques*, [IIIe s. av. J.-C.], traduction par Jean-Jacques-Antoine Caussin, Paris, FB Éditions, 2014.

ARISTOTE, *Poétique* [c. IVème s. av. J.-C.], traduction par Michel Magnien, Paris, Livre de poche, Classiques, 2011.

- *Problème XXX* [c. IVème s. av. J.-C.], Paris, Éditions Allia, 2004.

Bible, selon la traduction de Louis SEGOND [1910]. Édition moderne, Paris, Éditions Bibli'O, 2018.

CICERON Marcus Tellius, *De l'orateur* [*De Oratore*, -55 av. J.-C.], édition moderne et traduction par Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, collection des Universités de France, 1991, III, LIX, 221.

- *Tusculanes* [45 av. J.-C.], texte établi par Gustave Fohlen et traduit par Jules Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 1960, t. 2.

FICIN Marsile, *Commentaire sur le Banquet de Platon* [1484], traduit par Marcel Raymond, Paris, Les Belles Lettres, 1956.

GALIEN Claude, *De l'usage des parties du corps humain* [*Περὶ χρείας τῶν ἐν ἀνθρώπου σώματι μορίων*], traduit du grec et du latin par A.E.B.D.C.J., Paris, Charles du Mesnil, 1659.

HESIODE, *Les Travaux et les Jours* [VIIe s. av. J.-C.], traduction par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, coll. « CUF, Série grecque », 1928.

- *Théogonie* [VIIe s. av. J.-C.], traduction par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, coll. « CUF, Série grecque », 1928.

HIPPOCRATE, *La Nature de l'homme* [*ΠΕΡΙ ΦΥΣΙΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥ*, 410 av. J.-C.], *Œuvres complètes d'Hippocrate*, traduit par Emile Littré, Paris, J.B Baillière, 1849, t.6, p.33-69.

HOMERE, *L'Iliade* [VIIIe s. av. J.-C.], traduction par Philippe Brunet, Paris, Seuil, 2010.

- *L'Odyssée* [VIIIe s. av. J.-C.], traduction par Philippe Brunet, Paris, Seuil, 2010.

HORACE, *Art poétique*, traduction par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

OVIDE, *Les Métamorphoses* [Ier s. ap. J.-C.], traduction par Georges Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992.

PLATON, « Phèdre » [vers 370 av. J.-C.], *Œuvres de Platon*, traduction par Victor Cousin, Paris, Pierre-Joseph Rey, 1849, t.6, pp.1-135.

- *Timée*, traduit par L. Robin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », II.

QUINTILIEN, *Institution oratoire* [*De Institutione oratoria*, 92 ap. J.-C.], traduit par Jean Cousin, Paris, Belles Lettres, 1979, coll. « Universités de France », série latine, n°239, t.6, livres X-XI.

SENEQUE, *Médée* [c. 63 apr. J.-C.], traduction en prose par Michel de Marolles, *Les Tragédies de Sénèque*, Paris, Pierre Lamy, 1659, tome 1, p. 2-52. Édition moderne et traduction par Charles Guittard, Paris, Flammarion, 1997.
TERTULLIEN, *La Toilette des femmes* [*De Cultu feminarum*, vers 197-201], édition et traduction par Marie Turcan, SC 173, Paris, Le Cerf, 1971.
THEON Aélius, *Progymnasmata* [1er s.-2e s. ap. J.-C.], traduction de Michel Patillon, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

- ***Ouvrages des XVIe et XVIIe siècles***

- *Sur les œuvres du* corpus

DUROSOY Barnabé, *Dissertation sur Corneille et Racine*, Paris, Lacombe, 1773.
TALLEMAND DE REAUX Gédéon, *Historiettes de Tallemand de Réaux. Mémoires pour servir à l'histoire du XVIIe siècle* [rédigées entre 1657 et 1659], avec éclaircissements et notes de Messieurs Monmerqué, Paris, Alphonse Levasseur, 1835 [première publication], t. VI.

- *Sur la querelle des femmes*

BAUDEAU DE SOMAIZE Antoine, *Les Véritables Précieuses*, Paris, Jean Ribou, 1660.
COSTE Hilarion (de), *Les Eloges et les Vies des reynes*, Paris, Gabriel et Sébastien Cramoisy, 1630.
DU BOSC Jacques, *La Femme héroïque ou les Héroïnes comparées avec les Héros en toute sorte de vertus et, à la fin de chaque comparaison plusieurs réflexions morales*, Paris, chez Nicolas et Jean de La Coste, 1642.
GILLET Jean, *Nouveau Traicté des tutelles et curatelles*, Paris, Jérôme Bobin, 1656.
GOURNAY Marie (de), *Egalité des hommes et des femmes,* Paris, [s.n.], 1622.
- *Le Grief des Dames¸* Paris, Jean Libert, 1626.
GRENAILLE François, *La Gallerie des dames illustres,* Paris, Toussaint Quinet, 1642.
- *L'Honneste fille*, Paris, Quinet et Sommaville, 1639-1640.
- *L'Honneste garçon, ou l'Art de bien élever la noblesse à la vertu*, Paris, Quinet, 1642.
GRIGNION DE MONTFORT Louis-Marie (1673-1716), « Femmes, je vous déclare la guerre », *Œuvres complètes*, Paris, M. Gendrot, 1966, cantique XXXIII.
HAYNEUVE Julien, *De l'ordre de la vie et des mœurs,* Paris, 1639.

LE MOYNE Pierre, *Les Peintures morales*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1640.

- *La Gallerie des femmes fortes,* Paris, A. de Sommaville, 1647.

POULLAIN DE LA BARRE François, *De l'égalité des deux sexes* [Paris, Jean du Puis, 1673], *De l'éducation des dames* [Paris, Jean du Puis, 1674], *De l'excellence des hommes contre l'égalité des deux sexes* [Paris, Jean du Puis, 1675], Paris, Libraire philosophique J. Vrin, coll. « Textes cartésiens en langue française », 2011.

SAINT-GABRIEL Antoine (de), *Le Mérite des dames*, Paris, Le Gras, 1655.

SCUDERY Madeleine et Georges (de), *Les Femmes illustres ou les Harangues héroïques*, Paris, A. de Sommaville, 1642.

SUCHON Gabrielle, *Petit Traité de la faiblesse, de la légèreté et de l'inconstance qu'on attribue aux femmes mal à propos* [1693], édition moderne par Séverine Aufret, Paris, Arléa, 2002.

- *Traité de la morale et de la politique*, Lyon, B. Vignieu et J. Certe, 1693.

- *Ouvrages sur le corps féminin et les passions*

BARBANTANNE Achille (de), *Le Discours sur les femmes*, Paris, Le Clerc, 1754.

BARLES Louis, *Les Nouvelles Découvertes sur toutes les parties principales de l'homme et de la femme*, Lyon, Esprit Vitalis, 1675, tome premier.

COURTIN Antoine (de), *Traité de jalousie*, Paris, Helie Josset, 1674.

CUREAU DE LA CHAMBRE Marin, *Les charactères des passions*, Paris, Jacques d'Allin, 1640-1662, vol. I.

- « L'idée de la Perfection naturelle de l'Homme », *L'Art de connaître les hommes*, Amsterdam, Jacques le Jeune, 1660.

DESCARTES René, *Les Passions de l'âme,* Paris, Henry Le Gras, 1649.

DUVAL Jacques, *Traité des hermaphrodites, parties génitales, accouchemens des femmes*, Rouen, David Geoffroy, 1612.

ESTIENNE Charles, *La Dissection des parties du corps humain*, Paris, Simon de Colines, 1546.

FERRAND Jacques, *De la Maladie d'amour, ou Melancholie erotique. Discours curieux qui enseigne à cognoistre l'essence, les causes, les signes, & les remedes de ce mal fantastique*, Paris, Denis Moreau, 1623.

HECQUET Philippe, *De l'indécence aux hommes d'accoucher les femmes*, Paris, Veuve Ganeau, 1707.

LANCRE Pierre (de), *Tableau de l'inconstance et instabilité de toutes choses*, Paris, Abel L'Angelier, 1610, Seconde édition.
LAURENS André (du), *Les Œuvres de M. André du Laurens, […], et traduites en français par Théophile Gelée*, Rouen, Raphael du petit Val, 1631, huitième livre.
LE BRUN Charles, *Conférence sur l'Expression générale et particulière*, Paris, Picart, 1698.
LIEBAULT Jean, *Trois Livres appartenant aux infirmitez et maladies des femmes*, Paris, Jacques du Puys, 1582, Livre second.
OLIVIER Jacques, *Alphabet de l'imperfection et malice des femmes,* Paris, Jean Petit-Pas, 1617.
PARE Ambroise, « Livre traictant de l'Anatomie lequel contient les parties vitales, contenues dans le Thorax, nommé des Français, poitrine », *Les Œuvres d'Ambroise Paré* [Paris, Gabriel Buon, 1585], Lyon, Pierre Rigaud et Antoine Jullieron, 1652.
PORTA Giambattista (della), *La Physionomie humaine*, Rouen, Jean et David Berthelin, 1655.
RIOLAN Jean le fils, « Advertissement au lecteur et auditeur », in *Manuel anatomique et pathologique*, Paris, G. Meturas, 1653.
SAINT-GERMAIN Charles (de), *L'Eschole méthodique et parfaite des sages-femmes*, Paris, Gervais Clousier, 1650.
SENAULT Jean-François, *De l'usage des passions,* Paris, Camusat, 1641.
VESALE André, *De humani corporis fabrica libri septem*, Bâle, Johan Herbst, 1543.

- *Sur la sorcellerie*

BOGUET Henry, *Discours exécrables aux sorciers,* Paris, Chez Denis Binet, 1603.
Edit du Roy pour la punition de différents crimes, Paris, François Muguet, 31 Août 1682.
LANCRE Pierre (de), *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, Paris, Nicolas Buon, 1612.
- *L'Incrédulité et mescréance du sortilège plainement convaincue*, Paris, Nicolas Buon, 1622.
LOYSEL Antoine, *Institutes coutumières* [1607], Edition revue et corrigée par M. Dupin et E. Laboulaye, Paris, Editions Durant, 1846.
THIERS Jean-Baptiste, *Traité des superstitions,* Paris, A. Dezallier, 1679.
WIER Jean, *Histoires, disputes et discours des illusions et impostures des Diables* [Genève, 1579], Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1885.

- *Ouvrages religieux*

BENEDICTI Jean, *Somme des péchez et le remède d'iceux*, Lyon, Charles Pesnot, 1584.
BERULLE Pierre (de), « Dédicace », in *Discours de l'État et des grandeurs de Jésus*, Paris, Antoine Estienne, 1623.
BOSSUET Jacques Bénigne, *Élévation à Dieu sur tous les mystères de la religion chrétienne* [édition posthume], Paris, Jean Mariette, 1727.
Catéchisme du Concile de Trente, [Rome, 1566], traduction nouvelle, Paris, Guillaume Desprez, 1673.
CAUSSIN Nicolas, *La Cour sainte*, Paris, Claude Sonnius et Denis Bechet, 1647.
EUDES Jean, *Le Bon Confesseur ou avertissements aux missionnaires*, Rouen, Jean B. Besongne, 1666.
SARPI Paolo, *Histoire du Concile de Trente* [édition originale de 1619], traduction française de Pierre-François Le Courayer, Amsterdam, Wetstein et Smith, 1736.
SIMON Richard, *Histoire critique du Vieux Testament*, Paris, Veuve Billaine, 1678.

- *Œuvres politiques et juridiques*

FARET Nicolas, *Des vertus nécessaires à un prince pour bien gouverner ses sujets*, Paris, T. du Bray, 1623.
Recueil général des anciennes lois françaises : 1672-1686, lois recueillies par Isambert, Decrusy et Taillandier, Paris, Belin-Leprieur, 1829, t.19.
TURQUET DE MAYERNE Louis, *La Monarchie aristodémocratique*, Paris, I. Berjon, 1611.

- *Périodiques* : Le Mercure Galant

DONNEAU DE VISE Jean, « Le Libraire au Lecteur », in *Mercure galant*, Lyon, Thomas Amaulry, novembre 1679.
- *Mercure Galant*, Paris, Deluyne, Blageart, Girard, août 1679, pp. 51-52.
- *Mercure Galant*, Lyon, Thomas Amaulry, novembre 1679, pp.214-216.
- *Mercure Galant*, Paris, Michel Brunet, janvier 1710, pp.281-283.

- *Belles Lettres*

ARNAULD Antoine, *Lettre apologétique d'Antoine Arnauld à Perrault, au sujet de la dixième satire de Mr Despreaux*, Bruxelles, 5 mai 1694, in *Œuvres de Boileau Despréaux*, Paris, Treuttel et Würtz, 1832, t.2.

CAMUS Jean-Pierre, « Mère Médée », in *Les Spectacles d'horreur où se descouvrent plusieurs tragiques effects de nostre siecle,* Paris, André Soubron, 1630.

LA FONTAINE Jean (de), « Les Devineresses », in *Fables*, Paris, Claude Barbin, 1678, VII, 14.

RABUTIN-CHANTAL Marie (de), « Lettre du vendredi 23 février 1680 », in *Correspondance*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1974, vol. 2.

ROSSET François (de), *Les Histoires memorables et tragiques de ce temps où sont contenues les morts funestes et lamentables de plusieurs personnes, arrivees par leurs ambitions, amours desreiglees, sortileges, vols, rapines et autres accidents divers*, Paris, P. Chevalier, 1619.

- *Traités théoriques sur l'art et la littérature*

BAUDRAIS Jean, *Essais historiques sur l'origine et les progrès de l'at dramatique en France*, Paris, Petite bibliothèque des Théâtres, 1791, t.3.

BOILEAU-DESPREAUX Nicolas, *Art poétique* [1674], Paris, Eugène Belin, 1871.

BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, [1757], Paris, Vrin, 1990.

CORNEILLE Pierre, *Trois Discours sur le poème dramatique* (« Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », « Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire », « Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu »), in *Théâtre complet,* Paris et Rouen, Augustin Courbet, 1660, 3 volumes. Édition critique par Marc Escola et Bénédicte Louvat, Paris, Flammarion, 1999.

CORNEILLE Pierre, « Epître », *Suite du Menteur* [1645], in *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1963.

HEDELIN François (dit Abbé d'Aubignac), *La Pratique du théâtre* [1657], édition critique par Hélène Baby, Paris, Champion, 2001.

JOMBERT Charles-Antoine, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Le Clerc*, Paris, Chez l'auteur, 1774.

LAMY Bernard, *Nouvelles Réflexions sur l'art poétique*, Paris, André Pralard, 1668.

LAUDUN D'AIGALIERS Pierre, *Art poétique françois*, Paris, A. Du Brueil, 1598.
LESSING Gotthold Ephraim, *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* [*Laocoon, ou des Frontières de la peinture et de la poésie*], Berlin, Christian Friedrich Vo, 1766, t.1.
MENESTRIER Claude-François, *Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, Robert Pepie, 1680.
PAPILLON Jean-Michel, *Mémoire sur la vie de François Chauveau, peintre et graveur, et de ses fils Evrard Chauveau, peintre, et René Chauveau, sculpteur*, Paris, Imprimerie Guiraudet et Jouaust, 1738.
PERRAULT Charles, *La Critique de l'Opéra ou Examen de la tragédie intitulée Alceste ou le Triomphe d'Alcide*, Barbin, Paris 1674.
PILES Roger (de), *Cours de peinture par principes*, Paris, Jaques Estienne, 1708.
PILLET DE LA MESNADIERE Hippolyte-Jules, *La Poétique*, Paris, Sommaville, 1640.
SABBATTINI Nicola, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Ravenne, Battista Giovanelli, 1638.
SCUDERY Georges (de), « Observations sur le Cid », Paris, Au dépens de l'auteur, 1637.

Encyclopédies et dictionnaires

Académie française, *Le Dictionnaire de l'Académie française dédié au roy*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, t.1, A-L, « Allegorie », p.28 ; « Constant », p.238 ; « Crime », p. 286 ; « Cupidité », p.286 ; t.2, M-Z, « Pécher », p.206 ; « Satyre », p.443 ; « Serpent », p.471 ; « Tentation », p.549.
BAUDOUIN Jean (trad. d'après Ripa), BIE Jacques (de), *Iconologie ou la science des emblèmes, devises, etc.*, Amsterdam, A. Braakman, 1698 (éd. posthume), 'Inconstance », p.113 ; « Péché », p.183-184 ; « Fureur indomptable », p.361-362 ; « Discorde », p.477 ; « Hérésie », p. 485 ; « Superstition », p.502.
FURETIERE Antoine, *Dictionnaire universel*, Rotterdam et La Haye, 1690, t.1, « Almanach », [n.p.] ; « Antre », [n.p.] ; « Beauté », [n.p.] ; « Cupide », [n.p.] ; « Cupidité », [n.p.] ; « Enqueste », [n.p.] ; t.2, « Facétie », « Facétieux », p.3 ; « Fourbe », p.98 ; « Fonrtispice », p. 123 ; « Faire Gilles », p.169 ; « Inconstance », p.333 ; « Juge », p. 394-395 ; « Langue », p.417 ; t.3, « Serpent », p.531 ; « Symbole », p.624 ; « Tromper », p.747.

- *Dictionnaire universel*, revu par BASNAGE DE BEAUVAL Henri et BRUTEL DE LA RIVIERE Jean-Baptiste, La Haye, Pierre Husson, 1727, t.3, L-P, « Langue de vipère », [n.p.]

CORPUS SECONDAIRE

Sur le corpus et les supports étudiés

- ***Sur le théâtre et le tragique***

BEYSSADE Jean-Marie, « Descartes et Corneille ou les démesures de l'*ego* », in *Laval théologique et philosophique,* vol. 47, n°1, février 1991, pp. 63-82.

BOISSIER Gaston, « Les tragédies de Sénèque ont-elles été représentées ? » in *Journal de l'instruction publique,* Paris, P. Dupont, 1861.

BUFORD Norman, *Quinault, librettiste de Lully : le poète des grâces*, Bruxelles, Mardaga, 2009.

BURY Emmanuel, *Le Classicisme. L'Avènement du modèle littéraire français 1660-1680,* Paris, Éditions Nathan, 1993.

DEIERKAUF-HOLSBOER S.W., *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, Paris, Droz, 1933.

CASSIRER Ernst, *Descartes, Corneille, Christine de Suède*, Paris, J. Vrin, 1997.

COMBE Vincent, *Histoires tragiques et « canards sanglants » : Genre et Structure du récit bref épouvantable en France à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle*, thèse sous la direction d'Eliane Kotler soutenue le 5 novembre 2011 à l'Université de Nice Sophia Antipolis

COUSIN Jean, « Phèdre n'est point janséniste », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 3, 1932, pp.391-396.

DETOC Sylvain, « La Gorgone Méduse. De l'effigie archaïque à la figure mythique », in Véronique Léonard-Roques (dir.), *Figures mythiques : fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presse Universitaire Blaise Pascal, 2008, pp. 95-116.

DOUBROVSKY Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1964.

DUPONT Florence, *Le Théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988.

DUPONT Florence, LETESSIER Pierre, *Le Théâtre romain*, Paris, Armand Colin, Lettres sup, 2012.

FORESTIER Georges, *La Tragédie française*. *Règles classiques, passions tragiques,* 2ème édition, Paris, Armand Collin, coll. « U », 2016.

FUMAROLI Marc, « De Pierre Corneille à Jean Racine : *De Médée* à *Phèdre* : naissance et mise à mort de la tragédie cornélienne », in *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes,* Genève, Droz, 1996, pp. 493-518.

FUNCK-BRENTANO Frantz, *La Devineresse, une féerie pour la réforme des mœurs sous Louis XIV, étude historique*, Paris, Ernest Thorin, 1895.

FRAPPIER Louise, « La topique de la fureur dans la tragédie française du XVIe siècle », in *Études françaises*, vol.36, n°1, 2000, pp.29-47.

GARNIER Patrick, « La Notion de vraisemblance chez les théoriciens français du classicisme »*, Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 83-1, 1976, pp. 45-70.

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

HENIN Emmanuelle, *Ut Pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.

- « Faut-il ensanglanter la scène ? : Les enjeux d'une controverse classique », *in Littératures classiques, Réécritures du crime : L'acte sanglant sur la scène (XVIe – XVIIIe siècles)*, vol. 3, n°67, 2008, pp. 13-32.

HERMANN Léon, *Le Théâtre de Sénèque*, Paris, Les Belles Lettres, 1924.

HORNBY Richard, *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Associated University Presses, 1986.

FORSYTH Elliott, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1533-1640) : le thème de la vengeance*, Paris, Nizet, 1962.

GIRDLESTONE Cuthbert, *La Tragédie en musique (1673-1750) considéré comme genre littéraire*, Paris, Droz, 1972.

- « Tragédie et tragédie en musique (1673-1727) », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°17, 1965, pp. 9-23.

LA GORCE Jérôme (de), *Jean-Baptiste Lully*, Librairie Arthème Fayard, 2002.

LANCASTER H. Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 4e partie, II, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1940.

LAZARD Madeleine, « Le théâtre », in *Précis de Littérature français du XVIe siècle*, sous la direction de Robert Aulotte, Paris, PUF, 1991.

MAURENS Jacques, *La Tragédie sans tragique, le néostoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Armand Colin, 1966.

MAZOUER Charles, *Molière et ses comédies-ballets*, Honoré Champion, 2006.

MONTANA Jean-Marie, « Rhétorique, voix et art dramatique dans la tragédie romaine », *Babel*, n°7, 2003, pp. 53-71.

MOREL Renée, « *Phèdre* : poétique de la monstruosité », in *Dalhousie French Studies*, Canada, Dalhousie University, 1990, vol. 18, pp. 3-18.

NANCY Sarah, « Les règles et le plaisir de la voix dans la tragédie en musique », *XVIIe siècle*, 2004, 2, n°223, pp. 225-236.

NAUDEIX Laura, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Champion, 2004.

REYNIER Gustave, *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, Paris, Hachette, 1892.

ROUSSET Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti, 1968.

SAINT-EVREMOND Charles (de), « Sur les opéras », in *Œuvres mêlées*, texte établi par Charles Giraud, Paris, Léon Techener fils, 1865, pp.389-401.

SELLIER Philippe, « Le jansénisme des tragédies de Racine, réalités ou illusion ? », *Cahiers de l'AIEF*, 31, 1979, pp.135-148.

SOLEIROL Henri Augustin, HILLEMACHER Frédéric, *Molière et sa troupe*, Paris, Chez l'auteur, 1858.

SUDRAIS Anthony, « Les sens dans la tragédie en musique de Quinault à Lully », *Itinera*, n°13, 2017, pp. 165-182.

TRUCHET Jacques, « notice de *La Devineresse ou les Faux Enchantements* », in *Théâtre du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p.1096.

VERHAEREN Emile, *Racine et le classicisme*, Bruxelles, Éditions complexe, Le regard littéraire, 2002.

WESTPHAL Bertrand, « Le spectre d'Ulysse ou les aléas du référent », in *Poétique des lieux*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, pp. 33-50.

ZSÁK Helga, « La *Médée* de Corneille, première furie vindicative », *Revue d'Études Françaises*, n°7, 2002, pp. 191-198.

ZIERCHER Estelle, « Histoires tragiques et formes narratives au XVIe siècle », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 73, 2011, pp. 9-21.

- ***Sur l'art : peinture et estampes***

BARBIER DE MONTAULT Xavier, *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris, Société de librairie ecclésiastique et religieuse, 1898.

BEAUMONT-MAILLET Laure, *La Guerre des sexes XVe-XIXe siècles*, Paris, Albin Michel, coll. « Les albums du cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale », 1984.

BOESPFLUG François, « *Adam et Eve*, 1638 : une gravure de Rembrandt », *Revue des sciences religieuses*, 81/4, 2007, pp. 545-561.

BRIZARD Gabriel, « La Légende de Lustucru », conférence du 25 janvier 1940, in *Revue du folklore français*, Paris, Société du folklore français, janvier 1940.

CABANNE Pierre, *L'Art classique et le baroque*, Paris, Larousse, 2006.

DELAPIERRE Emmanuelle, GILLES Matthieu, PORTIGLIA Hélène, *Rubens contre Poussin : La Querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle*, Paris, Ludion, 2004.

FLAHUTEZ Fabrice, GOLDBERG Itzhak et VOLTI Panayota (dir.), *Visage et Portrait, Visage ou Portrait*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 2010.

FUMAROLI Marc, « *Muta Eloquentia* : La Vision de la parole dans la peinture de Poussin », in *L'École du silence. Le Sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, Champs arts, 1998, pp. 189-232.

LICHTENSTEIN Jacqueline, *La Couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, Champs, 1999.

MARIN Louis, *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1995.

PICCIOLA Liliane, « La perception des tragédies cornéliennes par les illustrateurs. Frontispices et scènes absentes », in *Scène et image*, textes réunis par Dominique Moncond'huy et François Noudelmann, Tours, La Licorne, Hors-Série XI, 2000, p. 41-59.

PLANCHE Marie-Claire, *De l'iconographie racinienne, dessiner et peindre les passions*, Turnhout, Brepols, 2011.

RENSSELAER W. Lee, *Ut Pictura Poesis, Humanisme et théorie de la peinture XVe-XVIIIe siècles*, Paris, Macula, La littérature artistique, 1991.

SAINT GIRONS Baldine, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005.

THUILLIER Jacques, « Temps et tableau : la théorie des péripéties dans la peinture française du XVIIe siècle », *Stil und Überliferung in der Kunst des Abendlandes*, Berlin, Gebr. Mann, 1967.

WEBBER Henri, « La facétie et la littérature facétieuse au colloque de Goutelas », *Bulletin de l'association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance,* vol. 6, n°1, 1977, pp. 28-33.

WÖLFFLIN Heinrich, *L'Art classique* [*L'Arte classica. Introduzione al Rinascimento italiano*, 1899], Brionne, Gérard Monfort, 1990.

- ***<u>Sur les almanachs et les journaux</u>***

BOLLEME Geneviève, *Les Almanachs populaires aux XVII et XVIIIe siècles*, *Essai d'histoire sociale*, Paris, Mouton & co, 1969.
BRETECHE Marion, RIBARD Dinah, « Qu'est-ce que les mercures au temps du Mercure galant ? », *Dix-septième siècle,* janvier 2016, n° 270, pp. 9-22.
DUBOIS Elfrieda Theresa, MASKELL David, YARROW Philip John, « L'Almanach de la *Devineresse* », Revue d'Histoire du théâtre, Paris, 1980, 3, pp. 216-219.

Sur la figure du monstre

BLOCH Raymond, *Les Prodiges dans l'Antiquité classique*, Paris, Presses universitaires de France, 1963.
CEARD Jean, *La Nature et les prodiges. L'Insolite au XVIe siècle, en France*, Genève, Droz, 1996.
FISCHER Jean-Louis, *Monstres. Histoire du corps et de ses défauts,* Paris, Syros-Alternatives, 1991.
KAPPLER Claude-Claire, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, coll. « Le regard de l'histoire », 1980.
MARTIN Ernest, *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours* [Paris, Reinwald & Cie, 1880]*,* précédé de « Le désenchantement des monstres » par Jean Jacques Courtine, Grenoble, Éditions Jerôme Millon, coll. « Mémoires du corps », 2002.
REGIS Bertrand, CAROL Anne (dir.), *Le « Monstre » humain, imaginaire et société,* Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Le temps de l'histoire », 2005.
ROUX Olivier, Monstres. *Une Histoire générale de la tératologie des origines à nos jours,* Paris, CNRS Editions, collection « Histoire », 2008.
STEAD Evanghélia, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.
TORT Patrick, *L'Ordre et les monstres. Le débat sur l'origine des déviations anatomiques au XVIIIe siècle*, Paris, Editions Syllepses, 1999.

Sur la figure féminine

BEAUVALET-BOUTOUYRIE Scarlett, *Les Femmes à l'époque moderne (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Belin, coll. « Histoire », 2003.

BERNOU Jean, *La Chasse aux sorcières dans le Labourd (1609) : étude historique*, Agen, Calvé et Célérié, 1897.

BOUSQUET Philippe, « L'héroïsme féminin au XVIIe siècle, entre admiration païenne et représentations chrétiennes », in *Les Femmes au Grand Siècle*, Actes du 33ème congrès annuel de la *North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, t.2, Tübingen, Biblio 17, 2003, pp. 93-108.

BRAY René, *La Préciosité et les précieux*, Paris, Albin Michel, 1948.

CHARLOT Patrick, GASPARINI Éric, *La Femme dans l'histoire du droit et des idées politiques*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008.

CHATELAIN Jean-Marc, *La Bibliothèque de l'honnête homme*, Paris, Editions de la Bibliothèque nationale de France, 2003.

CLAUDE Catherine, *La Querelle des femmes*. *La Place des femmes des Francs à la Renaissance*, Paris, Le Temps des cerises, 2000.

CORGNET Cédric, « Une masculinité en crise à la fin du XVIIe siècle ? La critique de l'efféminé chez La Bruyère », *Genre & Histoire*, 2, Printemps 2008.

COSANDEY Fanny, « "La Blancheur de nos lys". La Reine de France au cœur de l'État royal », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 44, 3, 1997, pp.387-403.

COURNUT Jean, *Pourquoi les hommes ont peur des femmes*, Paris, Puf, coll. « Quadrige, Essais, Débats », 2006.

DAUMAS Maurice, *Le Mariage amoureux : Histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 2004.

DELUMEAU Jean, « Macabre et pessimisme de la Renaissance », in *Le Péché et la peur : La Culpabilisation en Occident XIIIe – XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 1990, pp. 15-189.

DORLIN Elsa, *L'Evidence de l'égalité des sexes, une philosophie oubliée du XVIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2000.

DUFOUR-MAITRE Myriam, *Les Précieuses – Naissance des femmes de lettres en France au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2008.

EAUBONNE Françoise (d'), *Le Sexocide des sorcières : Fantasme et réalité*, Paris, L'Esprit frappeur, 1999.

FREYMANN Jean-Richard, MICHELS André, « Culpabilité, culpabilisation, censure », in *De la honte à la culpabilité*, Jean-Richard Freymann (dir.), Paris, Eres, collection « Hypothèses », 2010.

FILLOUX Janine, « La peur du féminin : de la tête de Méduse (1922) à la féminité (1932) », *Topique*, n°78, 2002.

GABRIEL André, « Diane et le poète : La femme dans la poésie du XVIIe siècle », *Baroque*, n°11, 1984.

GERVAIS Florence, « La sorcière, une esthétique de la cruauté féminine », *La Voix du regard*, 13, 2000, pp. 98-101.

HAASE-DUBOSC Danielle, « Intellectuelles, femmes d'esprit et femmes savantes au XVIIe siècle », in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2001, 13.

HAASE-DUBOSC Danielle (dir.), HENNEAU Marie-Elisabeth (dir.), *Revisiter la Querelle des femmes. Discours sur l'égalité/inégalité des femmes et des hommes, de 1600 à 1750*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « L'école du genre », 2013.

KLAPISCH-ZUBER Christiane, « La lutte pour la culotte, un *topos* iconographique des rapports conjugaux (XVe-XIXe siècles) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 34, 2011, pp. 203-218.

KRIER Isabelle, « Souvenirs sceptiques de Marie de Gournay dans l'Égalité des hommes et des femmes », *Varia*, 29, 2009, pp. 243-257.

MACLEAN Ian, « Marie de Gournay et la préhistoire du discours féminin », in *Femmes et Pouvoirs sous l'Ancien Régime*, Paris, Rivage, 1991, pp.129-134.

MARTIN Henri-Jean, « Les Femmes », *Livres, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle (1598-1701)*, Genève, Droz, 1999, chap. III, pp. 544-551.

PIOT Alain, *La Diabolisation de la femme : On brûle une sorcière*, Paris, L'Harmattan, Essai, 2009.

PRZYGODZKI-LIONET Nathalie, *Psychologie et Justice, de l'enquête au jugement*, Paris, Dunod, 2012.

SCHMITT Jean-Claude (dir.), *Eve et Pandora, la création de la première femme*, Paris, Gallimard, Le temps des images, 2002.

SOMAN Alfred, *Sorcellerie et Justice criminelle (XVIe – XVIIIe siècles*), Aldershot, Variorum, 1992.

TIMMERMANS Linda, *L'Accès des femmes à la culture (1598-1715), Un Débat d'idées de saint François de Sales à la Marquise de Lambert*, Paris, Champion, 1993.

TRUC Gonzague, *Histoire illustrée de la femme*, Paris, Editions d'histoire et d'art, 1941.

TSIKOUNAS Myriam (dir.), É*ternelles Coupables, Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Autrement, 2008.

- *Les Précieuses – Naissance des femmes de lettres en France au XVIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2008.

VERGNES Sophie, *Les Frondeuses. Une révolte au féminin (1643-1661),* Seyssel, Champ Vallon, 2013.

WAJEMAN Lise, *La Parole d'Adam, le corps d'Ève. Le Péché originel au XVIe siècle*, Genève, Droz, 2007

Ouvrages et articles généraux sur le XVIIe siècle

- ***Médecine et science des passions***

AUCANTE Vincent, « La démesure apprivoisée des passions », *XVIIe siècle*, n°213, 2001/4, pp. 613-630.

BARBIER DE MONTRAULT Xavier, « Les vertus et les vices », in *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris, Société de librairie ecclésiastique et religieuse, 1898.

BENOIT Robert, « Conceptions médicales à l'Université de Paris d'après les cours de Jean Riolan à la fin du XVIe siècle », *Histoire, économie et société*, vol. 14, n°1, 1995, pp. 25-50.

BERRIOT-SALVADORE Evelyne, *Un corps, un destin. La Femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1993.

BEUGNOT Bernard, « Le Corps éloquent », in *Le Corps au XVIIe siècle*, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1995, pp. 17-30.

BOUCHILLOUX Hélène, « Descartes et Saint Augustin : la création des vérités éternelles », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Paris, Presses Universitaire de France, 2006/2, Tome 131, pp. 147-161.

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2005, vol. 1.

COURTINE Jean-Jacques et HAROCHE Claudine, *Histoire du visage*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1988.

COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, « La physionomie de l'homme impudique », in *Communications*, n°46, 1987, pp. 79-91.

DANDREY Patrick, *Les Tréteaux de Saturne : Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003.

DELFT Louis (van), « Qu'est-ce qu'un moraliste », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 30, n°1, 1978, pp.105-120.

DESJARDINS Lucie, *Le Corps parlant : savoir et représentation des passions au XVIIe siècle*, Québec / Paris, Les Presses de l'Université de Laval / L'Harmattan, 2001.
ELIAS Norbert, *La Civilisation des mœurs,* Paris, Calmann-Lévy, 1973.
ETIENNE Robert, « La conscience médicale antique et la vie des enfants », *Annales de démographie historique*, n° spécial « Enfant et Société », 1976, pp.15-46.
GHEERAERT Tony, « La Catharsis impensable. La passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens », in *Etudes Epistémè*, vol. 1, 2002, *La Représentation des passions en France et en Angleterre (XVe – XVIIIe siècles)*, pp. 104-140.
GIMARET Antoinette, *Extraordinaire et ordinaire des Croix : les représentations du corps souffrant 1580-1650*, Paris, Honoré Champion, 2011, « Un regard désacralisé sur le corps souffrant », pp. 603-647.
- « Représenter le corps anatomisé aux XVIe et XVIIe siècles : entre curiosité et vanité », *Etudes Epistémè*, 27, 2015.
KNIBIEHLER Yvonne, FOUQUET Catherine, *La Femme et les médecins*, Hachette, Analyse historique, 1983.
LE GOFF Jacques, TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi, coll. « Piccolo Histoire », 2006.
MC CLIVE Cathy, PELLEGRIN Nicole, *Femmes en fleurs, Femmes en corps. Sang, santé, sexualités, du Moyen Âge aux Lumières*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « L'Ecole du genre », série « Nouvelles recherches » n°4, 2010.
MOREAU Pierre-François (dir.), « Les trois étapes du stoïcisme moderne », in *Le Stoïcisme au XVIe et au XVIIe siècle. Le Retour des philosophies antiques à l'âge classique*, Paris, Albin Michel, 1999, pp.11-28.
PORRET Michel, *Le Corps violenté, du geste à la parole*, Genève, Droz, 1998.
VILATTE Sylvie, « La femme, l'esclave, le cheval et le chien : les emblèmes du *kalòs kagathós* d'Ischomaque », Dialogues d'histoire ancienne, vol. 12, 1986, pp. 271-294.

- ***Histoire du droit : regards sur le crime***

Archives de la Bastille, Règne de Louis XIV (1678 – 1679), documents inédits recueillis et publiés par François Ravaisson, Paris, A. Durand et Pedone-Lauriel, 1872, t.5.
BASTIEN Pascal, *Histoire de la peine de mort : Bourreaux et supplices, 1500-1800*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 2011.

- « Usage politique des corps et rituel de l'exécution publique à Paris, XVIIe – XVIIIe siècles », *in Crime, histoire et sociétés*, vol. 6, n°1, 2002, pp. 31-56.

BIET Christian, « Naissance sur l'échafaud ou la tragédie du début du XVIIe siècle », *Intermédialités*, 1, 2003.

- *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Robert Laffont, 2006.

- « L'écriture du crime dans le théâtre de la cruauté et les récits sanglants français de la fin du XVIe siècle au début du XVIIe siècle », *in Littérature classiques, Réécritures du crime : L'acte sanglant sur la scène (XVIe – XVIIIe siècles)*, vol. 3, n°67, 2008, pp. 231-245.

CARBASSE Jean-Marie, « La peine en droit français, des origines au XVIIe siècle », « Recueil de la société Jean Bodin pour l'histoire comparative des institutions », *La Peine, Europe avant le XVIIIe siècle,* t.2, Bruxelles, Université de Boeck, 1991, pp. 157-172.

CARLONI Glauco, NOBILI Daniela, *La Mauvaise Mère*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1977.

CHAUVEAU Adolphe, FAUSTIN Hélie, *Théorie du Code pénal*, Paris, Edouard Legrand, 1839, vol. 5.

COSTA Sandrine, *La Peine de mort, de Voltaire à Badinter*, Paris, GF Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2001.

DURKHEIM Emile, *La Prohibition de l'inceste et ses origines*, Paris, Bibliothèque Payot, 2008.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et Punir : Naissance de la prison,* Paris, Gallimard, 1975.

HOUEL Annik, *L'Adultère au féminin et son roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Renouveaux en psychanalyse », 1999.

JOUSSE Daniel, « Des cadavres des condamnés », in *Traité de la justice criminelle de France*, Paris, Debure, 1771, 4 vol, t. II, pp. 554-556.

JUGNOT Gérard, *Histoire de la justice française, de l'époque franque à nos jours*, Paris, Ellipses, coll. « Université », 2011.

MELCHIOR-BONNET Sabine, TOCQUEVILLE Aude (de), *Histoire de l'adultère : La tentation extra-conjugale de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions de La Martinière, 1999.

MUCHEMBLED Robert, *Le Temps des supplices : De l'obéissance sous les rois absolus XVe – XVIIIe siècles*, Paris, Armand Colin, 1992.

OUDIN Bernard, *Le Crime, entre horreur et fascination*, Paris, Gallimard, collection Découvertes, 2010.

PETITFILS Jean-Christian, *L'Affaire des Poisons : Crimes et sorcellerie au temps du Roi-Soleil*, Paris, Perrin, 2010.
RAUCH André et TSIKOUNAS Myriam (dir.), *L'Historien, le juge et l'assassin*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.
SALAS Denis, *Les 100 mots de la justice*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2011.
SOMAN Alfred, *La Justice royale et le parlement de Paris (XVIe –XVIIe siècles)*, Yves-Marie Bercé (dir.), Paris, Bibliothèque de l'école des Chartes, juillet-décembre 1995.
VERDIER Raymond, *Vengeance : Le face à face victime/agresseur*, Paris, Autrement, « Mutations », 2004.

- ***Contexte politique et religieux***

BENICHOU Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948.
DELSALLE Paul, *La Franche-Comté au temps des archiducs Albert et Isabelle : 1598-1633*, Presses Universitaires Franche-Comtoise, coll. « Didactiques », 2002.
DELUMEAU Jean, *La Peur en Occident*, Paris, Hachette Littérature, coll. « Pluriel », 2006.
DESSERT Daniel, « Finances et société au XVIIe siècle : à propos de la chambre de justice de 1661 », *Annales*, 29-4, 1974, pp. 847-882.
GOYET Francis, *Les Audaces de la prudence. Littérature et politique aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
LEBRUN François, *Le dix-septième siècle*, Paris, Armand Colin, Collection U, 1978.
LECRIVAIN Philippe, « Les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola, un chemin de liberté », *Revue éthique et de théologie morale*, 2, 2005, pp. 71-86.
LORAUX Nicole, « La cité, l'historien, les femmes », *Pallas, Revue d'Études antiques*, Université de Toulouse, 32, 1985, pp. 7-39.
MAGENDIE Maurice, *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France au XVIIe siècle, de 1600 à 1660*, Paris, Les Presses Universitaire de France, 1925.
SKA Jean-Louis, « Richard Simon : un pionnier sur les sentiers de la tradition », *Recherches de Science religieuse*, 2009/2, tome 97, pp. 307-316.
THIERRY André, *L'Homme de guerre au XVIe siècle*, Publications de l'Université de Saint Etienne, 1992.
TRENARD Louis, « Les mentalités populaires au XVIIe siècle », *Revue du Nord*, 1962, 176, pp. 464-468.

ZARKA Yves-Charles (dir.), « Philosophie politique et raison d'État », in *Raison et déraison d'état : Théoriciens et théorie de la raison d'État aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, PUF, Collection Fondements de la politique, 1994, pp. 1-8.

Encyclopédies et dictionnaires

BARRAL Xavier (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, PUR, 2003.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles,* Paris, Robert Laffont / Jupiter, Collection Bouquins, 1982, « Couteau », p. 306.

DORLIN Elsa, *Dictionnaire de la pensée médicale*, PUF, coll. « Quadrige, Dicos Poche », 2003, « Maladie des femmes », pp.702-707.

LITTRE Emile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1872, t.2, « Frontispice ».

REY Alain (dir.), *Le Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2012, « Fauter », vol. 1, p. 1324.

REY-DEBOVE Josette (dir.), REY Alain (dir.), *Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2011, « Pécher », p. 1838 ; « Crime », p. 587.

Webographie

BRUNEL Thierry, « Le Travestissement comme entreprise de démolition ou de célébration », *Arts et savoirs* [en ligne], 3, 2013, mis en ligne le 15 février 2012, disponible sur <http://journals.openedition.org/aes/615> (consulté le 12/02/2018).

CARLIN Claire (dir.), *Le Mariage sous l'Ancien Régime* [en ligne], Canada, Université de Victoria, [s.d.], disponible sur < https://mariage.uvic.ca/index.html> (consulté le 25/09/2019).

- « L'épouse affamée dans les estampes de la première modernité », *Image répétée : Imitation, copie, remploi, recyclage*, numéro spécial de la revue *Textimage : Le conférencier* [en ligne], automne 2012, disponible sur <https://www.revue-textimage.com/conferencier/01_image_repetee/carlin1.html> (consulté le 25/09/2019).

COSANDEY Fanny, « Représenter une reine de France. Marie de Médicis et le cycle de Rubens au palais du Luxembourg », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [en ligne], 19, 2004, mis en ligne

le 27 novembre 2006, disponible sur <https://journals.openedition.org/clio/645> (consulté le 10/08/2018).

DOUGUET Marc, *À quoi servait l'« art » ? Politique de la poétique au XVIIe siècle*, [S.l], *Acta Fabula*, 01 février 2010, disponible sur : <http://www.fabula.org/revue/document5469.php> (consulté le 28/04/2013).

LOJKINE Stéphane, *Frontispice de Médée (Théâtre de Corneille, 1660)* - Chauveau d'après Silvestre ?, [S.l.], Utpictura18, base de données iconographiques, 2011, disponible sur : <http://sites.univ-provence.fr/pictura/GenerateurNotice.php?numnotice=A5507> (consulté le 13/01/2013).

MERDIGNAC Karine, *Pierre Corneille (1606-1684)*, [S.l], 17ème siècle, 07 mars 2012, disponible sur : <http://17emesiecle.free.fr/Corneille.php> (consulté le 19/10/2012).

NESTOLA Barbara, « L'opéra italien à la cour de France : réception et adaptation d'un objet étranger (1645-1662) », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [en ligne], 2016, mis en ligne le 08 novembre 2018, disponible sur <http://journals.openedition.org/crcv/15097> (consulté le 26/01/2019).

PASCAL Catherine, « Les recueils de femmes illustres au XVIIe siècle », communication donnée lors d'une journée d'étude de la SIEFAR : « Connaître les femmes de l'Ancien Régime : la question des recueils et dictionnaires », Paris, 20 juin 2003, disponible sur : <http://www.siefar.org/wp-content/uploads/2015/09/Pascal-dicos.pdf> (consulté le 29/11/2018)

PEREZ Marie-Félicie et SAUMIER Bruno, « Une série des femmes illustres ou femmes fortes par Guy François (1578 ? - 1650) », *In Situ* [en ligne], 10, 2009, mis en ligne le 19 mai 2009, disponible sur <http://journals.openedition.org/insitu/4514 ; DOI : 10.4000/insitu.4514> (consulté le 29/11/2018).

PERROT Sylvain, *Le sentiment de culpabilité chez Racine et Zola*, [S.l.], *Le Sénevé*, Cendres 2004, disponible sur : <http://www.eleves.ens.fr/aumonerie/numeros_en_ligne/cendres04/seneve004.html> (consulté le 16/06/2013).

PIOT Coline, « L'effet moral de la comédie de l'âge classique et son rapport au rire du spectateur dans les discours sur le genre comique », communication donnée lors d'un colloque organisé par la formation doctorale interdisciplinaire de l'Université de Lausanne et dirigé par Marta Caraion et Laurence Danguy : « *Le rire : formes et fonctions du comique* », Lausanne, le 9-10 juin 2016, disponible sur : <https://www.fabula.org/colloques/document4571.php> (consulté le 29/11/2018)

SCHWEITZER Zoé, *Médée, le spectateur de la violence*. Paris IV-Sorbonne : Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre, cop. 2009. Disponible sur : <http://www.crht.paris-sorbonne.fr/ressources/actes-de-colloques/colloque-spectateur/zoe-schweitzer-medee-le-spectateur-de-la-violence/ > (consulté le 02/03/2013).

Table des matières

INTRODUCTION **1**
1- Définitions du « monstre » au XVIIe siècle *3*
2- La notion de « femme-monstre » : état des lieux et définitions *5*
3- Justification du corpus et méthode de recherche *8*
4- Objectifs et structure de la thèse *17*

CHAPITRE 1 ..... **21**

MEDEE, PARANGON DE LA FEMME-MONSTRE **21**
I- CONTEXTE POLITIQUE ET SOCIAL DE MEDEE : 1598 - 1635 25
1- Le contexte politique : l'émergence de femmes fortes et héroïques *25*
a- Contexte politique général 25
b- Marie de Médicis, femme héroïque au cœur du pouvoir 26
c- La valorisation de la femme forte 31
d- La femme intellectuelle 35

2- Le contexte religieux : la femme infériorisée et persécutée *38*
a- La femme pécheresse et fautive 38
b- La chasse aux sorcières et l'exhibition de la violence 41

3- Le reflet du réel dans les arts *45*
a- Une littérature de la cruauté 45
b- L'art entre réalité vraisemblable et réalité historique 49

II- MEDEE, HERITAGE ET ACTUALISATION D'UNE FEMME-MONSTRE 55
1- Médée avant et après 1635 ..... *55*
a- Les sources antiques : Euripide et Sénèque 55
b- Les Médée françaises des XVIe et XVIIe siècles 59
c- Médée dans la carrière de Corneille 61
d- Médée après Corneille 63

2- De la femme majestueuse à la criminelle : l'exhibition du monstre *66*
a- Une héroïne néo-stoïcienne ? : son affirmation par le « moi » 66
b- Exhiber le crime, « ensanglanter la scène » 69
c- Le spectaculaire dans le dessin de Poussin : l'arme du crime et la dramatisation de la scène 72

3- Rendre le monstre acceptable *78*
a- Cacher le crime sous couvert de bienséance et de vraisemblance 78
b- Le frontispice : préambule à l'exposition de la monstruosité ? 80
c- Une victime en exil : l'humanisation du personnage 84

III- MEDEE, UNE FEMME-MONSTRE EXEMPLAIRE 89
1- Une tragédie des passions *89*
a- Les notions de dolor et de furor : de la victime au monstre 89
b- Une instabilité émotionnelle : Médée mère et monstre 94

2- Révéler la monstruosité : la transposition métaphorique des passions *97*
a- Le visage impudique ou comment reconnaître la femme-monstre 97
b- Le corps éloquent et le geste indécent 102
c- La dispositio : la place de la femme-monstre 104

3- Fascination et horreur du spectateur : la visée moralisatrice de Médée *107*
a- Plaire, émouvoir, instruire 107
b- Médée face aux spectateurs-juges : une femme excusable ou condamnable ? 109

CHAPITRE 2 ..... **117**

LA FEMME MONSTRUEUSE : DE PHEDRE A ŒNONE **117**

I- DE 1635 A 1677 : UN CONTEXTE DIFFERENT 121
1- Contexte politique et religieux 121
a- La régence féminine et les Frondeuses 121
b- La « démolition de l'héroïne » au profit de l'« honnête femme » 125
c- Contexte religieux : la persécution des jansénistes 127

2- Le contexte philosophique et médical : la science des passions 130
a- La philosophie morale des passions et la nécessité de l'introspection 130
b- La théorie discriminatoire des humeurs : l'inégalité physique puis morale entre l'homme et la femme 132

3- Contexte littéraire et artistique : la mise en place des règles classiques 136
a- Les prémices des règles 136
b- L'avènement des règles classiques en littérature et dans les arts (1660-1680) 139

II- MORALISATION ET INTERIORISATION DE LA MONSTRUOSITE 143
1- Phèdre avant et après 1677 143
a- Les sources antiques 143
b- Les sources françaises 145
c- La construction progressive des héroïnes raciniennes avant Phèdre 146

2- Une dénaturation morale imposée : l'influence des passions monstrueuses 150
a- Une monstruosité morale : des passions interdites 150
b- Une culpabilité incertaine : quelle est la responsabilité de Phèdre ? 153
c- Un tragique intériorisé : les tensions ataviques 155

3- Une monstruosité caractérisée par l'excès 158
a- Un dolor touchant l'âme puis le corps 158
c- De l'affirmation à la dépossession de soi : l'utilisation du « je » 162

III- LE DEPLACEMENT ET LA FRAGMENTATION DE LA MONSTRUOSITE 167
1- L'intensité dramatique du langage : le verbe destructeur 167
a- L'ineffable : entre silence et pensée criminelle 167
b- Énoncer et faire le crime : le verbe performatif 169
c- Un « mensonge si noir » : le pouvoir destructeur du mensonge 171

2- La monstruosité fragmentée : les crimes en action 175
a- Œnone, titragoniste moteur de l'action 175
b- Thésée et l'accomplissement du scelus nefarium 178
c- La représentation problématique du monstrueux dans le frontispice 181

3- La femme monstrueuse racinienne et le lecteur-spectateur 185
a- L'identification du lecteur-spectateur par la sympathie 185
b- La mort expiatoire des coupables et la catharsis du spectateur 188

CHAPITRE 3 193

MEDUSE : MONSTRUOSITE MORALE ET METAMORPHOSE PHYSIQUE 193
I- LA CONSTRUCTION DE LA TRAGEDIE EN MUSIQUE 197
1- Les sources de la tragédie en musique 197
a- L'opéra italien 197
b- La comédie et la tragédie-ballet 198

2- La tragédie en musique : un genre national 202
a- Le monopole de Lully et de l'Académie royale de musique 202
b- La tragédie en musique : une astucieuse synthèse de genres théâtraux 204

3- Une esthétique controversée : la querelle d'Alceste 208
a- Les classiques contre la modernité : la redéfinition du vraisemblable 208

b- Plaire et toucher : les passions classiques contre l'esthétique galante 211
c- Le danger des sens, entre plaisir et tentation 212

II- LA SYMBIOSE DE MEDUSE ET DE LA TRAGEDIE EN MUSIQUE 217
1- Reprise et actualisation de la figure de Méduse 217
a- L'héritage hétéroclite des Anciens 217
b- L'actualisation théâtrale du mythe avant la Méduse de Boyer 219
c- L'originalité de Boyer : Méduse dans sa carrière 220

2- Le spectaculaire au service de Méduse ? 224
a- Les décors majestueux, révélateurs de la suprématie du personnage 224
b- Une héroïne immorale et ses contraires 227
c- Une tragicomédie en musique : quelle mise en scène pour la monstruosité ? 231

3- Méduse : vers un affadissement de la femme monstrueuse ? 238
a- Un personnage stéréotypé : le « je » cupide et orgueilleux 238
b- L'inconstance amoureuse 241
c- La parole féminine manipulatrice et tentatrice 243
d- La beauté physique de Méduse 246

III- LE CORPS METAMORPHOSE 251
1- La déchéance morale puis physique dans la tragédie en musique : quelle réception ? 251
a- Du dolor orgueilleux au furor jaloux : la déchéance morale 251
b- Kalos kagathos : la métamorphose physique reflet de la laideur morale 253
c- Un personnage principal antipathique 256
d- Une tragédie en musique classique : plaire et instruire 257

2- Les gravures et l'illustration de la femme-monstre physiquement laide 261
a- La représentation de Méduse chez les Anciens 261
b- Quelle féminité pour la femme-monstre physiquement laide ? 263
c- Des Gorgones en dehors de l'humanité ? 265
d- Syncrétisme entre le mythe et la morale chrétienne 267

CHAPITRE 4 275

DECONSTRUCTION ET RECREATION DE LA MONSTRUOSITE : DE MADAME JOBIN A LUSTUCRU 275
I- LA FEMME-MONSTRE CREATRICE DE RECITS INNOVANTS 279
1- L'Affaire des poisons : 1672 - 1682 279
a- Les prémices de l'Affaire : Madame de Brinvilliers 279
b- Le procès de Catherine Monvoisin, dite « La Voisin » 280
c- Devineresse, sorcière, empoisonneuse : entre réalité et fiction 282

2- La Devineresse et le reflet du réel contemporain : « mettre en actes l'actualité » 285
a- Les invariants d'une pièce comique 285
b- Un puissant entrelacs entre événements historiques et faits littéraires 286
c- La réclame littéraire et iconographique : le crime fait vendre 291

3- De la comédie au mythe 296
a- D'une comédie – La Devineresse – à un poème mythologique – La Descente aux Enfers 296
b- L'amplification de la mythologie dans les portraits de La Voisin 298
c- L'animalité de La Voisin à travers l'emblème biblique du serpent 300

II- MADAME JOBIN : LA DESACRALISATION DES DEVINERESSES 305
1- Détromper le spectateur et juger la fausse devineresse 305
a- L'illusion théâtrale : la mise en abyme et les procédés métathéâtraux 305
b- Le Marquis : l'enquêteur, le témoin et le juge 308
c- Le rire du spectateur comme fonction morale dans le procès de Madame Jobin 312

2- Quelle sympathie pour l'archétype de la fourberie verbale ? 316

a- Le verbe manipulateur : les trompeurs et les trompés ... 316
b- De la malhonnête à la bienfaitrice : une protagoniste ambivalente ... 321
c- La représentation problématique de la fourberie verbale dans l'Almanach ... 324

3- La déconstruction des devineresses ... 327
a- L'exhibition de la magie ... 327
b- La désacralisation des symboles ... 331
c- Quelle démystification dans les portraits judiciaires ? ... 334

III- DE L'ANORMALITE A LA MONSTRUOSITE DANS LES GRAVURES SATIRIQUES ... 339
1- Des femmes insoumises punies ... 339
a- Les facéties satiriques ... 339
b- Le couple renversé : la femme dominatrice dans l'image ... 342
c- Le texte satirique : la violence pour un retour à la normalité ... 345

2- La satire de la nature féminine monstrueuse ... 348
a- Une critique générale de la méchanceté féminine ... 348
b- L'inconstance : une particularité féminine dans les gravures ... 350
c- La dénaturation physique des femmes instables ... 353

3- La querelle de Lustucru : la haine à l'égard de toutes les femmes ... 357
a- Origine et pérennité du mythe de Lustucru ... 357
b- La querelle iconographique ... 362
c- De Lustucru à l'ensemble des maris ... 365

CONCLUSION ... 371

BIBLIOGRAPHIE ... 393

TABLE DES MATIERES ... 421

Les annexes sont proposées dans un fascicule indépendant, joint à la thèse.

Thèse de doctorat

Université de Limoges

Université de Limoges
Ecole doctorale 612 : Humanités
Laboratoire : Espaces Humains et Interactions Culturelles (EHIC)

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges
Littérature française

Présentée et soutenue par
Marie Schoonaert

Le 9 janvier 2020

LA FEMME-MONSTRE EN FRANCE AU XVIIe SIÈCLE (THÉÂTRE ET ICONOGRAPHIE)

ANNEXES PRINCIPALES ET SECONDAIRES

Thèse dirigée par Laurence Pradelle et Antoinette Gimaret

JURY :

Mme Antoinette Gimaret, Maître de conférences à l'Université de Limoges
M. Julien Goeury, Professeur à l'Université de Picardie-Jules Verne
Mme Emmanuelle Hénin, Maître de conférences à l'Université de Reims
M. Till Kuhnle, Professeur à l'Université de Limoges
Mme Laurence Pradelle, Maître de conférences à l'Université de Limoges

Sommaire

FIGURES PRINCIPALES 1

FIGURE A : Louis Spirinx, frontispice de *Medee* 2
FIGURE B : Nicolas Poussin, *Medee tuant ses enfants* 3
FIGURE C : Sebastien Leclerc, Charles Le Brun, frontispice de *Phedre et Hippolyte* 4
FIGURE D : Frontispice de *Meduse* 5
FIGURE E : François Chauveau, « Apprets de Lucifer et de l'Enfer » 6
FIGURE F : Bernard Baron, Louis Cheron, *Scene mythologique : femme attaquee par des Gorgones* 7
FIGURE G : Antoine Coypel, *Premier portrait de La Voisin* 8
FIGURE H : Antoine Coypel, *Second portrait de La Voisin* 9
FIGURE I : « Almanach » de *La Comedie de La Devineresse* 10
FIGURE J : *La Devineresse ou les Faux Enchantements* 12
ANNEXE K : *La Descente de la Jobin aux Enfers* 14
FIGURE L : *La Vraye Femme* 21
FIGURE M : Jean Le Pautre, *Corrige si tu peux* 22
FIGURE N : *Le Debat pour la culotte* 23
FIGURE O : *Presage malheureux* 24
FIGURE P : Abraham Bosse, *La Femme battant son mari* 26
FIGURE Q : *Combat des femmes a qui aura l'haut de chausse* 27
FIGURE R : Abraham Bosse, *Le Mari qui bat sa femme* 29
FIGURE S : *L'Influence de la lune sur la teste des femmes* 30
FIGURE T : « Operateur cephalique » 31
FIGURE U : « Le Massacre de Lustucru par les femmes » 33
FIGURE V : « La Metamorphose de Lustucru » 35
FIGURE W : Pierre Boudan, *Operateur cephalique* 36
FIGURE X : Sebastien Leclerc, *La Grande Destruction de Lustucru par les femmes fortes et vertueuses* 37
FIGURE Y : « L'invention des femmes » 38

FIGURES SECONDAIRES 39

FIGURE 1 : Pierre Paul Rubens, *Henri IV part pour la guerre d'Allemagne* 40
FIGURE 2 : Pierre Paul Rubens, *La Prise de Juliers* 41
FIGURE 3 : Abraham Bosse, « Judith femme forte » 42
FIGURE 4 : Pierre Paul Rubens, *Judith et Holopherne* 43
FIGURE 5 : Valentin de Boulogne, *Judith et Holopherne* 44
FIGURE 6 : Cornelius Galle, *Judith decapitant Holopherne* 45
FIGURE 7 : Georges de La Tour, *Madeleine a la veilleuse* 46
FIGURE 8 : Jacques Callot, *Les Miseres et les Malheurs de la guerre* 47
FIGURE 9 : Nicolas Poussin, *Medee tuant ses enfants* : lignes de fuite 48
FIGURE 10 : François Chauveau, frontispice des *Tragedies de Seneque* 49
FIGURE 11 : Charles Le Brun, *La Colere,* fig. 30 50
FIGURE 12 : Charles Le Brun, *La Colere*, fig. 31 51
FIGURE 13 : Charles Le Brun, *La Colere*, fig. 32 52
FIGURE 14 : Benvenuto Cellini, *Persee* 53
FIGURE 15 : Le Caravage*, Meduse* 54
FIGURE 16 : Pierre Paul Rubens*, Meduse decapitee* 55

FIGURE 17 : LE BERNIN, *MEDUSE* 56
FIGURE 18 : JEAN BERAIN, « TEMPLE DETRUIT DANS LE FOND DU DECOR » 57
FIGURE 19 : « *GORGONEUM CRINEM TURPES MUTAVIT IN HYDRAS* » 58
FIGURE 20 : PIERRE BREBIETTE, MICHEL LASNE, *PERSEE ET MEDUSE* 59
FIGURE 21 : DUPLESSIS, LOUIS DESPLACES, FRONTISPICE ORNANT L'ACTE III DE *PERSEE* 60
FIGURE 22 : BERNARD BARON, LOUIS CHERON, *SCENE MYTHOLOGIQUE : FEMME ATTAQUEE PAR DES GORGONES* : LIGNES DE FUITE 61
FIGURE 23 : JEAN BAUDOUIN, « FUREUR INDOMPTABLE » 62
FIGURE 24 : JEAN BAUDOUIN, « PECHE » 63
FIGURE 25 : ANTOINE COYPER, *SECOND PORTRAIT DE LA VOISIN* : LIGNES DE FUITE 64
FIGURE 26 : JEAN BAUDOUIN, « SUPERSTITION » 65
FIGURE 27 : *LA POULLE QUI CHANTE DEVANT LE COQ* 66
FIGURE 28 : « HISTOIRE DU BALLAY POUR LES ENFANS DESOBEISSANS » 67
FIGURE 29 : *HISTOIRE FACETIEUSE DE LA BIGORNE ET DE LA CHICHE-FACE* 68
FIGURE 30 : *LE FARDEAU DU MENAGE* 69
FIGURE 31 : JEAN BAUDOUIN, « INCONSTANCE » 70
FIGURE 32 : ABRAHAM BOSSE, *L'HOMME FOURRE DE MALICE* 71
FIGURE 33 : *OPERATEUR CEPHALIQUE* : LIGNES DE FUITE MENANT AU VISAGE DE LUSTUCRU 72
FIGURE 34 : *OPERATEUR CEPHALIQUE* : LIGNES DE FUITE MENANT AU VISAGE DE LA FEMME 73
FIGURE 35 : *OPERATEUR CEPHALIQUE* : ZONE DEGAGEE AUTOUR DU VISAGE FEMININ 74
FIGURE 36 : *LE FOURNOX DE JEAN TANGOUS* 75
FIGURE 37 : *LE MASSACRE DE LUSTUCRU PAR LES FEMMES* 76

FIGURES PRINCIPALES

FIGURE A

Louis Spirinx (dessin et gravure), frontispice de *Médée* dans le *Théâtre complet* de Corneille, Paris et Rouen, Augustin Courbet, 1660, gravure à l'eau-forte, Bibliothèque nationale de France.

FIGURE B

Nicolas Poussin, *Médée tuant ses enfants*, 1645, encre brune, dessin à la plume, 25,7 x20 cm, Librairie royale du château de Windsor.

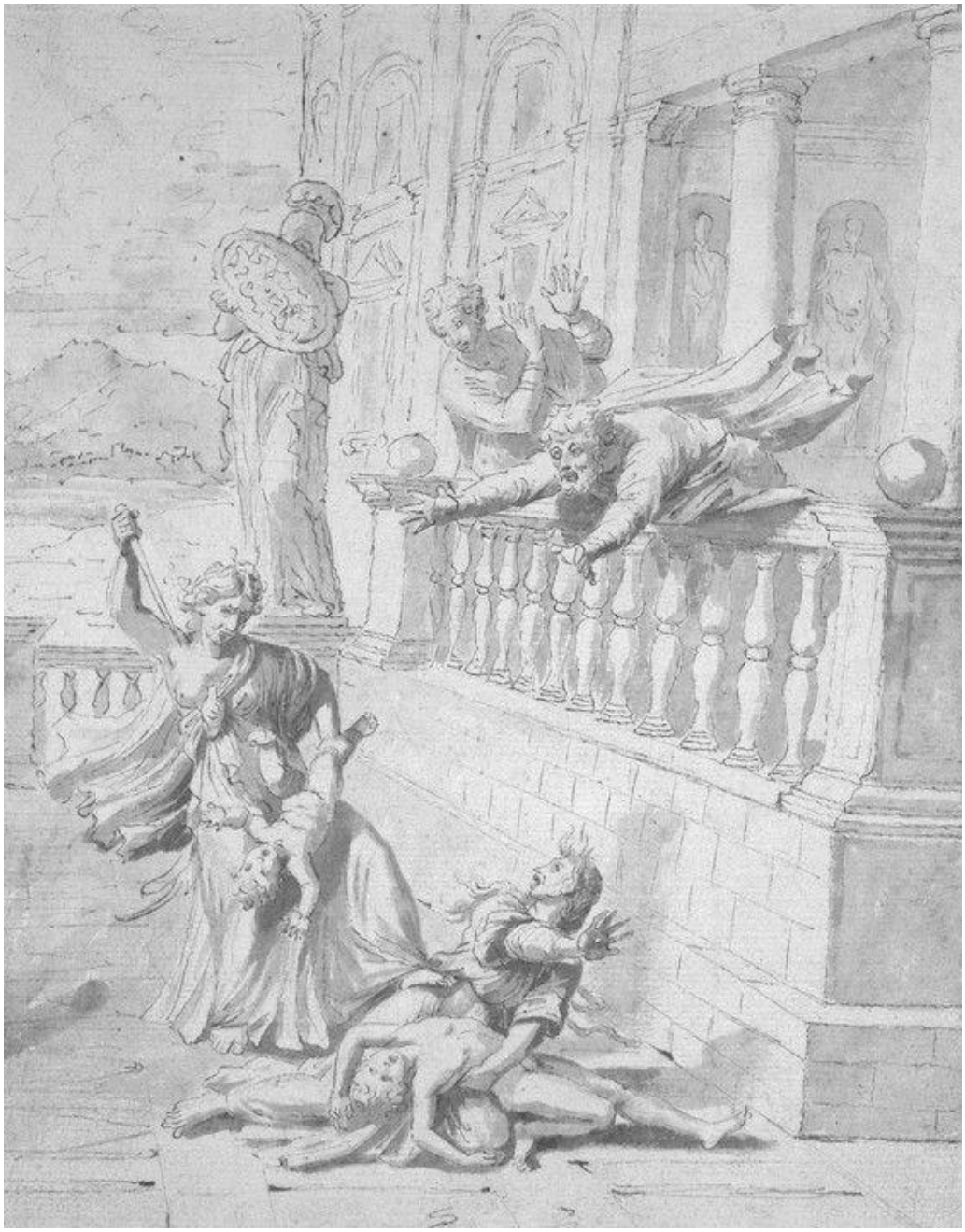


FIGURE C

Sébastien Leclerc (graveur), Charles Le Brun (dessinateur), « Phèdre et Hippolyte », frontispice de *Phèdre et Hippolyte*, Jean Racine, Paris, Claude Barbin, 1677.

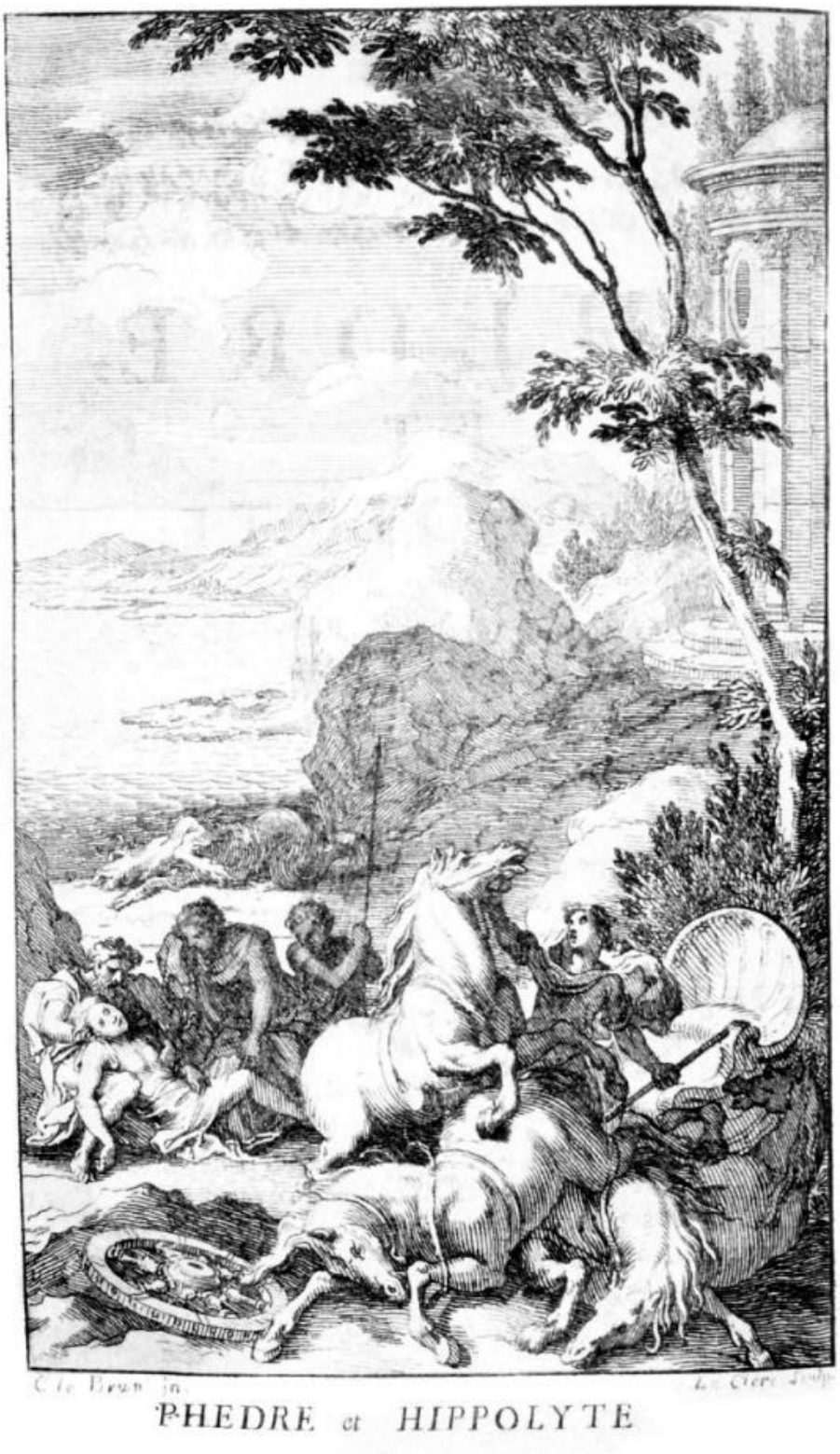


FIGURE D

« Méduse », frontispice de *Méduse,* de Claude Boyer (librettiste), Charles-Hubert Gervais (musique), Amsterdam, chez les Héritiers d'Antoine Schelte, 1699.

FIGURE E

François Chauveau, « Apprêts de Lucifer et de l'Enfer », illustration pour G. de Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue*, Paris, Augustin Courbé, 1654, gravure à l'eau-forte et burin, 26x19,6 cm, Musée des Beaux-arts de Nancy.

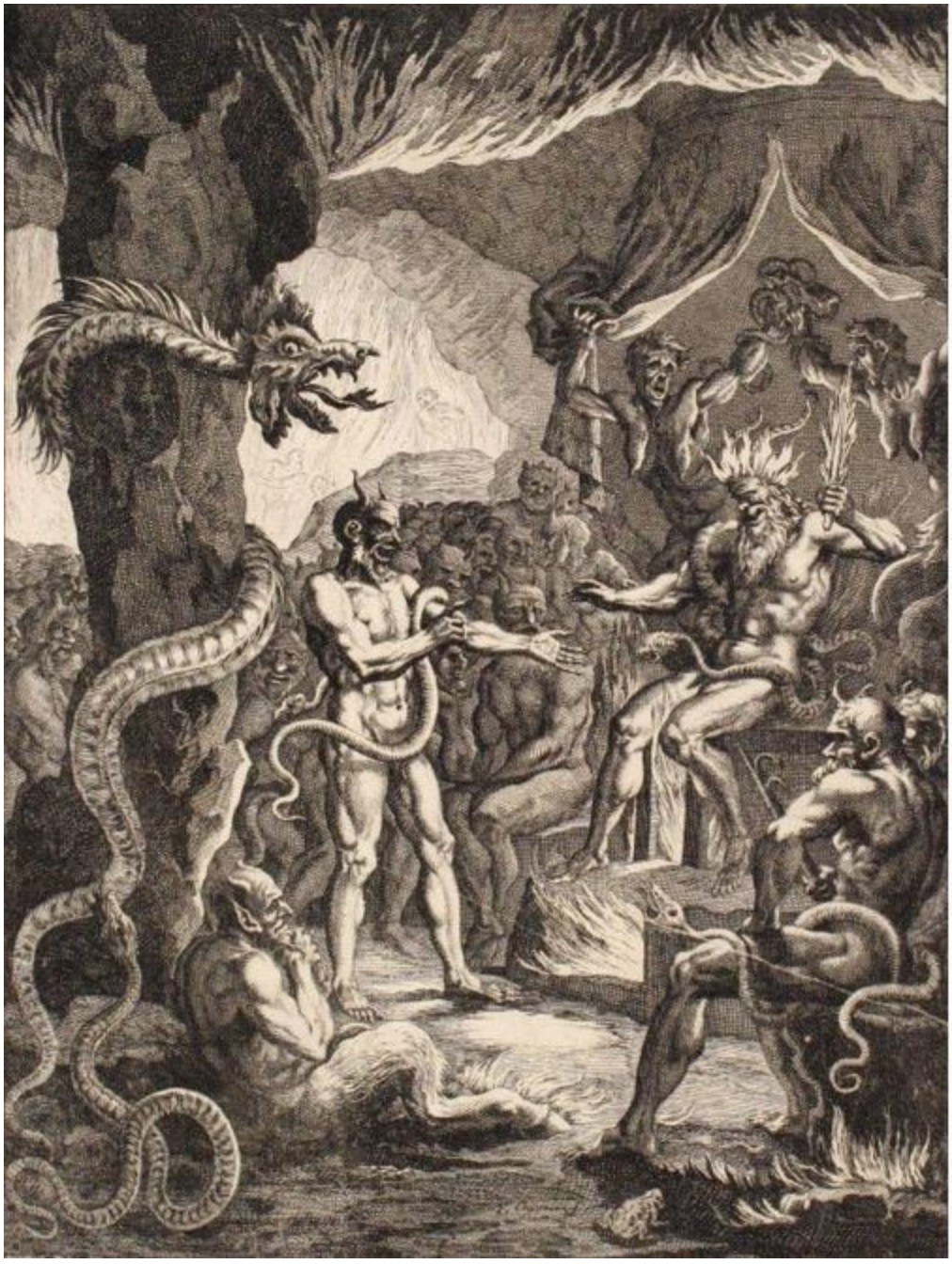


FIGURE F

Bernard Baron (grav.), Louis Cheron (dess.), *Scène mythologique : femme attaquée par des Gorgones*, [4e quart XVIIe s.], gravure à l'eau-forte, 3,33x2, 18cm, Musée des beaux-arts de Nancy.

FIGURE G

Antoine Coypel, *Premier portrait de La Voisin*, 1680, gravure à l'eau-forte, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

Légende : « Ie fus du Genre humain, la mortelle Ennemie, / Par l'horreur de mes jours, on vit regner la mort ; / Et mon crime par tout, portant son Infamie, / Fit la guerre aux Mortels, et termina mon sort. / LE PORTRAIT DE LA VOISIN / Bruslée vive à Paris le Ieudy 22e Fevrier 1680 »

FIGURE H

Antoine Coypel, *Second portrait de La Voisin*, 1680, gravure à l'eau-forte, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

Légende : « LE PORTRAIT DE LA VOISIN / Source de tant de maux maudite creature / Qui par mille poisons destruisoit la Nature, / Si la parque en fillant les detestable jours / A fait regner la Mort, en prolongeant leurs cours, / Un suplice effroyable et plein d'Ignominie / A sceu trancher le fil de ton enorme Vie »

FIGURE I

La Comédie de la Devineresse, contenant un « Almanach de l'an bissextil MDCLXXX », 1680, planche gravée, 80 x 55,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

1

2

3

4

5

6

7

8

Médaillon 1 : « Du Clos, d'Intelligence avec la Devineresse se laisse desarmer par Mr Gilet pour luy faire croire que l'Epée qu'elle luy vient de donner pour n'estre jamais blessé est veritablement enchantée »

Médaillon 2 : « La Devineresse fait voir à la Giraudière dans un Bassin plein d'eau les pistolets qui luy ont esté cachez et le portrait de celuy qui les a pris »

Médaillon 3 : « La Devineresse fait passer l'Enfleure d'une femme dans le corps d'un Paysan »

Médaillon 4 : « La maistresse du Chevalier d'Orignan voulant sçavoir ce qu'il fait à la Campagne. La Devineresse le fait paroistre devant elle dans un miroir »

Médaillon 5 : « La Devineresse fait tomber de sa cheminée un corps par morceaux pour épouvanter le Marquis. Les parties se rejoignent et le corps marche »

Médaillon 6 : « La Devineresse fait voir à la Giraudière par des apparitions toutes les maitresses qu'il doit avoir »

Médaillon 7 : « Une femme de qualité voulant sçavoir si elle est aymée de son amant. La Devineresse fait parler une Teste pour l'eclaircir de ce qu'elle souhaite savoir »

Médaillon 8 : « La Devineresse voulant épouvanter le Marquis fait sortir un Diable de la Muraille. Il s'en saisit et l'Oblige a luy demander quartier »

FIGURE J

La Devineresse ou les Faux Enchantements, 22 février 1680, gravure, 24,5 x 24,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

5

1

4

2

3

Légende 1 : « Gillet : Epée enchantée je me recommande à toy. Poltron tu recules. Voilà tu vois je tay desarmé. Il ne tient qu'à moy de te tuer. Du Clos : J'enrage. Mon espée m'eschape des mains. Nous nous reverrons. Gillet : Quand tu voudras mais je t'avertis que si je te sangle le moindre coup, il ira droit au milieu du cœur »

Légende 2 : « Dame Françoise : je ne demande pas que vous me désenflier tout à fait. Je ne veux qu'un peu de soulagement. Me Iobin : il y a de la charité à ne pas laisser souffrir les affligez mais il faut que vous trouviez quelqu'un pour recevoir vostre enflure. Icy la bas le Valet »

Légende 3 (dans la continuité de la deuxième légende) : « de mon fermier qu'on l'appelle. Du Clos : Vous n'avez qu'à faire, me voila prest. Dame Françoise : ah ah he he ie sens que ie desenfle. Du Clos : ah ouy l'enflure he ouy l'enflure vient j'enfle »

Légende 4 : « Me Iobin : Esprit qui m'obéis, je te commande de faire paroistre la personne qu'on souhaite de voir. La Marquise : c'est le chevalier. Le voila luy mesme que fait il. Me Iob : il a les yeux attachez sur un portrait. La Mar : c'est le mien je le reconnois au ruban. Que je suis surprise »

Légende 5 : « Me Iobin : Regardez dans le bassin. N'en détournez pas les yeux. La veue de celuy qui a pris vos pistolets n'y paroistra qu'un moment. La Giraudiere : Ah ie voy c'est Valcreux un de mes intimes amis : ie luy cachoy une espee il y a quelq temps. Il a voulu a son tour me faire chercher mes pistolets »

ANNEXE K

La Descente de la Jobin aux Enfers, Paris, veuve Hacqueville, 1690.

Lors de la retranscription de ce poème, quelques particularités orthographiques gênant la lecture ont été corrigées : le « i » dans « ie » a été transposé en « je » et le « f » en « s ». Hormis cela, la ponctuation, les majuscules et l'orthographe, quand elle ne nuit pas à la lecture, sont en l'état. La pagination a également été précisée.

Après que la Jobin, cette Ame enveinée
Eut fait de ses forfaits, fremir la renommée
Et que Paris eut veu, les vents avec horreur,
En dissiper la cendre, et l'énorme fureur
La flame ne pouvant en éteindre la rage
Des abysme d'Enfer luy fraya le passage
Elle arrive, et d'abord le Cocite étonné
[*pli du papier empêchant la lecture*] son flot empoisonné,
Carron saisi de peur laissa tomber sa rame,
Et refusa sa barque aux vœux de cette infame,
Le Cerbère se teut, et le Roy des Enfers,
Vit ce garde craintif, abandonner ses fers,
Les parques dans l'effroy, de la Cour Infernale,
Quitterent toutes trois, la quenouille fatale,
Les ombres vers Pluton, allerent se ranger,
Et Proserpine aussi, redouta le danger,
Alors le Dieu Pluton, que ce desordre étonne,
Tasche de rasseurer le gros qui l'environne,
Ses yeux étincellants font partir mille éclairs,
Et sa main en frapant fit trembler les Enfers,
Il commence aussi-tôt, par un ton plein de flames,
A calmer la terreur qui tourmentoit les Ames,
Quoy vous osez, dit-il, douter de mon pouvoir,
Lasches qui donnez tout à vostre desespoir,
Vous craignez qu'en ces lieux, on ne vous empoisonne,
Et qu'un autre que moy de vostre sors ordonne,

Fin de la page 1

S’il faut que la Iobin, en proye à nos tisons,
Veuille éprouver sur nous, ses infames poisons,
Je sçauray l’arrester, et ce sombre rivage,
Verra que nul icy ne me peut faire outrage ?
A ces mots Proserpine, au milieu de sa Cour,
Par des larmes de feu témoigna son amour
Grand Monarque, dit-elle ; arrestez ; et de grace,
Craignez, l’Esprit malin, dont l’abord vous menace,
Son poison a cause de funestes trepas,
Vous dont le jour jamais n’éclaira les Estats,
Sous ces donjons fumans, sous ces voutes obscures,
Pourriez-vous éviter de tristes avantures ?
Si quelqu’un sur la terre en évita le fiel,
Ce ne fut seulement que par un coup du Ciel,
S’il ne s’en fut meslé les plus illustres Testes
Pouvoient en devenir les fatales conquestes,
Si le cruel dessein d’en causer le malheur,
Avoit eû le succès que souhaittoit son cœur,
Il falloit donc des soins, et des gardes fidelles,
Pour conserver le jour à des testes si belles,
Et comment vous sauver d’un malheur si commun,
Vous seigneur, dont l’Enfer est ouvert à chacun,
Helas ! Je m’en figure un malheur trop funeste.
Là sa plainte finit, ses pleurs firent le reste,
Ce discours qui partoit du cœur d’une moitié,
D’un autre que Pluton eût touché la pitié,
Mais en vain elle crut luy donner quelque atteinte,
Le Roy de Licheron necoute aucune plainte,
Regnant dans un sejour ou tout est cruauté
Il ne peut y regner qu’avecque dureté
Il parla donc ainsi grande Reyne des ombres
Qui tenez avec moy l’empire des lieux sombres
Que creignez vous, Je veux que l’infame JOBIN,
**Soit des malins Esprits, l’esprit le plus malin

Qu'elle ait pour assovir sa rage et sa vengeance
Des secrets de l'Enfer, épuisé l'abondance
Que ses moindres forfaits soient les avortemens
Ie sauray mettre un frain a ses emportemens
De crainte et de dépit son Ame desolée
Sera par les remords sans cesse bourrelée

Fin de la page 2

Ixion la verra partager ses travaux,
Sisiphe ses tourmens, et Tantale ses maux,
Je suis Roy, je suis Maistre, et Maistre impitoyable,
Il allait en jurer par l'onde formidable,
Mais ce Dieu retenu près de son Tribunal,
D'un coup d'œil assembla le conseil Infernal,
On se leve, on fait place et la troupe tremblante,
Vit passer à grands pas, Minos et Radamante,
Ces sages Conseillers, ces Juges Rigoureux,
Qui punissent le crime en ces bords tenebreux,
Il leur dit que le Stix voyoit sur son rivage
La JOBIN implorer Caron pour son passage,
Que cette impatiente après de vains efforts,
Juroit d'empoisonner et l'Enfer et ses bords,
Et qu'ils les appeloit dans cette conjoncture,
Où pour l'y recevoir, où bien pour l'en éxclure.
Minos prend la parole, et soutient hautement
Que l'Enfer est pour elle un faible châtiment
Et qu'à moins d'inventer un plus cruel suplice
Que celuy qu'a fixé l'Infernale justice
Lorgueil de la JOBIN, se pourra [*pli du papier empêchant la retranscription*]
Voyant que tout l'Enfer ne la sçaura punir
Qu'il vaut mieux la laisser dans les airs vagabonde.
Errer aux grés des vents sur la Terre et sur Londe
Que déjà tout l'Enfer est assez mal-heureux
Sans le remplir encore de cet objet affreux

Ces lieux (ajoûta-t-il, sont pleins de parricides.
D'empoisonneurs maudits de laches homicides.
Si la JOBIN y vient bien-tôt nous la verrons
Chercher des partisans dans tous ces environs
Appuiyer hardiment la discorde fatale
Des abîmes profonds[985] ramener la cabale
Et se rendans icy des familiers demons
Se joindroient à plusieurs dont vous sçavez les noms.
Il se teut, et chacun en loüoit la prudence,
Lors qu'aupres de Pluton, Radamante savance
Ce Roy luy dit parlez, il profera ces mots
Je ne suis point Seigneur de l'avis de Minos
Qu'elle : Ombre temeraire oseroit contredire
Aux loix que l'on subit dans vostre vaste Empire

Fin de la page 3

Les heros qui jadis maistrisoient lunivers
Alexandre, Cesar gemissent dans vos fers
Et mille autre comme eux ayans leurs destinées
Tiennent sous vous le rang de testes couronnées
Je veux que la JOBIN ce monstre audacieux
Soit privée aujourd'huy de la clarté des Cieux.
Qu'un suplice trop doux, comme trop legitime
N'ait pû vaincre sa rage, en éxpiant son crime
Je veux qu'elle ait encore le secret du poison
L'Enfer où vous regnez, vous en fera raison
Elle n'est plus qu'une Ombre, et cette Ombre inhumaine
Vient Icy pour souffrir, une eternelle peine.
Ainsi pour contenter, son juste desespoir
Dans les lieux qu'elle cherche, il la faut reçevoir
Dailleurs vous luy devez, quelque reconnoissance
Pardonnez si je parle, avec tant d'assurance

[985] Dans l'original, il y a « peofonds » à la place de « profond »

Vostre court s'est accrüe, et l'Enfer est grossi
D'Hommes de grand renom que nous voyons icy
Elle a sous vostre empire, assujesty tant d'Ames
Que pour ce grand amas, l'Enfer manquoit de flames
En un mot sous sa main des gens de tous estats
Tomboint confusement par de soudains trepas
Payez d'un juste prix, ces noires barbaries
Et mettez la JOBIN au rang de vos furies
Il finit, et Pluton sans les plus consulter
A ce dernier avis crut devoir s'arrester
Il appelle Erinnis, Alecto, Tisiphone
Les filles que l'horreur en tous lieux environne
Qui dans l'usage affreux qu'elles ont des rigueurs
N'ont de doux que le nom de filles et de sœurs
Qui s'instruisant toûjours à de nouveaux suplices
De leurs faits odieux n'ont qu'elle pour complices
Et qui par des devoirs à leur sort attachés
Achevent les tourmens, par la parque ébauchés.
Aux ordres de Pluton on les voit donc se rendre
Preste à faire tout, comme à tout entreprendre
Elles donnent l'oreille, à ses commendemens
Et sur leurs fronts ridés tortillent leurs serpens.
Noires filles, dit-il, une ame criminelle
Un monstre, la JOBIN en un mot vous appelle

Fin de la page 4

Sur le sombre rivage allez-là recevoir
Et que vos premiers coups marquent vostre pouvoir
A ces mots on les voit selancer furieuses
Et pousser a l'envy des menaces affreuses
Ainsi que des Taureaux aux combats animés
Courrent sur des Lions de colere enflamés
Telles sur la JOBIN les filles infernalles
Portent les coups certains de leurs torches fatales

L'Infame les attend, et leur tendant les bras
Se plaint de leur lenteur qui retarde leurs pas
Son ombre estoit en feu, sa voix estoit aigüe
Et ses mains rependoient arsenis et sigüe.
On vit donc les trois sœurs sur le bord selencer
Approcher la JOBIN, la joindre, l'embrasser
Vomir leurs feux sur elle, et pour outrer sa rage
Couvrir de leurs Serpens son infame visage
Elle s'en fait un jeu, rien n'ebranle son cœur
Les filles de l'enfer n'ont pas plus de fureur
Sa joye éclatte enfin en quittant le rivage
D'aller rendre à Pluton son malheureux hommage
Avecque les trois sœurs, on la vit donc [*Pli du papier rendant la traduction incertaine : aller ?]*
Aux lieux ou ses forfaits la doivent immoler
On ne sçait qui des quatre est la JOBIN maudite
On la voit, on la prend pour fille du Cocite
Elle en a la fureur les gestes et la voix
L'enfer en trouve quatre, et n'en connoist que trois
L'un dit c'est Erinnis, l'autre dit Thisiphone
On prend pour Alecto cette horrible personne
On n'en reconnoist plus lair les yeux ny les pas
Et dans la JOBIN même on ne la trouve pas
Jadis la même erreur abusa Proserpine
Et fit n'aistre en sa cour une guerre intestine
Lors qu'on vit le moment ou tout le monde prist
Zachacrist pour Pluston, Pluthon pour Zachacrist
De même la JOBIN, aux Enfers descendue
Causa dans les Esprits une erreur impreveuë
Mais parmy les trois sœurs Pluton la démest
Arreste ses regards sur elle, et luy parla
Approchez luy (dit-il) infame créature
Odieuse à la terre, au Ciel, a la nature

Fin de la page 5

Malheureuse JOBIN odieuse aux Enfers
Quel prix demande tu pour tes crimes divers.
Je cognois bien Pluton, respondit l'inhumaine
Que l'Enfer en son sein me regarde avec peine
Mais s'il te faut des soins remplis de cruauté
Grand Roy tu peux compter sur ma fidelité
Tu vois que l'on me prend pour une des furies
Que de sang et de feu Proserpine a nourries
Comme elles je me suis accoustumée au sang
Si j'en deviens la sœur j'en soutiendray le rang
Et ma main des lon tems toute instruite au carnage
Par des forfaits nouveaux marquera mon hommage.
Elle dit, et Pluton luy voulant accorder
Le rang que la coupable a foit luy demander
Fit sçavoir aux Enfers avec que un ton de Maistre
Que pour une furie on eut à la connoistre.
Je range cria t-il, sous le mesme destin,
Tisiphone, Erinnis, Alecto, la JOBIN.
A ces ordre sacrez les Enfers applaudirent
Et leurs affreux échos de joye en retentirent.
On luy laisse le soin de [*pli du papier masquant un terme*] empoisonner,
Et d'horribles serpens furent la courronner.
Le Calme ainsi remis ou regnoit l'épouvante
Pluton fit retirer Minos et Radamante.
Les Parques à l'instant leverent leurs Cizeaux
Sur le fil qu'on voyoit entourer leurs fuseaux,
L'ordre se rétablit, les ombres dans les pleines,
Furent loin de Pluton souffrir leurs dures peines,
Proserpine noya ses pleurs dans les Enfers,
Carron reprit sa barque, et Cerbere ses fers.

Fin de la page 6

FIGURE L

La Vraye Femme, [s.l.], [s. n.], 1642, gravure au burin, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

Légende : « Ce Monstre horrible a double teste, / Passant ne t'effraye il point : / Et toutes fois ô grosse beste / Tu las a tes costes assez souvent conjoint. // Considere ce Monstre infame / Qui n'entend aucune raison / Tu verras que c'est une femme, / Qui est Ange en l'Eglise et diable en la maison »

FIGURE M

Jean Le Pautre, *Corrige si tu peux*, vers 1660-1680, eau-forte, gravure au burin, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

Légende : « Corrige si tu peus, par un discours honeste / De ta femme l'esprit querelleux et bouru : / Si cela ne fait rien, pour amollir sa teste, / Ou prens martin baston, ou va chés Lustucru. »

Annotation sous le couple de gauche : « A tous péchés miséricorde »
Annotation sous le mari de droite : « Qui n'entend raison sent le baston »

FIGURE N

Le Débat pour la culotte, v. 1690, éditée par François Guérard, gravure sur cuivre, 26 x 18 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

Légende : « Margot disoit au jauré la Culotte / He moi dit Jean je ne veux point ta Cotte / D'un coup de poing si tu ti frotte / Je feray bien quitter ma Culotte // Hé bien Margot j'ay la Culotte / Hé bien gros Jean moy j'ay la Cotte / Nous n'aurons plus de Carillon / Garde bien ta Culotte et moy mon Cotillion. ».

FIGURE O

Présage malheureux, 1689, éditée par Nicolas Guérard, gravure, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

Légende en haut : « Si votre Poule fait le Cocq : Si votre femme fait le Maitre : Mettez dabord la Poule au pot : Et la femme a Bissetre. »

Légende en bas : « MAUVAIS MENAGE ET DEBAT POUR LA CULOTTE. J'arracheré l'oreille et les Cheveux / Disoit Margot ou jauré la Culotte / Et moi dit Jean te creveré les yeux / D'un coup de poing si tu ti frotte // Aussi tost dit aussi tost fait / Au Combat tout deux ils s'apreste / Margot etoit mechante bete / Hé Jean etoit des martirs le portrait. »
Annotation à gauche : « Société en déroute et menage perdu »

FIGURE P

Abraham Bosse, *La Femme battant son mari*, 1633, eau-forte, 21,2 cm x 30,3 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

Légende : « Voyez comme cette Guenon / Aussi cruelle que lubrique / A ce pauvre sot fait la nique, / Qui n'est son mary que de nom. // Monsieur le Coquin, luy dict elle / Vous faites le mauvais en vain, / Car ie tiens des clefs à la main, / Qui vous ouvriront la cervelle. // Un châcun se donne le choq / Durant c'et excez de colère : / La sœur ose gourmer le frère, / Et la poule attacque le Coq. // Mais ce verd Galant, qui pour rire / Attend la Donzelle en son lict, / Considère ce beau conflit, / Et iuge des coups sans rien dire. »

FIGURE Q

Combat des femmes à qui aura l'haut de chausse, Paris, Moncornet, 1635, estampe, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

Légende : « Dame Florence : Ce haut de Chausse estant l'unique objets de mes plus fortes affections il faut de necessité que ie le possède ; car il est la source de mes joyes. »

« Dame Iacqueline : Toutes mes forces iouer ont icy leur Ieu pour obtenir malgré vos efforts le seul bien de ma vie aussi bien le iour que la nuit et dont ie me passerois moins que de boire. »

« Dame Paquette : Par la même raison ie pretends qu'il doit etre mien, car i'en fais mes plus cheres delices dès l'age de quinse ans. »

« Dame Ragonde : En dépit de vous vieilles Proserpines il doit m'apartenir i'en sçay l'usage un peu mieux que vous. Tout Paris sçait qu'en ce bel art ie suis si savante que ie pourois en faire des leçons. »

« Dame Iulienne : Retirez vous d'icy, mercy de ma vie vous êtes bien hardies de me vouloir ravir le but de mes anciens contentemens dont ie ne puis me passer et que ie prefere a toutes voluptés. »

« Dame Perinne : Ie Soutiens que c'est a moy seule qu'il doit être. Ma jeunesse me rend plus digne que vous vieille carquasse qui ne vales plus rien a ce deduit amoureux. »

« Dame Poncette : Ha Idoles de l'autre monde n'avez-vous pas honte de me contester ce qui de droit doit etre a moy ? Ne scaves vous pas que ie m'en couvre en toute saison ? »

FIGURE R

Abraham Bosse, *Le Mari qui bat sa femme*, Paris, Leblond, 1635, eau-forte, 21,2 cm x 30,3 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

Légende : « Tu veux donc tousiours m'irriter / Perfide et dangereuse Beste ; / Et penses que pour te dompter / Mon bras soit moins fort que ta teste. // Mais tiens pour certain qu'en effet / Sur toy ie battray la mesure ; / Et que du mal que tu m'as fait / Je te feray payer l'usure. // Hélas ! j'ay tout le corps perclus, / Et vous dis pour toute défense, / Que ie n'y retourneray plus ; / Pardonnez-moy donc mon offence. // Que les pleurs dont ie me défans / Fléchissent vostre humeur sévère. / Ayez pitié de vos enfans, / Si vous ne l'avez de leur mère. »

FIGURE S

L'Influence de la lune sur la teste des femmes, première moitié du XVIIe siècle, éditée par Pierre Moreau, taille-douce, 31,2 x 31,7 cm, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

Légende : « Din bon jour de bon cœur Ma comère Marguite / Bonne vie et bon an Nicolle au gros Couquiau. / Aàga vessi Agnes et Janne Mine frite. / He bée et barbe itou avec son gros Muriau. / Uramique iavons tretoutes la lune sur la teste. / Buvons et Rigollons puisqu'il est une feste. // Haye valentin dict barbe que faict don la notre homme. / Il cherche de la lune un morciau qui est bu. / Car s'il la peut trouver il aura bonne femme. / Mais il ne voit pas clair, il a un peu trop bu. / Lucas en est aussi et sont tous deux si bestes. / Qu'on ne leur peut montrer qu'ilz sont dessus nos testes. »

FIGURE T

« Opérateur céphalique », in *Recueil des plus illustres proverbes* de Jacques Lagniet, Paris, [s.n.], 1663, t. II, p. 68.

Légende du haut : « Vous, pauvres malheureux que l'esprit lunatique / Des femmes d'à présant faict touour enrager / Et qui ne croyez pas les voir jamais changer / Amenez-les icy dedans nostre boutique. / De quelque qualité que leurs testes puisse estre / Nous y mettrons si bien la lime et le marteau / Que la lune en son plein fût elle en leur cerveau / Au sortir de chez nous vous en serez le Maistre. // Nostre boutique aussy n'est point jamais déserte / L'on y voit aborder de toute nations / Toutes sortes d'estats et de conditions / Iour et nuit en tout temps elle demeure ouverte. / On ameine en vaisseaus, a cheval, en brouettes / Sans intermission lon nous faict travailler. / Nous n'avons pas le temps mesme de someiller / Car tant plus nous vivons, leurs testes sont mal faites. »

Légende du bas : « A l'enseigne TOUT EN EST BON / Céans Me. LUSTUCRU a un secret admirable, qu'il a apporté de Madagascar pour reforger et repolir sans faire mal ny douleur les testes des femmes accariastres, bigeardres, criardes, diablesses, enragées, fantasques, glorieuses, hargneuses, insupportables, lunatiques, meschantes, noiseuses, obstineés, pigrieches, revesches, sottes, testues, volontaires, et qui ont d'autres incommodités. Le tout a prix raisosonnable aux riches Pour de l'argent et aux pauvres gratis. »

Annotations au-dessus de la tête de la femme à gauche : « Non je n'iray pas »
En-dessous du bateau à gauche : « Je te donneray pour boire »
En-dessous l'enclume : « Touche fort sur la bouche, elle a meschante langue »
A gauche du soufflet à droite : « Voicy une teste bien obstinée »
Dans le coin en bas à gauche : « Vous y viendrez, mechanste teste, chez Lustucru »
Au-dessus du chien et du renard de chaque côté de la légende en bas : « finesse »
Sous l'âne à droite : « Qu'il est chargé de malice »
Sous l'homme qui porte sur son dos un panier de tête : « Qu'il est chargé de fourberie »

FIGURE U

« Le Massacre de Lustucru par les femmes », in *Recueil des plus illustres proverbes* de Jacques Lagniet, Paris, [s.n.], 1663, t. II, p. 69.

Légende du haut : « Il nous est besoing et nécessaire pour nostre repos d'oster du monde cest ennemy de notre sexe, ce forgeron d'enfer qui se veut mesler de reforger, polir et rabonir nos testes pour contenter l'esprit bouru de nos ialoux maris qui croyent faire beaucoup de nous envoyer chez Lustucru. Ils ont beau dire, il n'y a point de secret qui nous puisse faire autre que nous sommes, c'est pourquoy, afin que désormais il n'y ait plus d'opérateur si impudent, qu'il n'en soit iamais parlé. Alons toutes mettre fin à une si glorieuse entreprise. Donnons luy cent coups; après sa mort

mettons le en pièce, portons sa diable de teste partout, tesmoing de nos courage. Alons mettre le feu au vaisseau qui vient »

Légende en bas à droite : « Complainte de Lustucru aux Maris Martirs : Messieurs, aurez vous bien l'âme si lâche de laisser massacrer Lustucru, ce bienfacteur de vos ménages, celuy qui a tant [fait] pour reforger et rabonir les testes de vos meschantes femes? Quoy faut il que j'aye tant voyagé pour découvrir ce rare secret et en être si mal récompensé ? Songez donc à me secourir promtement car si vous attendé ma mort, vous estes perdus; n'ayant plus de Lustucru vos femmes vous feront enrager plus que jamais. Ah ie voy bien que mes cris sont perdus. Ie suis accablé, ces diablesses m'ont surpris; adieu. Il n'y a plus de LUSTUCRU »

Annotations en arrière-plan à gauche « Lustucru trainé à la riviere », « Vivat ! Le diable de Lustucru est mort. », « Monsieur, la Confrérie des Martyrs sera plus grande », « Lustucru et mort », « Le Compagnon de Lustucru ». A droite du Lustucru : « Helas Mesdames, ie vous crie mercy »

FIGURE V

« La Métamorphose de Lustucru », in *Recueil des plus illustres proverbes* de Jacques Lagniet, Paris, [s.n.], 1663, t. II, p. 70.

Légende centrée en bas : « La métamorphose de Lustucru en forme de Meunier pour rajeunir les Précieuses ».

FIGURE W

Pierre Boudan, *Opérateur céphalique*, in *Almanach* de Pierre Janvier, fin 1659, gravure au burin, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

Même légende que la FIGURE T.

FIGURE X

Sébastien Leclerc, *La Grande Destruction de Lustucru par les femmes fortes et vertueuses*, 1663, gravure sur cuivre, Paris, Chez Madame de Bandeville, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

FIGURE Y

« L'Invention des femmes », in *Recueil des plus illustres proverbes* de Jacques Lagniet, Paris, [s.n.], 1663, t. II, p.71.

Titre : « L'INVENTION DES FEMMES qui font oter la mechanseté de la teste de leurs Maris »

Légende sous le cadre, associée aux numéros insérés dans la gravure : « 1. Un capitan d'un vesseau des Doncarquois et ses mattelos par le moyen de sa femme et de sa voisine s'achemine avec sa potence et sa jambe de bois, pour se faire oster la méchanseté de leur teste. 2. Une femme qui regarde penser son mary, et dit Monsieur, ne l'espargnez pas, insizé le bien avant à cette fin qu'il ne me batte pas. 3. Consultation sur le faict de l'emplatre et bandeau pour les bander après avoir esté pensez. 4. Après leurs avoir osté la méchanseté, on les bande et sont marquer à l'A. pour témoins de bons Maris. 5.Jodelet qui sourit. 6. Les boîtes et onguents du charlatan. »

Légende en bas de l'image : « Icy les femmes désolées / Ne peuvent estre consolées, / Et font voir qu'elles ont raison / Lors que leurs maris les rebutent / De chercher de la guérison / Au mal dont ils les persécutent. // Un charlatan dans ce tableau / Incisant bien pres du cerveau / Soit par hazar soit par caprice / C'et homme par luy garrotté, / Fait que ce qu'il à de malice / Se change soudain en bonté. // Il cesse a lors d'estre sauvage ; / Et reconnu dans son mesnage / Par l'A, marque des bons maris, / De sa femme au paravant triste / Il change les larmes en ris / La sert, la caresse, et l'assiste. // Cette Fable du temps iadis / Vaudr*/oit celle des Amadis, / Et pourroit passer pour histoire. / Mais quoy ? Jodelet que voylà, / Dict que les hommes ont la gloire / De se moquer bien de cela. »

FIGURES SECONDAIRES

FIGURE 1

Pierre Paul Rubens, *Henri IV part pour la guerre d'Allemagne ou La Remise de la régence à la reine*, 1622, huile sur toile, 394 × 295 cm, Paris, Musée du Louvre.

FIGURE 2

Pierre Paul Rubens, *La Prise de Juliers*, 1622, huile sur toile, 394 x 295 cm, Paris, Musée du Louvre.

FIGURE 3

Abraham Bosse, « Judith femme forte », 1645, gravure, Lescalopier, *Les Prédications*, Paris, Rocolet, 1645.

FIGURE 4

Pierre Paul Rubens, *Judith et Holopherne*, vers 1620-1622, huile sur toile, Florence, Musée des Offices.

FIGURE 5

Valentin de Boulogne, *Judith et Holopherne*, 1626, huile sur toile, 106 x 141 cm, Valetta, Musée national des Beaux-Arts.

FIGURE 6

Cornelius Galle, *Judith décapitant Holopherne*, vers 1610-1620, gravure au burin, 54,5 x 37,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

FIGURE 7

Georges de La Tour, *Madeleine à la veilleuse*, vers 1642-1644, huile sur toile, 128 x 94 cm, Lens, Musée du Louvre-Lens.

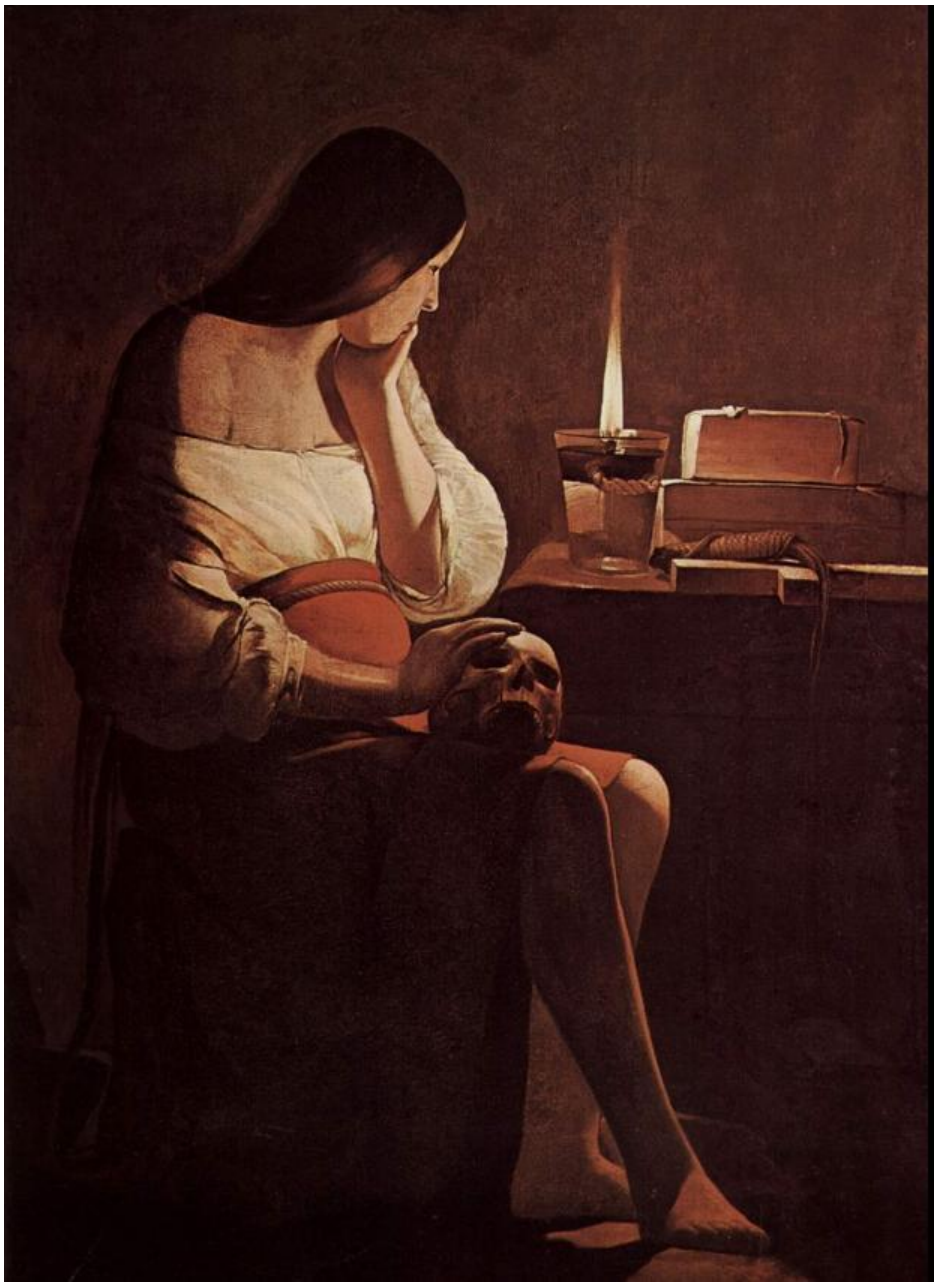
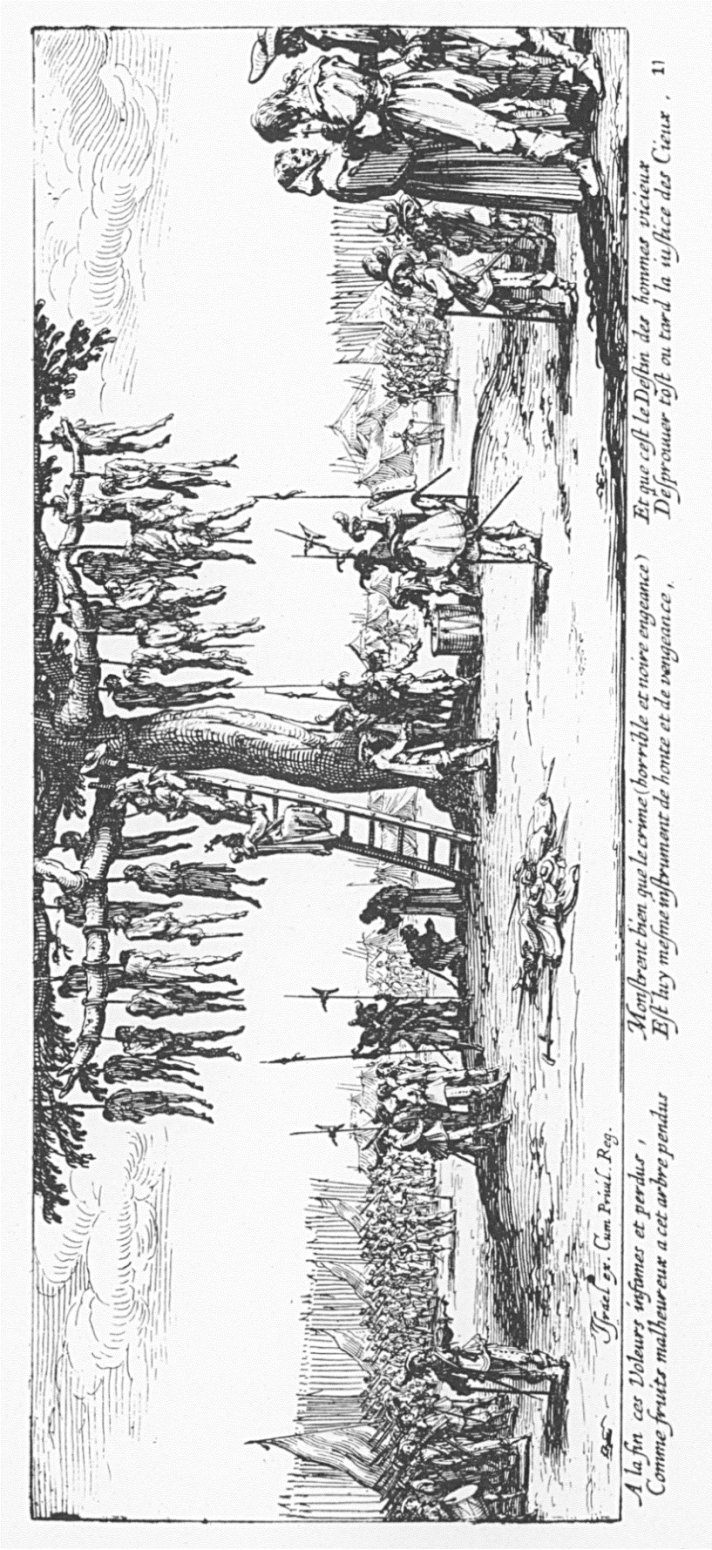


FIGURE 8

Jacques Callot, *Les Misères et les Malheurs de la guerre*, gravure n°11, œuvre composée de 18 planches, 1632, éditée en 1633, eau-forte, 18 x 8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie



Légende : « A la fin ces Voleurs infames et perdus, / Comme fruits malheureux a cet arbre pendus / Monstrent bien que le crime (horrible et noire engeance) / Est luy mesme instrument de honte et de vengeance, / Et que c'est le destin des hommes vicieux / Desprouver tost ou tard la iustice des Cieux ».

FIGURE 9

Nicolas Poussin, *Médée tuant ses enfants*, 1645, encre brune, dessin à la plume, 25,7 x20 cm, Librairie royale du château de Windsor.

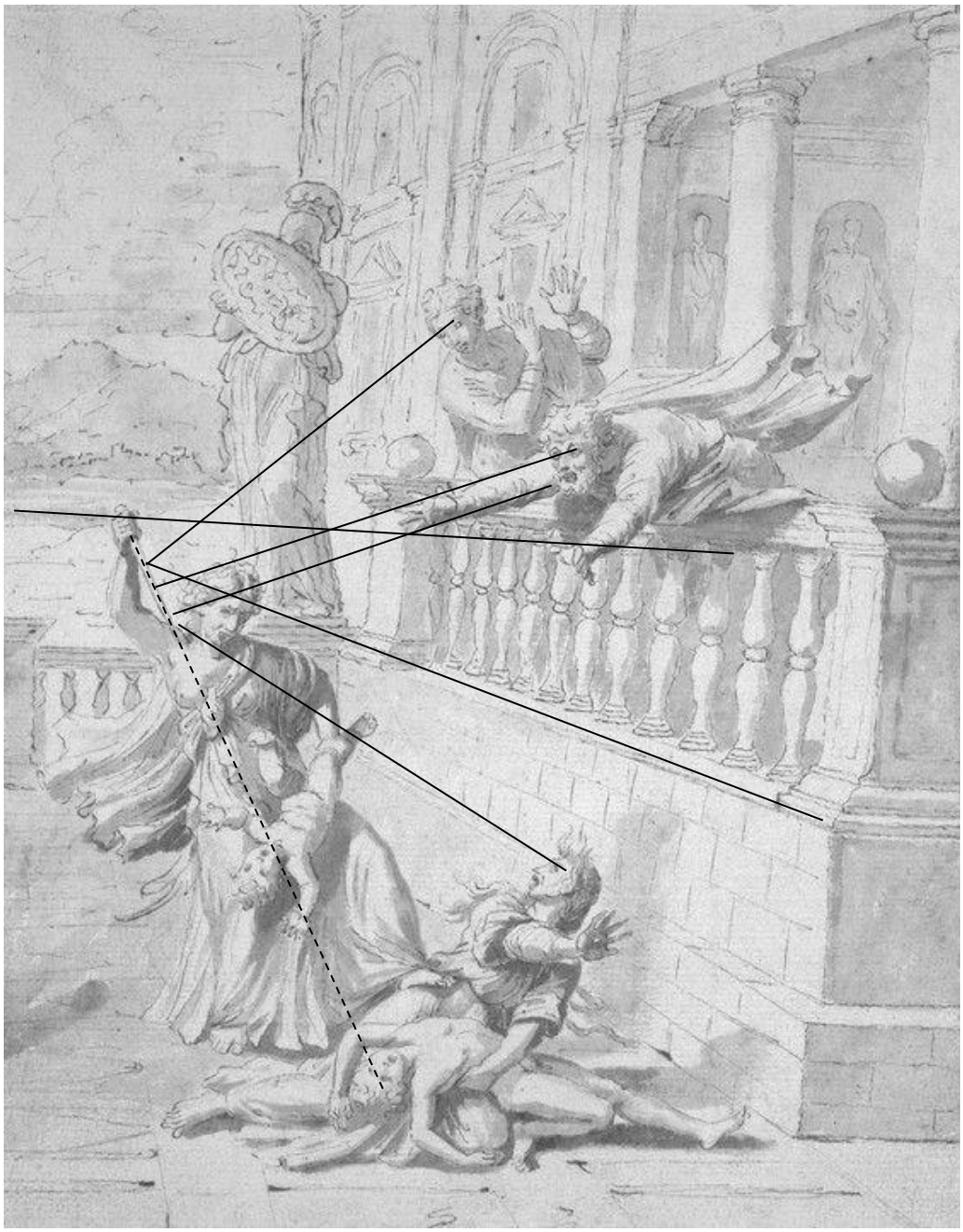


FIGURE 10

François Chauveau, (dessin et gravure), « Fuite de Médée et Jason », frontispice des *Tragédies de Sénèque*, traduit en prose par Michel de Marolles, Paris, Pierre Lamy, 1659, tome 1, gravure à l'eau-forte, Musée des Beaux-Arts de Nancy.

FIGURE 11

Charles Le Brun, *Conférence de Monsieur Le Brun sur l'Expression générale et particulière*, Paris, Picart, 1698, fig. 30.

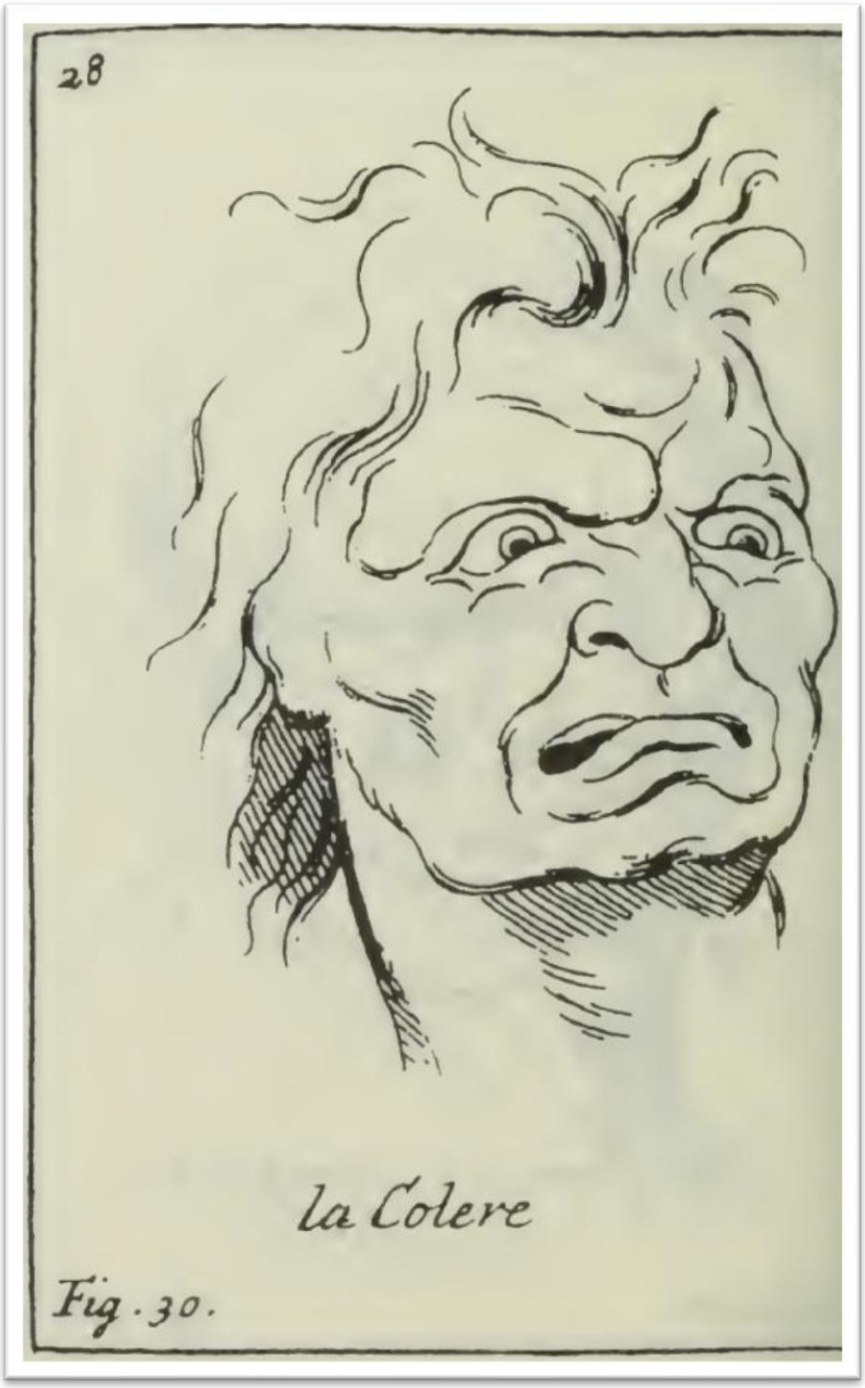


FIGURE 12

Charles Le Brun, *Conférence de Monsieur Le Brun sur l'Expression générale et particulière*, Paris, Picart, 1698, fig. 31.

FIGURE 13

Charles Le Brun, *Conférence de Monsieur Le Brun sur l'Expression générale et particulière*, Paris, Picart, 1698, fig.32.

FIGURE 14

Benvenuto Cellini, *Persée*, inaugurée en 1554, sculpture en bronze, 519 cm de hauteur, Florence, Loggia des Lanzi, © Marie-Lan Nguyen.

FIGURE 15

Le Caravage, *Méduse,* 1597-1598, huile sur cuir marouflé sur bouclier en peuplier, 60 x 55 cm, Florence, Galerie des Offices.

FIGURE 16

Pierre Paul Rubens, *Méduse décapitée*, 1618, huile sur bois et toile, 68 x 119 cm, Vienne, Musée d'Histoire de l'art.

FIGURE 17

Le Bernin, *Méduse,* vers 1640, buste en marbre, Rome, Musée du Capitole.

FIGURE 18

Jean Berain, « Temple détruit dans le fond du décor », 1697, dessin à la pierre noire, à la plume et au lavis gris, 21,4 x 30,9 cm, *Recueil des Menus Plaisirs du roi*, décorations recueillies par Antoine Angélique Levesque, t. 6, Paris, 1752.

FIGURE 19

« *Gorgoneum crinem turpes mutavit in hydras* », in Isaac de Benserade, *Les Métamorphoses en rondeaux*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1676, p.116.

FIGURE 20

Pierre Brebiette (dess.), Michel Lasne (grav.), *Persée et Méduse*, 1638-1639, taille-douce, 25,1 x 1,75 cm, Musée des beaux-arts de Nancy.

Légende : « Persée assisté du secours de Minerve, tranche la teste à la Gorgone Méduse par l'espée de Mercure, et l'attache sur le Bouclier de la Deesse. Ovid. Metam. I. 4. Lucain I. 9. »

FIGURE 21

Duplessis (dess.), Louis Desplaces (grav.), « L'Antre des Gorgones », frontispice ornant l'acte III de *Persée,* Quinault et Lully, Paris, Baussen, 1710, 2nde édition.

ACTE TROISIÊME.

FIGURE 22

Bernard Baron (grav.), Louis Cheron (dess.), *Scène mythologique : femme attaquée par des Gorgones*, [4e quart XVIIe s.], gravure à l'eau-forte, 3,33x2, 18cm, Musée des beaux-arts de Nancy.

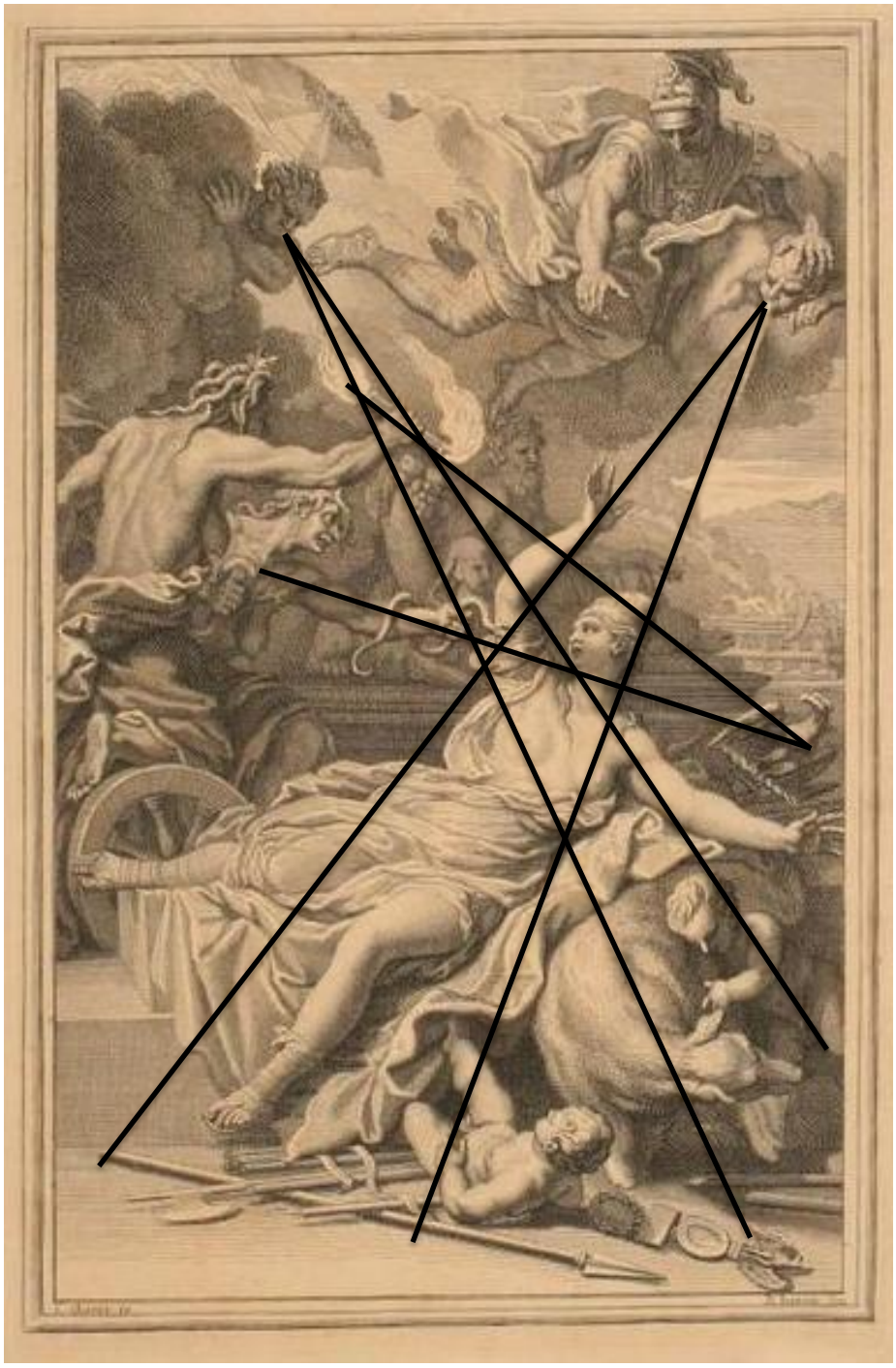


FIGURE 23

Iconologie ou la science des emblèmes, devises, etc., Jean Baudouin (trad. d'après Ripa), Jacques de Bie, Amsterdam, A. Braakman, 1698 (éd. posthume), « Fureur indomptable », p.361.

FIGURE 24

Iconologie ou la science des emblèmes, devises, etc., Jean Baudouin (trad. d'après Ripa), Jacques de Bie, Amsterdam, A. Braakman, 1698 (éd. posthume), « Péché », p.183.

FIGURE 25

Antoine Coypel, *Second portrait de La Voisin*, 1680, gravure à l'eau-forte, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

FIGURE 26

Iconologie ou la science des emblèmes, devises, etc., Jean Baudouin (trad. d'après Ripa), Jacques de Bie, Amsterdam, A. Braakman, 1698 (éd. posthume), « Superstition », p.502.

FIGURE 27

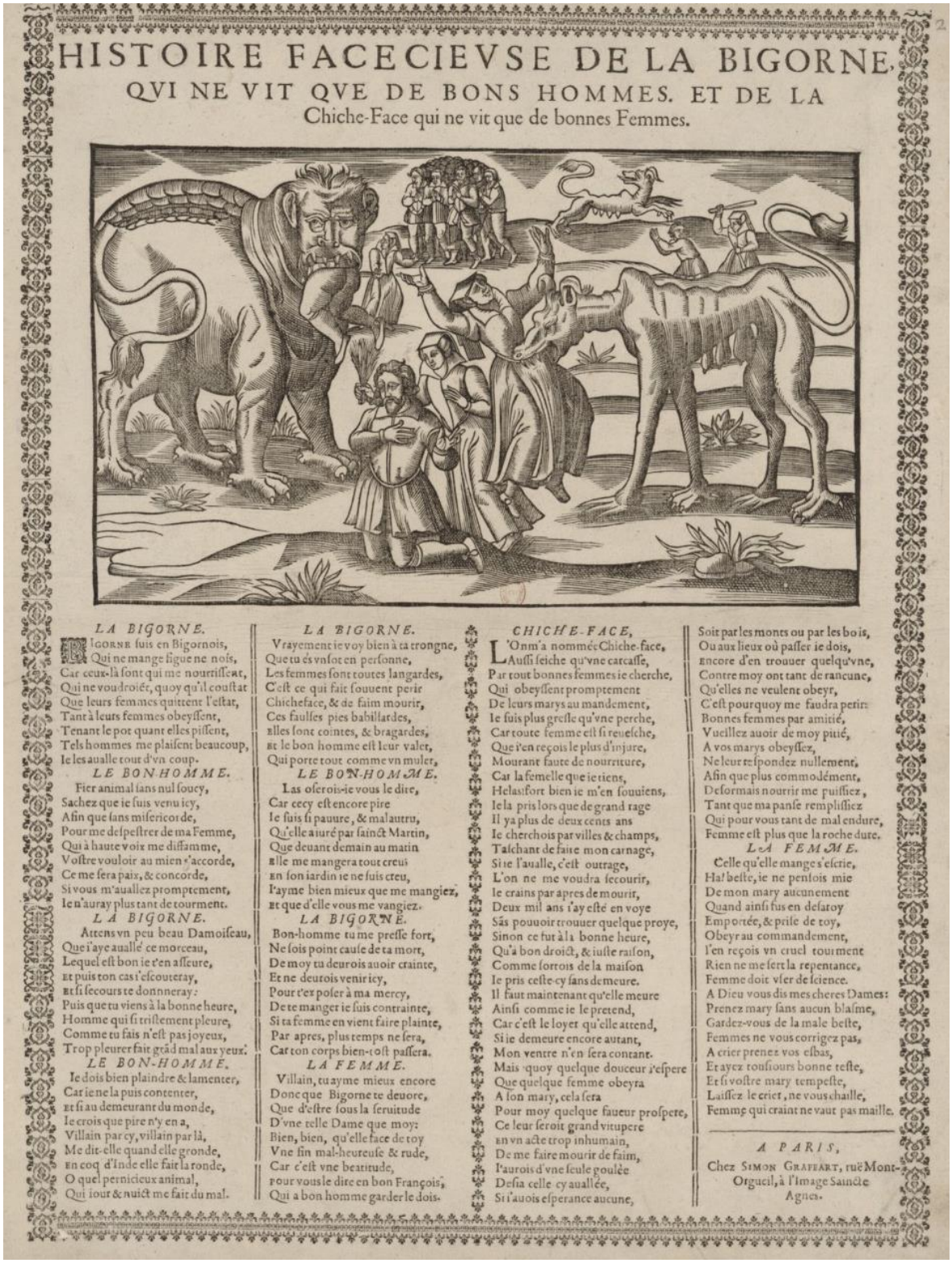
La Poulle qui chante devant le coq, 1660, gravure éditée par Jacques Lagniet in *Recueil des plus illustres proverbes*, Paris, [s.n.], 1663, p. 32.

FIGURE 28

« Histoire du Ballay pour les enfans désobéissans », gravure éditée par Jacques Lagniet in *Recueil des plus illustres proverbes,* Paris, [s.n.], 1663, p.40.

FIGURE 29

Histoire facétieuse de la Bigorne, qui ne vit que de bons hommes, et de la Chiche-face, qui ne vit que de bonnes femmes, 1600, gravure sur bois, 49,5 x 36,0 cm, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.



HISTOIRE FACECIEVSE DE LA BIGORNE,
QVI NE VIT QVE DE BONS HOMMES. ET DE LA
Chiche-Face qui ne vit que de bonnes Femmes.

LA BIGORNE.
Bigorne suis en Bigornois,
Qui ne mange figue ne nois,
Car ceux-là sont qui me nourrissent,
Qui ne voudroiét, quoy qu'il coustat
Que leurs femmes quittent l'estat,
Tant à leurs femmes obeyssent,
Tenant le pot quant elles pissent,
Tels hommes me plaisent beaucoup,
Ie les aualle tout d'vn coup.

LE BONHOMME.
Fier animal sans nul soucy,
Sachez que ie suis venu icy,
Afin que sans misericorde,
Pour me despestrer de ma Femme,
Qui à haute voix me diffamme,
Vostre vouloir au mien s'accorde,
Ce me sera paix, & concorde,
Si vous m'auallez promptement,
Ie n'auray plus tant de tourment.

LA BIGORNE.
Attens vn peu beau Damoiseau,
Que i'aye aualé ce morceau,
Lequel est bon ie t'en asseure,
Et puis ton cas i'escouteray,
Et si secours te donneray:
Puis que tu viens à la bonne heure,
Homme qui si tristement pleure,
Comme tu fais n'est pas joyeux,
Trop pleurer fait grãd mal aux yeux.

LE BON-HOMME.
Ie dois bien plaindre & lamenter,
Car ie ne la puis contenter,
Et si au demeurant du monde,
Ie crois que pire n'y en a,
Villain par cy, villain par là,
Me dit-elle quand elle gronde,
En coq d'Inde elle fait la ronde,
O quel pernicieux animal,
Qui iour & nuict me fait du mal.

LA BIGORNE.
Vrayement ie voy bien à ta trongne,
Que tu és vn sot en personne,
Les femmes sont toutes langardes,
C'est ce qui fait souuent perir
Chicheface, & de faim mourir,
Ces fausses pies babillardes,
Elles sont cointes, & bragardes,
Et le bon homme est leur valet,
Qui porte tout comme vn mulet,

LE BON-HOMME.
Las oserois-ie vous le dire,
Car cecy est encore pire
Ie suis si pauure, & malautru,
Qu'elle a iuré par sainct Martin,
Que deuant demain au matin
Elle me mangera tout creu
En son iardin ie ne suis creu,
I'ayme bien mieux que me mangiez,
Et que d'elle vous me vangiez.

LA BIGORNE.
Bon-homme tu me presse fort,
Ne fois point cause de ta mort,
De moy tu deurois auoir crainte,
Et ne deurois venir icy,
Pour t'exposer à ma mercy,
De te manger ie suis contrainte,
Si ta femme en vient faire plainte,
Par apres, plus temps ne sera,
Car ton corps bien-tost passera.

LA FEMME.
Villain, tu ayme mieux encore
Donc que Bigorne te deuore,
Que d'estre sous la seruitude
D'vne telle Dame que moy:
Bien, bien, qu'elle face de toy
Vne fin mal-heureuse & rude,
Car c'est vne beatitude,
Pour vous le dire en bon François,
Qui a bon homme garde le dois.

CHICHE-FACE,
L'On m'a nommée Chiche-face,
Aussi seiche qu'vne carcasse,
Par tout bonnes femmes ie cherche,
Qui obeyssent promptement
De leurs marys au mandement,
Ie suis plus gresle qu'vne perche,
Car toute femme est si reuesche,
Que i'en reçois le plus d'injure,
Mourant faute de nourriture,
Car la semelle que ie tiens,
Helas! fort bien ie m'en souuiens,
Ie la pris lors que de grand rage
Il y a plus de deux cents ans
Ie cherchois par villes & champs,
Taschant de faire mon carnage,
Si ie l'aualle, c'est outrage,
L'on ne me voudra secourir,
Ie crains par apres de mourir,
Deux mil ans i'ay esté en voye
Sãs pouuoir trouuer quelque proye,
Sinon ce fut à la bonne heure,
Qu'à bon droict, & iuste raison,
Comme sortois de la maison
Ie pris ceste-cy sans demeure.
Il faut maintenant qu'elle meure
Ainsi comme ie le pretend,
Car c'est le loyer qu'elle attend,
Si ie demeure encore autant,
Mon ventre n'en sera contant.
Mais quoy quelque douceur i'espere
Que quelque femme obeyra
A son mary, cela sera
Pour moy quelque faueur prospere,
Ce leur seroit grand vitupere
En vn acte trop inhumain,
De me faire mourir de faim,
I'aurois d'vne seule goulée
Defia celle-cy auallée,
Si i'auois esperance aucune,
Soit par les monts ou par les bois,
Ou aux lieux où passer ie dois,
Encore d'en trouuer quelqu'vne,
Contre moy ont tant de rancune,
Qu'elles ne veulent obeyr,
C'est pourquoy me faudra perir:
Bonnes femmes par amitié,
Vueillez auoir de moy pitié,
A vos marys obeyssez,
Ne leur respondez nullement,
Afin que plus commodément,
Desormais nourrir me puissiez,
Tant que ma panse remplissiez
Qui pour vous tant de mal endure,
Femme est plus que la roche dure.

LA FEMME.
Celle qu'elle mange s'escrie,
Ha! beste, ie ne pensois mie
De mon mary aucunement
Quand ainsi fus en desroy
Emportée, & prise de toy,
Obeyr au commandement,
I'en reçois vn cruel tourment
Rien ne me sert la repentance,
Femme doit vser de science.
A Dieu vous dis mes cheres Dames:
Prenez mary sans aucun blasme,
Gardez-vous de la male beste,
Femmes ne vous corrigez pas,
A crier prenez vos esbas,
Et ayez tousiours bonne teste,
Et si vostre mary tempeste,
Laissez le crier, ne vous chaille,
Femme qui craint ne vaut pas maille.

A PARIS,
Chez Simon Grafeart, ruë Mont-Orgueil, à l'Image Saincte Agnes.

FIGURE 30

Le Fardeau du ménage, 1712, Paris, Chez Guérard, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

FIGURE 31

Iconologie ou la science des emblèmes, devises, etc., Jean Baudouin (trad. d'après Ripa), Jacques de Bie, Amsterdam, A. Braakman, 1698 (éd. posthume), « Inconstance », p.113.

FIGURE 32

Abraham Bosse, *L'Homme fourré de malice*, vers 1634, eau-forte, 28,9 x 20 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

FIGURE 33

Opérateur céphalique, Paris, Jacques Lagniet, 1663, gravure au burin, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

FIGURE 34

Opérateur céphalique, Paris, Jacques Lagniet, 1663, gravure au burin, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

FIGURE 35

Opérateur céphalique, Paris, Jacques Lagniet, 1663, gravure au burin, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

FIGURE 36

Le Fournox de Jean Tangous, vers 1665, gravure sur cuivre, 24 x 35 cm, Paris, C. Binet, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.

FIGURE 37

Le Massacre de Lustucru par les femmes, Paris, L'Armessin, vers 1680, gravure sur cuivre, 33 cm x 26 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie.