

Université de Montréal

La représentation de la violence chez les personnages féminins dans les
tragédies lyriques de Quinault et Lully

par

Geneviève Brousseau Rivet

Département des littératures de langue française

Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

en vue de l'obtention du grade de M.A.

en littératures de langue française

Août 2014

© Geneviève Brousseau Rivet, 2014 Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

La représentation de la violence chez les personnages féminins dans les
tragédies lyriques de Quinault et Lully

présenté par :

Geneviève Brousseau Rivet

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jeanne Bovet, directrice de recherche

Ugo Dionne, membre du jury

Éric Méchoulan, président-rapporteur

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur les quatre premières tragédies lyriques de Quinault et Lully, soit *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675) et *Atys* (1676), et étudie la représentation des personnages féminins dans leur rapport à la violence. Se fondant sur des considérations sociohistoriques et dramaturgiques, il cherche à déterminer si, par leur liberté formelle, les premiers opéras français ont pu promouvoir une image plus libre et plus forte de la féminité que celle véhiculée par la *doxa*. Le premier chapitre aborde la question de la violence dans la société française du XVII^e siècle et du rapport des femmes à la violence, tant subie qu'engendrée. Il s'attarde ensuite aux particularités de la violence dans la tragédie lyrique, convoquant les notions de pathos et de catharsis, d'effet tragique et de représentation scénique. Recourant à une méthodologie basée sur les études littéraires et dramaturgiques et complétée par de brèves analyses musicales, le second chapitre analyse le rapport à la violence chez les personnages féminins du corpus : d'abord les mortelles, puis les surnaturelles, avant de comparer leur représentation dichotomique à celle plus diversifiée des personnages masculins.

Mots-clés : Quinault. Lully. Tragédie lyrique. Personnages féminins. Violence. Études féministes.

ABSTRACT

This master's thesis will focus on the first four lyric tragedies that were written by Quinault and Lully, that is *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), and *Atys* (1676), and examine the representation of female characters in their relation with violence. Based on socio-historical and dramaturgical considerations, it seeks to determine whether, through their formal freedom, the first French operas were able to promote a freer and stronger image of womanhood than the one conveyed by the *doxa*. The first chapter addresses the issue of violence in the French society of the 17th century and discusses women's relation with violence, suffered, as well as caused. It then details the peculiarities of violence in lyric tragedy by summoning the notions of *pathos* and *catharsis*, tragical effect and theatrical representation. Using a methodology based on literary and dramaturgical studies, complemented by short musical analysis, the second chapter analyzes the corpus' female characters' relation to violence – first, the deadly, followed by the supernatural, before comparing their dichotomous representation to the more diversified one of the male characters.

Keywords: Quinault. Lully. Lyric tragedy. Female characters. Violence. Feminist studies.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	vi
INTRODUCTION : LA TRAGÉDIE LYRIQUE ET L'UNIVERS FÉMININ	1
CHAPITRE 1 : UNE CULTURE DE LA VIOLENCE	9
A. LA VIOLENCE DANS LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DU XVII ^e SIÈCLE	10
a. Les valeurs de la violence : honneur et virilité	10
b. La régulation par l'État	13
c. La pérennité de la violence par sa mise à distance	17
B. LES FEMMES ET LA VIOLENCE AU XVII ^e SIÈCLE	19
a. D'une prétendue douceur naturelle	20
b. La négation des pulsions violentes	22
c. En position de victimes	26
d. Ève, Marie, Médée...	29
C. LA VIOLENCE DANS LA TRAGÉDIE LYRIQUE	33
a. Origines de la tragédie lyrique en France	33
b. L'effet tragique de la violence	35
c. Esthétique de la tragédie lyrique : pathétique et catharsis	38
d. Manifestation de la violence dans les œuvres de Quinault et Lully	44
CHAPITRE 2 : UNE REPRÉSENTATION DICHOTOMIQUE DE LA VIOLENCE AU FÉMININ	48
A. LA SOUFFRANCE DES MORTELLES	50
a. Le schéma de la victimisation	51
b. Le registre de la plainte	57
c. Une normalisation de la violence subie	65
B. LES PULSIONS HORS NORMES DES FEMMES SURNATURELLES	70
a. Une violence performative	70
b. Une cruauté inhumaine	77
c. Le dérèglement des passions	80
d. L'échec de l'agentivité féminine	86
C. DICHOTOMIE FÉMININE CONTRE PLURALITÉ MASCULINE	88
CONCLUSION : RECONDUCTION DE LA <i>DOXA</i>	94
BIBLIOGRAPHIE	98
ANNEXE I	109
ANNEXE II	111
ANNEXE III	114
ANNEXE IV	116

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à remercier ma directrice de recherche, Jeanne Bovet, pour son soutien constant, sa confiance, sa générosité, le partage de ses connaissances et ses précieux conseils. Ils m'ont permis de ne pas m'égarer, mais aussi de dépasser mes limites avec assurance.

Je remercie également le Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, et plus spécialement les responsables de la bourse John-Jacob-Spector, qui m'ont donné un appui financier remarquable ainsi qu'un sentiment de reconnaissance non négligeable.

Je souhaite exprimer toute ma gratitude à mes parents, sans qui ce mémoire serait impossible. Leurs encouragements dans les moments difficiles et plus heureux, leur soutien économique continu et leurs avis éclairés constituent une richesse incalculable. Merci aussi de m'avoir inculqué l'amour de la musique et du théâtre et de m'avoir permis de m'y consacrer de mille façons !

Enfin, un immense merci à mon amoureux. Son écoute et son réconfort sont sans borne et grâce à sa sagesse, j'ai réussi à rester les deux pieds sur terre. Son appui moral, sa présence au quotidien et sa confiance m'ont encouragée à continuer jusqu'au bout.

INTRODUCTION : LA TRAGÉDIE LYRIQUE ET L'UNIVERS FÉMININ

« [I]l plut aux femmes. [...] Toute son œuvre, les Opéras compris, se ressentira de cette influence décisive. »

Étienne Gros, *Philippe Quinault : sa vie et son œuvre*.

Les tragédies lyriques de Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, qui connurent leur heure de gloire à l'époque de leur création, sont de nouveau l'objet d'un véritable engouement depuis la représentation d'*Atys* par la compagnie des Arts florissants en 1987. Les études critiques publiées depuis la fin du XX^e siècle témoignent de ce mouvement de redécouverte de la tragédie lyrique, un genre qui, après environ deux siècles de quasi-silence, suscite aujourd'hui l'intérêt tant des chercheurs et des théoriciens que des spectateurs et des amateurs.

Nous nous intéresserons dans le présent mémoire aux quatre premières tragédies lyriques de Quinault et Lully, soit *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675) et *Atys* (1676). Ce corpus constitue une première étape dans la production de leurs onze tragédies lyriques, pendant laquelle ils ont mis au point la forme des premiers opéras français. Cette étroite collaboration entre le dramaturge et le compositeur a érigé Quinault, au même titre que Lully, en « fondateur de la tragédie en musique¹ ». Aux côtés du surintendant de la musique, il s'est retrouvé maître d'un nouveau genre qui échappait aux strictes règles de la composition tragique, ou du moins, les transposait autrement. Ainsi, « Quinault, auteur

¹ Kintzler, Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une familière étrangeté*, Paris, Fayard, 2004, p. 130.

dramatique ne travaill[ait] pas comme Quinault auteur de théâtre lyrique ; le second se permet[tait] ce que le premier s'interdi[sait]² ».

C'est cette liberté qui autorisa Quinault à représenter sur la scène lyrique la violence et le merveilleux, ce que la tragédie, genre régulier par excellence, ne lui permettait pas. Le livret d'opéra permit à Quinault de donner une autre dimension à sa thématique centrale de l'amour-passion. Il put y illustrer la vengeance, la cruauté, les amours déchirées et excessives, moteurs de l'action de cette thématique, dans un univers apparemment moins limité et moins réglé que celui de ses pièces dramatiques, un univers où dieux, déesses et autres personnages surnaturels participent à la tragédie lyrique au même niveau diégétique que les mortels, intervenant directement auprès d'eux et sur l'action.

Cela nous amène à nous demander si la tragédie lyrique, à priori plus libre que les autres formes dramatiques du XVII^e siècle, devient aussi un espace de liberté pour la représentation des personnages féminins. Alors que les modèles sociaux tendent à écarter toute forme active de violence chez les femmes, quels modèles féminins les tragédies lyriques proposent-elles au spectateur ? La violence devient-elle accessible aux femmes sur la scène de la tragédie lyrique au même titre qu'elle l'est pour les hommes, leur donnant un pouvoir d'action ?

Rappelons à cet égard que Quinault entretient un lien particulier avec l'univers féminin. Ses débuts en tant que poète dramatique sont marqués par l'influence des Précieuses. Ces femmes ont empreint le XVII^e siècle français, notamment par leur autorité sur les lettres et le bon goût, mais aussi par leurs discours sur l'indépendance des femmes, dans une société

² Kintzler, Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, coll. « Voies de l'histoire. Culture et société », 1991, p. 19.

fortement patriarcale, où la conception des genres et de la nature sexuelle était soumise à des normes culturelles strictes. Habitué des salons galants et précieux, Quinault « recherchait la société des femmes et s’y complaisait³ ». Cette proximité avec la gent féminine semble avoir eu un impact majeur en ce qui concerne tant l’importance des personnages féminins dans ses pièces (tragédies, comédies et tragi-comédies) que la réception de son œuvre par le public féminin. « Quinault, si fameux au Théâtre, / Où le beau sexe l’idolâtre⁴ », aurait, selon Étienne Gros, suivi les conseils du poète Tristan (dont il était le valet), pour qui la femme, « pourvu qu’on la peignît telle qu’elle est, [...] était un magnifique sujet d’expérience, un personnage dramatique au premier chef⁵. »

Si Quinault s’est éloigné des Précieuses dans les années 1650, recherchant probablement la protection de personnes plus influentes, plus proches du roi⁶, il n’en demeure pas moins que son œuvre est restée influencée par l’esthétique précieuse et par le thème de l’amour-passion⁷, même après qu’il cesse de fréquenter les salons. L’importance des personnages féminins au sein de ses œuvres lyriques demeura tout aussi considérable et sa volonté de plaire à un public féminin continua d’influer sur le succès de ses tragédies lyriques, ce que reflètent l’émotion de Mme de La Fayette⁸ ou les larmes de Mme de Sévigné devant *Alceste*⁹. La popularité à la cour des œuvres de Quinault et Lully, représentées jusqu’à la mort

³ Gros, Étienne, *Philippe Quinault : sa vie et son œuvre*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 74.

⁴ Robinet, Charles, *Lettres en vers à Madame, à l’Ombre de Madame, à Monsieur*. (1665-1670). Réimpr. par le baron de Rothschild. *Les continuateurs de Loret*, (1881-1888) cité par Gros, *op. cit.*, p. 78.

⁵ *Ibid.*, p. 493.

⁶ Cornic, Sylvain, « Les “Tragédies en musique” de Philippe Quinault entre réactions du milieu littéraire et influence des salons précieux », dans *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 33, n° 64, 2006, p. 215.

⁷ *Ibid.*

⁸ Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, « À Madame de Grignan. 8 janvier 1674 », dans *Correspondances*, Roger Duchêne (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, volume I, p. 661.

⁹ *Ibid.*

de ce dernier, leurs nombreuses reprises — pendant quinze ans pour *Thésée* et treize pour *Atys*¹⁰ — et les débats esthétiques et moraux qu'elles ont suscités soulèvent des questions quant aux modèles représentés dans ce genre particulier qu'était la tragédie en musique.

Notre hypothèse est que la possibilité de représenter sur scène des personnages merveilleux a permis la représentation de figures féminines plus variées et échappant aux règles sociales. La création d'un genre nouveau, avec ses propres règles, aurait donné la possibilité à Quinault de sortir du discours de la *doxa* et de promouvoir les idées des Précieuses. En multipliant les modèles féminins et en octroyant à certaines femmes de la tragédie lyrique l'usage de la violence, le poète a pu créer des personnages de femmes fortes et indépendantes, repensant les rapports de pouvoir et de domination. C'est ce que ce mémoire cherche à vérifier par l'analyse du rapport à la violence chez les personnages féminins des premières tragédies lyriques de Quinault et Lully.

Notre analyse s'articulera autour de trois axes théoriques : sociohistorique, féministe et dramaturgique. Nous nous appuierons d'abord sur des études historiques concernant la violence en France au XVII^e siècle afin de bien cerner le contexte dans lequel le genre de la tragédie lyrique fut créé. Comprendre les enjeux entourant la violence à cette époque nous permettra de mieux saisir la portée du discours et des modèles représentés dans les œuvres de Quinault et Lully. Les ouvrages de Robert Muchembled¹¹ et de Michel Nassiet¹² seront particulièrement utiles à cette fin, car ils proposent une vue d'ensemble des phénomènes de violence dans l'Ancien Régime, prenant en considération différents aspects de la vie sociale,

¹⁰ Fajon, Robert, *L'opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Paris, Genève, Éditions Slatkine, 1984, p. 74.

¹¹ Muchembled, Robert, *Une histoire de la violence*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, 499 p.

¹² Nassiet, Michel, *La Violence, une histoire sociale : France, XVI^e-XVIII^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2011, 377 p.

plusieurs formes de violences, leurs origines et leurs conséquences. Afin de mieux cerner le concept de violence dans la France du XVII^e siècle, nous nous servirons également de certains ouvrages portant sur des notions plus spécifiques, tel que celui dirigé par Éric Méchoulan sur la vengeance dans la littérature d’Ancien Régime¹³. Nous tiendrons aussi compte, bien sûr, de diverses sources et références de l’époque, tels les dictionnaires d’Antoine Furetière¹⁴ et de Pierre Richelet¹⁵.

Le deuxième axe théorique renvoie aux questionnements féministes à l’origine de notre hypothèse de travail. Des travaux comme ceux de Gisèle Charzat¹⁶, Françoise Héritier¹⁷, Muriel Plana¹⁸, Geneviève Pruvost et Caroline Cardi¹⁹, entre autres, permettent de comprendre le rôle de la violence dans la construction des rapports de domination selon les genres dans les sociétés patriarcales. Ils guideront notre lecture de la construction sociale des modèles féminins et de l’interprétation de la violence subie et engendrée par les femmes. Des écrits axés plus précisément sur la condition des femmes en France au XVII^e siècle ou sur leur représentation dans la littérature d’Ancien Régime contribueront aussi à orienter notre analyse.

¹³ Méchoulan, Éric (dir.), *La vengeance dans la littérature d’Ancien Régime*, Montréal, Département d’études françaises de l’Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2000, 189 p.

¹⁴ Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Leers, 1690, non paginé.

¹⁵ Richelet, Pierre, *Dictionnaire françois ; contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes avec les termes les plus connus des arts et des sciences, le tout tiré de l’usage et des bons auteurs de la langue françoise*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [Jean Herman Widerhood, 1680], 2 tomes.

¹⁶ Charzat, Gisèle, *Femmes, violence, pouvoir*, Paris, Éditions Jean-Claude Simoën, 1979, 271 p.

¹⁷ Héritier, Françoise, *Masculin/Féminin II : Dissoudre la hiérarchie*, tome 1, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, 443 p.

¹⁸ Plana, Muriel, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012, 363 p.

¹⁹ Cardi, Caroline et Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012, 441 p.

Notons, par exemple, ceux dirigés par Richard Hodgson autour de *La femme au XVII^e siècle*²⁰ ou celui de Noémi Hepp sur la notion d'héroïne²¹. Quant au traité de François Poulain de la Barre, *De l'égalité des deux sexes*²², ou à l'œuvre de Mlle de Scudéry, ils permettent de rendre compte de diverses conceptions du féminin et de la condition féminine à leur époque.

Certains textes traitant des personnages féminins dans l'œuvre de Quinault orienteront aussi notre analyse dans cette perspective féministe. C'est le cas des articles de Patricia Howard²³ et Sylvain Cornic²⁴, qui seront de précieux atouts pour notre compréhension de la relation de notre corpus à l'idéologie des Précieuses. Les constantes dégagées par la thèse de Joyce Alaine Scott²⁵, qui traite de la violence des personnages féminins dans le théâtre parlé de Quinault, et par celle de Muriel Adamo²⁶ sur les personnages féminins dans les tragédies en musique de Lully, fourniront d'indispensables points de départ à notre analyse. Bien qu'ils n'adoptent pas tous un point de vue féministe, ces textes participeront à notre analyse et à notre interprétation de la représentation du féminin dans notre corpus.

Le dernier axe théorique de ce mémoire, la dramaturgie, se rapporte à la particularité du genre littéraire que nous analysons. Catherine Kintzler, avec son incontournable *Poétique*

²⁰ Hodgson, Richard G. (éd.), *La femme au XVII^e siècle : actes du colloque de Vancouver, University of British Columbia 5-7 octobre 2000*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2002, 430 p.

²¹ Hepp, Noémi, « La notion d'Héroïne », dans *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, réunies par Wolfgang Leiner, Paris/Tübingen, Éditions Jean-Michel Place/Gunter Narr Verlag, 1984, p. 11-24.

²² Poulain de la Barre, François, *De l'égalité des deux sexes*, Paris, Fayard, 1984 [1673], 109 p.

²³ Howard, Patricia, « Quinault, Lully, and the *Précieuses*: Images of Women in Seventeenth-Century France », dans *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender Music*, Susan C. Cook et Judy S. Tsou (dir.), Urbana, University of Illinois Press, 1994, p. 70-89.

²⁴ Cornic, *op. cit.*, p. 209-219.

²⁵ Scott, Joyce Alaine, *Douceur and Violence in the Tragedies and Tragi-comedies of Philippe Quinault*, thèse de doctorat, Durham, Duke University, 1973, 289 p.

²⁶ Adamo, Muriel, *Les personnages féminins dans les tragédies en musique de Jean-Baptiste Lully, d'une approche quantitative à l'étude de la psychologie des personnages*, thèse de doctorat, Toulouse, Université de Toulouse II – Toulouse le Mirail, 1998, 368 p.

de l'opéra français de Corneille à Rousseau, publié pour la première fois en 1991, est une référence majeure pour situer le théâtre lyrique et ses caractéristiques dans le paysage dramatique du XVII^e siècle. Son travail philosophique sur la poétique et l'esthétique du théâtre lyrique, de Lully à Rameau, nous permettra d'aborder la tragédie lyrique selon ses propres termes, plus particulièrement en ce qui a trait à la violence, en mobilisant des notions comme la catharsis. Pour comprendre les particularités du genre, nous regarderons aussi du côté des préceptes et doctrines des théoriciens de l'époque (l'abbé d'Aubignac, Chapelain, etc.) et des querelles autour de la tragédie lyrique. Les recherches et analyses de Buford Norman, Jean Duron, Perry Gethner, Jérôme de la Gorce, Jean-Noël Laurenti, Robert Fajon, Sarah Nancy, Philippe Gervais, Lois Rosow, Laura Naudeix, etc., qui participent au mouvement de redécouverte de la tragédie lyrique, de même que l'imposante monographie d'Étienne Gros sur la vie et l'œuvre de Quinault (antérieure au foisonnement des travaux contemporains), nous seront d'un soutien primordial.

Ces études serviront aussi d'inspiration à notre approche méthodologique. Plusieurs d'entre elles soulignent en effet l'importance de tenir compte de l'aspect performatif de la tragédie lyrique (musique, danse, et chant). Le résultat des travaux de recherche de Jeanne Bovet sur la déclamation ainsi que les traités de l'époque nous permettront, notamment, d'intégrer cet aspect interprétatif à notre analyse. Nous adopterons donc une méthode adaptée au genre particulier qu'est la tragédie lyrique. Notre approche se concentrera surtout autour de l'analyse littéraire et dramaturgique du livret, c'est-à-dire de la rhétorique, de la prosodie, de la structure du texte, du lexique, du type de discours (monologue ou dialogue), des didascalies et du rôle des personnages dans l'intrigue. Nous compléterons par de brèves analyses musicales qui ne peuvent être écartées de ce sujet d'étude. En effet, tessitures, rythmes,

accompagnements instrumentaux, formes musicales (récitatifs, airs) et autres contribuent aussi à la représentation du féminin et de son rapport à la violence. Enfin, nous écartons les prologues de notre analyse, ceux-ci étant plutôt de nature politique et allégorique, faisant l'éloge du roi et se détachant du sujet des tragédies mêmes.

Ainsi, afin d'établir si la représentation de la violence chez les personnages féminins dans les premières tragédies lyriques de Quinault et Lully est imprégnée d'une vision plus libre du féminin, ce mémoire s'articulera en deux parties. Un premier chapitre se penchera sur la culture de la violence dans la société française du XVII^e siècle, s'intéressant principalement aux valeurs qu'elle convoque, à la façon dont elle se manifeste et à la manière dont elle est perçue par l'État et par la population. Nous étudierons aussi dans ce chapitre la question plus spécifique du rapport des femmes à la violence, avant de traiter de la place de la violence au sein même de l'esthétique de la tragédie lyrique afin de comprendre comment ce motif fonctionne à l'intérieur du système poétique de ce nouveau genre dramatique. Un deuxième chapitre aura pour objet l'analyse spécifique de la représentation de la violence chez les personnages féminins de notre corpus. Nous considérerons séparément les mortelles et les personnages surnaturels afin de déterminer si ceux-ci ont plus de latitude que celles-là par rapport au discours normatif sur la violence, puis nous comparerons le traitement de la violence féminine avec celui de la violence des personnages masculins. Au terme de cette étude, nous espérons ainsi contribuer à mieux définir les possibilités mais aussi, voire surtout, les limites de l'apparent espace de liberté que les premières tragédies lyriques de Quinault et Lully ouvrent à la représentation scénique du féminin.

CHAPITRE 1 : UNE CULTURE DE LA VIOLENCE

Le terme « violence » signifie « abus de la force²⁷ ». De façon générale, la violence inclut toutes formes (actes et intentions) de transgression de l'ordre social ou de l'intégrité d'un individu et toutes traces physiques ou spirituelles susceptibles d'en résulter. L'action de « faire violence » correspond à « agir sur quelqu'un ou le faire agir contre sa volonté, en employant la force ou l'intimidation²⁸ ». Cela implique donc la présence de victime(s). Se manifestant dans les comportements physiques ou psychologiques, la violence crée des contextes de domination. Les rapports de force qu'elle engendre sont responsables des constructions sociales : « L'inégalité, le pouvoir ne se conçoivent pas sans la violence²⁹. » Si la violence porte plusieurs traits universels, elle se démarque aussi d'une société à l'autre. La façon dont elle s'inscrit dans un milieu, la manière dont elle est perçue et les questions qu'elle soulève sont révélatrices des idéologies et doctrines dominantes dans une société donnée. Prendre en compte ces différents aspects est essentiel pour comprendre la représentation de la violence et ses enjeux dans une culture et dans une œuvre.

La première partie de ce chapitre explorera donc la place que prend la violence dans la société française du XVII^e siècle : comment se manifeste-t-elle, selon quelles valeurs est-elle justifiée, de quelle manière l'État la conçoit-il, quels sont les changements qui se produisent dans son acceptation, etc. ? Dans un deuxième temps, ce chapitre se penchera sur le lien entre la violence et les femmes au XVII^e siècle. Quel genre de violence les femmes vivent-elles et engendrent-elles, à quels modèles sont-elles confrontées ? En troisième lieu, ce chapitre

²⁷ « Violence », dans *Le Petit Robert 2012 : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2012, p. 2717.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Charzat, *op. cit.*, p. 70.

analysera l'esthétique de la violence dans la tragédie lyrique. À une époque où le théâtre régulier interdit la représentation scénique de la violence, sous quelles conditions et à partir de quelles prémisses l'opéra français se distingue-t-il ?

A. LA VIOLENCE DANS LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DU XVII^e SIÈCLE

LES VALEURS DE LA VIOLENCE : HONNEUR ET VIRILITÉ

La violence dans la société française du XVII^e siècle repose sur deux valeurs fondamentales : l'honneur et la virilité. Ces deux principes sont en effet à la base d'une culture de la violence et dictent autant la façon dont celle-ci est engendrée que la manière dont elle est perçue.

L'honneur est, à l'époque classique, une valeur cruciale, qui anime les individus et motive plusieurs comportements³⁰. D'abord une valeur collective fondée sur la vertu des membres d'un groupe et leur conformité aux normes morales³¹, l'honneur, plus précieux que la vie, doit être préservé. Ainsi, lorsqu'il est en péril, il doit nécessairement être sauvé et vengé. L'honneur incite autant à la violence vengeresse d'homme à homme qu'à la violence « corrective » d'un mari sur sa femme ou d'un parent sur son enfant³². Au début du XVII^e siècle, la majorité des conflits interpersonnels sont catégorisés sous deux types : rivalité pour les femmes ou pour le patrimoine, les deux piliers de la famille³³. Étant donné l'importance de la filiation paternelle, la vertu sexuelle des femmes est au cœur de l'honneur

³⁰ Nassiet, *op. cit.*, p. 178.

³¹ *Ibid.*, p. 205.

³² *Ibid.*, p. 155-158.

³³ Billacois, François, « Le Parlement de Paris et les duels au XVII^e siècle », dans *Crimes et criminalité en France 17^e-18^e siècles*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 40.

familial et il arrive que l'infidélité soit punie de mort par les maris cocus. Les jeunes hommes célibataires héritent, quant à eux, d'une mission de « surveillance étroite de la sexualité de tous³⁴ ». Ces garçons qui, socialement, ont « le droit éminent à une violence ritualisée, fût-elle mortelle³⁵ », détiennent en effet le pouvoir, entre autres, de vérifier la virginité des jeunes mariées et de ridiculiser les maris cocus³⁶.

Alors que l'honneur repose en partie sur la conduite et la vertu des femmes, c'est surtout aux hommes que revient le rôle de le rétablir lorsqu'il se trouve menacé. Cette situation permet de consolider un modèle de comportement masculin marqué par la force, que l'on croit être constitutive de la nature de l'homme. À l'entrée « Masculin » du *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière, publié à la fin du siècle et témoin du système de pensée de l'époque, la description est significative : « Qui convient au masle au plus fort des deux sexes [sic]³⁷. » Force et virilité semblent donc aller de pair. Or, il y a une certaine parenté entre la définition de la masculinité et celle du mot « violence » dans le dictionnaire de Richelet, qui définit ce dernier terme ainsi : « Grande force, grand effort. [...]»³⁸. L'idée de la nature masculine à l'âge classique est donc teintée de ce caractère vigoureux, vaillant et brutal. La force associée à la virilité des hommes semble être perçue comme « naturelle, honorable, voire

³⁴ Muchembled, *op. cit.*, p. 96.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p.95-96.

³⁷ Furetière, Antoine, « Masculin », dans *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Leers, 1690, non paginé. À l'entrée « Homme » de l'édition de 1972, la définition va en ce sens : « HOMME, tout seul, signifie, Qui a du courage, de la force, de la vigueur. » (Furetière, Antoine, « Homme », dans *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois*, nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée par Henri Basnage sieur de Beauval et Jean Baptiste de la Rivière, Hildesheim/New York, G. Olms Verlag, 1972, tome 2.)

³⁸ Richelet, « Violence », dans *Dictionnaire françois, op. cit.*, tome II, p. 533.

nécessaire³⁹ ». L'excès et l'abus de cette force, la violence, est donc, en quelque sorte, une conséquence de la virilité.

Dans le domaine de l'éducation, « la violence façonne la personnalité masculine sur le modèle noble de la virilité et de la virtuosité dans l'usage des armes exigée de tout aristocrate⁴⁰ ». Le caractère guerrier et courageux va de pair avec la générosité et l'intelligence que les aristocrates doivent démontrer. De même, à la campagne, les jeunes hommes célibataires sont encouragés à développer leur force physique :

Les normes impératives de la société villageoise les obligent à démontrer leur capacité virile naissante. Forcée dès l'enfance puis poussée à son paroxysme dans le cadre contraignant des abbayes juvéniles, leur culture de la puissance mâle est orientée vers un unique objectif : prouver qu'ils ont les qualités nécessaires pour remplacer les pères et féconder les femmes, alors même que l'accès à ces dernières leur est formellement interdit avant les épousailles⁴¹.

Par ailleurs, le contexte politique du XVII^e siècle, marqué par de nombreuses guerres⁴², favorise cette conception de la violence comme caractéristique masculine. La guerre, demeurant « le terreau d'autres violences parce qu'elle repose sur une éthique virile qui érige la force brutale en modèle de comportement⁴³ », renvoie à la facette la plus rude de cette virilité. Ainsi, la violence, en tant qu'exécution du potentiel d'agressivité⁴⁴ attribuée à la virilité, de même que la guerre, propice à l'engendrement d'actes violents, affirment toutes deux le pouvoir de l'homme agressif et sa tendance à vouloir dominer.

³⁹ Muchembled, *op. cit.*, p. 231.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 18-19.

⁴¹ *Ibid.*, p. 96-97.

⁴² Depuis le règne d'Henri IV jusqu'à la monarchie absolue instaurée par Louis XIV, la France, telle que l'Europe en entier, est incessamment engagée dans de nombreuses guerres : guerres de religion, guerre de Trente Ans, guerre d'Espagne, guerre de Hollande, etc. La guerre civile déchire aussi la France : la Fronde, événement marquant le refus de la centralisation du pouvoir, représente un épisode assez violent.

⁴³ Muchembled, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁴ « Elle [la violence] se distingue de l'agressivité qui est une potentialité de violence dont la puissance destructrice peut être inhibée par les civilisations — si elles en décident ainsi et qu'elles rencontrent une adhésion suffisante des intéressés pour imposer leurs vues. » (*Ibid.*, p. 21).

LA RÉGULATION PAR L'ÉTAT

La notion d'honneur entretient une tradition encourageant l'application de la justice par les individus concernés plutôt que par la loi. De cette valorisation de la justice personnelle, résulte le phénomène des duels, que les nobles utilisent afin d'affirmer leur pouvoir :

les nobles français du XVII^e siècle sont incités à tuer volontairement et froidement en se drapant dans le point d'honneur pour justifier l'injustifiable. Ils offrent ainsi à l'État une violence exacerbée à l'extrême [...]. En forçant la nature et en produisant une culture de mort, le duel a inauguré une redoutable inflexion vers la barbarie assumée au nom de valeurs prétendument transcendantes⁴⁵.

L'honneur justifie la soif d'une vengeance sanguinaire et cette réalité devient problématique pour un État absolutiste. Elle est en effet antinomique aux aspirations d'une monarchie qui vise à centraliser les pouvoirs et, par le fait même, l'exercice de la violence. L'idée d'une violence nécessaire et régulatrice se dessine. Le XVII^e siècle français, principalement dans sa seconde moitié, est ainsi marqué par une volonté de contrôle de la violence de la part de l'État ainsi que par un changement des mœurs en ce qui a trait à la conception et à l'application de la violence.

Sans tout à fait détruire le modèle violent de la virilité, le lent bouleversement des mœurs mène à une conception plus réglée de la violence masculine. À partir des années 1650, s'érige dans toute l'Europe un « double modèle masculin de comportement : [...] le citoyen pacifique, bon époux, bon père, s'épanouissant dans un calme foyer⁴⁶ » et « l'homme "impérial" capable de brutalité quand elle s'avère nécessaire ou légitime⁴⁷ », à l'image du glorieux Louis XIV : doté de sagesse et de raison, il entame les conquêtes pour mieux faire

⁴⁵ *Ibid.*, p. 277.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 310.

⁴⁷ *Ibid.*

régner la paix au sein de son État. En France, le modèle de l'honnête homme⁴⁸, promu dans la société ainsi que dans la littérature classique, reconnaît la pulsion de violence intrinsèque à l'homme, mais privilégie le contrôle de celle-ci. Même si elle réglée, voire ordonnée, la brutalité fait toujours partie de la *nature* de l'homme. L'honnête homme est celui qui sait la tempérer. Ce n'est donc pas l'agressivité que l'on tente de restreindre en civilisant les mœurs, mais bien la violence injustifiée qui en découle.

Le désarmement⁴⁹ et la pacification des citoyens qui ne sont pas soldats ou gardiens de l'ordre⁵⁰, la création par Louis XIV du poste de Lieutenant de police de Paris⁵¹, l'ouverture de vastes maisons d'internement⁵², le processus de criminalisation de l'homicide⁵³ ainsi que les édits successifs interdisant les duels rendent compte de ce contrôle de la violence. Ceci s'inscrit à la fois dans l'idée que la violence engendrée par l'État est la seule acceptable et dans un principe de conservation de la force, de l'énergie des hommes pour servir l'État. La guerre et la mise à mort sont deux cas de récupération de la violence par l'État qui témoignent de cette volonté.

D'une part, le contrôle de la violence se fait par et pour la guerre. Robert Muchembled explique que la seule culture légitime de la violence devient celle des soldats et des officiers agissant sur ordre de l'État : « Au fil des décennies s'impose aux rois absolus la nécessité

⁴⁸ « Homme du monde accompli, d'un esprit cultivé mais exempt de pédantisme, agréable et distingué tant dans son aspect physique que dans ses manières [...] » (« Honnête homme », dans *Encyclopédie Larousse en ligne*. En ligne. Consulté le 24 septembre 2013.

< <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/honn%C3%AAt%20homme/58661> >

⁴⁹ Le désarmement des citoyens est préconisé par des déclarations royales en 1600 et 1666. En 1673, le lieutenant de police interdit aux valets et aux laquais des nobles de porter des bâtons ou des cannes. (Muchembled, *op. cit.*, p. 224.)

⁵⁰ *Ibid.*, p. 259.

⁵¹ *Ibid.*, p. 331.

⁵² Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 59.

⁵³ Muchembled, *op. cit.*, p. 230.

d'écarter les excès de violence de leur "citadelle" étatique, pour mieux pouvoir se consacrer aux ennemis⁵⁴. » La guerre, principalement vers la fin du XVII^e siècle, se trouve investie d'une mission de salut public, de justice et de gloire du souverain⁵⁵ que les poètes contemporains savent louer⁵⁶. Bien entendu, le contexte martial est lui-même propice à des comportements violents. La violence qui découle des actes de guerre, les excès (viols, pillages, etc.) se trouvent donc, dans un certain sens, tolérés au nom d'une action qui les transcende.

D'autre part, en ce qui a trait à la violence individuelle, non légitime selon l'État, le pouvoir en place tend à la réprimer. Le roi étant le représentant de Dieu sur terre, le fait qu'il puisse décider de la vie d'un homme sacralise celle-ci aux yeux du peuple, diabolisant du même coup les crimes sanguinaires, qui étaient jusqu'alors banalisés par le pardon facilement accordé à ceux qui blessaient ou tuaient lors de duels ou de jeux adolescents. La répression associée au meurtre permet de construire un tabou autour de la violence et des passions qui mènent à l'homicide. À partir de la condamnation du crime ultime de lèse-majesté, les autorités réussissent à accorder graduellement une importance considérable à la vie humaine en général — allant de la punition du régicide à celle du meurtre des hommes de pouvoir, puis des pères de famille et, enfin, à n'importe quelle attaque contre la vie humaine. Cette construction en cascade de l'interdit du sang par les juristes de l'époque⁵⁷ vise un changement

⁵⁴ *Ibid.*, p. 259.

⁵⁵ « Servir l'utilité de l'État équivaut à servir sa gloire. Dans les *Mémoires* de Louis XIV, les deux concepts sont d'ailleurs évoqués ensemble. L'idéal de gloire n'est pas seulement l'une des valeurs qui caractérisent l'État français de l'époque ; il en est la valeur essentielle. La raison d'État est alors une raison de gloire, peut-on affirmer. » (Ferrier-Caverière, Nicole, « La guerre dans la littérature française de 1672 à 1715 », dans *Guerre et pouvoir en Europe au XVII^e siècle*, Viviane Barrie-Curien (dir.), Paris, Henri Veyrier, coll. « Kronos », 1991, p. 111.)

⁵⁶ *Ibid.*, p. 108-111. On pense par exemple aux prologues des tragédies lyriques de Quinault et Lully qui mettent de l'avant la gloire guerrière du roi Soleil.

⁵⁷ Muchembled, *op. cit.*, p. 207-210.

des mœurs à l'égard de la violence même, mais aussi de la conception de la vie, et donc de l'honneur. Celui-ci ne justifie plus l'attentat à la vie par une instance autre que l'État.

La mise à mort participe donc aussi, comme la guerre, de la volonté de réserver l'application de la violence à l'instance étatique.

S'établit ainsi une sorte de pacte d'économie du sang entre le roi justicier et ses peuples. Ces derniers se mettent peu à peu à percevoir de manière plus concrète l'importance du message chrétien de paix et de limitation de la violence diffusé par le souverain, lequel affirme détenir le monopole de la mise à mort des êtres humains. La vie prend paradoxalement plus d'importance aux yeux de tous parce qu'elle est retranchée publiquement, de manière solennelle et grave, sans haine ni passion, au nom de la justice déléguée au prince par Dieu⁵⁸.

L'exécution (ou non) de la peine capitale dépend entièrement de la volonté du souverain⁵⁹. Même si elle diminue en fréquence au cours du siècle (comme il en va de la torture des prisonniers), elle a pour but de décourager quiconque tente de se faire justice soi-même. Elle « sert à calmer les ardeurs et à assouvir la curiosité morbide des spectateurs, en leur apprenant autant à dominer leurs émotions à la vue du sang qui coule qu'à les contrôler dans la vie courante pour ne pas subir un sort aussi funeste⁶⁰. »

Par conséquent, le XVII^e siècle donne lieu, peu à peu, à un certain recul de la violence : baisse des viols collectifs⁶¹, disparition des meurtres en flagrant délit d'adultère autour de 1620⁶², incompréhension vers 1650 du crime d'honneur sur un fils⁶³, baisse de l'usage des armes blanches dans la seconde moitié du siècle⁶⁴, diminution de la fréquence et de l'intensité des homicides qui deviennent de plus en plus rares vers la fin du siècle... Néanmoins, si les

⁵⁸ *Ibid.*, p. 208.

⁵⁹ Par l'entremise des lettres de rémissions, le roi dispose totalement du sort des condamnés.

⁶⁰ Muchembled, *op. cit.*, p. 299-300.

⁶¹ Nassiet, *op. cit.*, p. 290.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 168.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 294.

actes diminuent, la lutte menée par l'État a ses limites : les conceptions du rôle de la vengeance, du sens de l'honneur, mais aussi du potentiel de violence de la virilité perdurent au-delà de la deuxième moitié du XVII^e siècle⁶⁵. Elles se manifestent alors sous de nouvelles formes : celles plus distancées de la spectacularisation et de la clandestinité.

LA PÉRENNITÉ DE LA VIOLENCE PAR SA MISE À DISTANCE

Bien que le pouvoir royal et religieux vise à la réprimer, il reste que la violence sanguinaire fait toujours partie de la culture française du second XVII^e siècle et que les gens se rassemblent avec plaisir et fascination devant les gibets et les bûchers⁶⁶. L'effort de régulation de la violence mène ainsi à sa spectacularisation, les mises à mort par l'État contribuant à alimenter le désir de la population d'assister à la violence mortifère et de la savourer. Mais le spectacle de la mise à mort fixe aussi les balises de la tolérance à la violence et instaure une certaine régulation morale par la distance.

Même si certains assistants se pressent toujours aux premières loges afin de tremper un linge dans le sang du supplicié ou d'emporter quelque relique, la tendance à tenir à distance le corps martyrisé s'accroît lentement, de génération en génération, traduisant la montée progressive d'un tabou. La mise à mort se regarde de loin, sans contact, sans odeur⁶⁷.

La mise à mort, en France comme dans le reste de l'Europe, est une représentation publique qui, à la manière de la tragédie, doit purger les passions de ceux et celles qui la regardent :

La contemplation d'un corps humilié, mutilé, martyrisé, torturé, pendu, décapité, brûlé, roué sert tout à la fois à contenter un goût populaire bien affirmé pour la violence et le sang et à instaurer une distance, en attendant que celle-ci ne se transforme lentement en tabou. Forme d'éducation des sensibilités, l'exécution publique produit un effet de sacré, à travers un cérémonial extraordinaire identique sur tout le continent. Elle habitue les assistants à s'éloigner des pratiques meurtrières pour leur préférer les représentations du phénomène, seules validées par la loi. La répétition incessante du thème dans les villes draine les ruraux

⁶⁵ *Ibid.*, p. 148.

⁶⁶ L'engouement pour un type de littérature d'un certain degré de violence (« canards sanglants », littérature de gibet, romans de chevaleries, contes gaillards, recueils d'histoires tragiques de l'évêque de Belley...) jusqu'aux années 1630-1640 résulte du même phénomène et révèle par ailleurs ce goût, bien ancré dans la société, pour le sang et la violence. (Muchembled, *op. cit.*, p. 266, 386-387.)

⁶⁷ *Ibid.*, p. 300.

des environs et joue un rôle fondamental pour aider à purger les passions, comme le fait au même moment le théâtre de Shakespeare, de Marlowe ou de Corneille⁶⁸.

À travers l'exécution de la peine capitale comme au théâtre, particulièrement dans les pièces baroques, les spectateurs assouvissent, avec une certaine distanciation, un intérêt pour la violence, un goût pour la cruauté⁶⁹ ; ils évacuent, par le fait même, le désir de l'appliquer dans leur vie. La mise à mort et la fascination qu'elle suscite sont une forme manifeste, exhibée de la pérennité de la violence, dans les limites de la tolérance et du contrôle étatiques.

Par ailleurs, les nobles demeurent convaincus de leur droit à la légitime défense. Toujours habités par la notion d'honneur, par la tradition, par une culture et une éducation guerrières, ils ont l'impression que leur position élitiste leur donne le droit de tuer. Dès le début de l'application des mesures visant un changement moral quant à l'homicide, les nobles tiennent à montrer leur refus. Il s'ensuit une certaine augmentation du nombre de duels, symptôme de la protestation contre l'abandon d'une « culture sanguinaire privilégiée, [d']un modèle guerrier basé sur l'élimination impitoyable de l'adversaire⁷⁰ ». Bien que cette hausse se situe surtout « [v]ers 1620, au moment précis où commence à s'imposer en Occident le principe selon lequel la vie humaine est protégée par Dieu et le glaive justicier du prince⁷¹ », les duels perdurent dans la deuxième moitié du siècle, simplement repoussés dans la clandestinité. De la même façon, le « petit peuple citadin, et surtout rural⁷² », rechigne lui aussi à devoir abandonner ses traditions, qu'il exerce encore de façon clandestine. Ce refus de voir disparaître le droit rituel à la violence et la mise en scène de la virilité, amplifié par

⁶⁸ *Ibid.*, p. 208.

⁶⁹ Voir à ce sujet Biet, Christian (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France : XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 2006, 1063 p.

⁷⁰ Nassiet, *op. cit.*, p. 148.

⁷¹ Muchembled, *op. cit.*, p. 305.

⁷² *Ibid.*

d'autres facteurs⁷³, entraîne des révoltes populaires et des émeutes qui ravagent la France⁷⁴. Que ce soit chez les nobles ou chez les paysans, le XVII^e siècle français se trouve donc secoué par des actes violents à l'extérieur des limites fixées par l'État.

B. LES FEMMES ET LA VIOLENCE AU XVII^e SIÈCLE

Notre survol de l'histoire de la violence au XVII^e siècle en France révèle le caractère proprement masculin associé à l'abus de la force. Les homicides sont généralement commis par des hommes⁷⁵, les guerres sont surtout menées par ces derniers et le rôle de défendre l'honneur leur revient principalement. De même, « force », « ardeur » et « brutalité » vont de pair avec « virilité ». Comment alors considérer la place qu'occupe la violence féminine ? Quel modèle s'impose aux femmes ?

La féminité, se présentant à l'opposé de la virilité,

rassemble [...] les qualités et les traits distinctifs qu'une société donnée, à une époque donnée, attribue à la femme accomplie en général — comme essence —, qu'elle *s'attend* à retrouver chez toutes les femmes particulières et qu'elle les pousse par conséquent plus ou moins à acquérir. La *virilité* en est le pendant exact pour les hommes. Virilité et féminité traduisent avant tout les injonctions sociales qui traversent les individus selon un ensemble complexe et massif de pressions [...], de modèles collectifs majoritaires [...] et de déterminations physiques, sociales et psychologiques [...]⁷⁶.

La féminité rassemble donc les différents aspects d'un modèle qui se construit en opposition à la virilité, au nom de causes qui apparaissent naturelles à une société donnée, mais qui, finalement, relèvent du culturel. Cette situation, qui n'est pas propre à la société française du

⁷³ Les conditions de vie difficiles, les épidémies et les augmentations fiscales dues à la guerre sont parmi les facteurs qui augmentent la frustration des gens du peuple. (*Ibid.*, p. 289-290)

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ « Les femmes coupables d'homicide représentent rarement plus de 15% du total des coupables. La moyenne se situe entre 5 et 12% et demeure remarquablement stable depuis le XIII^e siècle. » (Muchembled, *op. cit.*, p. 70).

⁷⁶ Plana, *op. cit.*, p. 14.

XVII^e siècle, impose, selon Françoise Héritier, une domination masculine au nom d'une culture essentialiste « archaïque » et binaire :

il y aurait une nature, une « essence » féminine dont les imperfections justifieraient la soumission du genre féminin en tout point. [...] [C]e serait l'imperfection de la nature féminine, dont la faiblesse organique est un des éléments, qui serait la cause [...] de la violence exercée par les hommes pour contrôler cette imperfection⁷⁷.

Or, cette pensée « naturelle » est renforcée par le contexte social :

Le constat de l'existence d'une nature féminine subordonnée relève des idées reçues. L'inégalité des sexes face au pouvoir est admise comme un fait de nature. La fatalité de la féminité a sans cesse constitué l'argument de la servitude⁷⁸.

En France, au XVII^e siècle, la pression sociale suggère aux femmes de se conduire selon la douceur « naturellement » reconnue à leur sexe. En outre, la normalisation de la violence qu'elles subissent rend d'autant plus anormaux les comportements féminins violents. Ainsi, les manifestations de violence féminine renforcent les idées de marginalité et de transgression qui lui sont associées.

[L]a violence est considérée comme antinomique à la féminité contenue, c'est-à-dire à la féminité vraie de la femme féconde. L'exercice de la violence par les femmes est vu comme la transgression ultime de la frontière des sexes. Contrairement à la violence masculine, perçue comme légitime (maintien de l'ordre domestique ou extérieur, guerre, etc.) la violence des femmes est considérée comme l'expression du caractère animal et quasi déshumanisé de leur nature qui exploserait si elle n'était maîtrisée par l'action masculine⁷⁹.

D'UNE PRÉTENDUE DOUCEUR NATURELLE

L'une des explications de cette différence sexuelle en matière de violence tient probablement au rapport qu'entretient chacun des genres avec le contexte de la guerre. En effet, la place réservée à cet égard aux hommes et aux femmes diffère. Selon plusieurs commentateurs de l'époque qui tiennent un discours se basant sur la nature, il apparaît normal que l'action militaire soit réservée aux hommes. Dans les *Conversations* de Mlle de Scudéry,

⁷⁷ Héritier, *op. cit.*, p 12-13.

⁷⁸ Charzat, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁹ Héritier, *op. cit.*, p. 84.

publiées entre 1680 et 1692 et réputées représentatives de la *doxa* qui règne dans cette deuxième moitié de siècle, la nature profonde des femmes apparaît comme la première raison logique de leur non-participation militaire. Celles-ci n'auraient en effet pas besoin de la force physique pour vaincre, comme l'affirme le personnage de Themiste :

Je suis encore persuadé, ajouta Themiste, que s'il y a eu des Amazones, ce fut le caprice de l'usage qui les fonda ; car la nature & la raison ne veulent pas que les Dames soient exposées aux fatigues de la guerre, puisqu'elles savent vaincre par leurs propres charmes, sans s'exposer contre toute bien-seance & contre toute raison [...]⁸⁰.

François Poulain de la Barre, dans *De l'égalité des deux sexes*, souligne également la douceur naturelle des femmes et puise lui aussi abondamment dans des topiques essentialistes : « Il semble que la compassion qui est la vertu de l'Évangile soit affectée à leur Sexe⁸¹ », « et comme la pitié et la douceur sont naturelles à leurs Sexe⁸² », « [e]lles ont le don de proposer leurs sentiments avec une douceur et une complaisance, qui servent autant que la raison à les insinuer⁸³ » ; elles privilégient « la patience dans les incommoditez⁸⁴ », « [l]a modération dans les plaisirs et les passions ; l'inclination à faire du bien ; la prudence dans les affaires, l'honnêteté en toute [sic] les actions⁸⁵ »... Cette succession de lieux communs sur la nature des femmes montre que leur non-violence et leur douceur sont bien ancrées dans l'imaginaire collectif de la société française du XVII^e siècle. Cependant, les observations de l'auteur sur certaines expressions stéréotypées suggèrent une prise en considération socioculturelle de l'appréciation positive ou négative des attributs naturels de chaque genre :

Lorsqu'on veut blâmer un homme avec moquerie, comme ayant peu de courage, de résolution et de fermeté, on l'appelle effeminé, comme si on vouloit dire, qu'il est aussi lâche, et aussi mou qu'une femme. Au contraire, pour louer une femme qui n'est pas du

⁸⁰ De Scudéry, Madeleine, « De la tyrannie de l'usage », dans *Choix de Conversations de Mlle de Scudéry*, Phillip J Wolf (éd.), Ravenna, Longo Editore, 1977, p. 72-73.

⁸¹ Poulain de la Barre, *op. cit.*, p. 39.

⁸² *Ibid.*, p. 81.

⁸³ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁵ *Ibid.*

commun à cause de son courage, de sa force, ou de son esprit, on dit, que c'est un homme. Ces expressions si avantageuses aux hommes ne contribuent pas peu à entretenir la haute idée qu'on a d'eux ; faute de sçavoir qu'elles ne sont que vray-semblables ; et que leur verité suppose indifféremment la nature, ou la coûtume, et qu'ainsi elles sont purement contingentes et arbitraires⁸⁶.

F. Poulain de la Barre prend en compte la contingence et l'arbitraire dans la manière de juger des caractéristiques de chacun des sexes. Il justifie l'infériorité sociale des femmes par la culture patriarcale, qui explique entre autres leur absence à la guerre : « leur humeur et leurs fonctions les éloignant du carnage de la guerre, on crut qu'elles n'étoient pas capables de contribuer à la conservation des Royaumes, qu'en aydant à les peupler⁸⁷. »

Comme le soutient Gisèle Charzat, la guerre programme même, d'une certaine façon, les inégalités qui, ensuite, sont perçues comme relevant de la différence naturelle des sexes.

La différenciation entre les activités sociales des femmes et les activités sociales des hommes provient de la monopolisation de la violence par ces derniers. [...] [L]a monopolisation des armes, des techniques violentes (pièges, art de la guerre) est le fait des hommes⁸⁸.

Cette monopolisation de la violence engendre une *doxa* selon laquelle la potentialité de violence est synonyme de masculinité et la douceur, de féminité. Alors que les hommes peuvent et doivent, dans une certaine mesure, laisser libre cours à leur brutalité,

[I]es femmes, quant à elles, doivent rester à leur place pour confirmer l'homme en tant que tel. Cette passivité exigée par les normes culturelles construit la femme comme un être doux et désarmé, ordinairement incapable de violence meurtrière. Celle qui se laisse aller à l'agressivité paraît anormale, voire totalement Autre⁸⁹.

LA NÉGATION DES PULSIONS VIOLENTES

Leur désarmement expliquerait non seulement la rareté des homicides commis par des femmes, mais aussi que ceux-ci soient moins sanglants. Michel Nassiet fait remarquer qu'en

⁸⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁸ Charzat, *op. cit.*, p. 71.

⁸⁹ Muchembled, *op. cit.*, p. 37-38.

plus de ne pas porter d'armes, les femmes n'utilisaient pas non plus d'objets tranchants dans les activités quotidiennes. Toutefois, il ne se borne pas à ces constats pratiques pour expliquer que les femmes n'avaient pas la réputation d'être sanguinaires ; il prend aussi en compte la dimension symbolique qui fait peser l'interdit du sang sur les femmes à cause de leurs règles :

De la rareté générale de l'homicide féminin, les tentatives d'explications simples ne résistent guère [sic]. La différence de force physique peut expliquer que des femmes soient tuées par des hommes, mais pas que les femmes tuent peu, et pas même d'autres femmes. Elles ne tuaient pas en faisant couler le sang non seulement parce qu'elles ne portaient pas d'armes, mais aussi parce qu'elles n'utilisaient pas d'outils tranchants. Ces deux normes convergentes peuvent être comprises comme une conséquence de la structure symbolique « quasi universelle » identifiée par Alain Testart. [...] Selon les conclusions de Testart, cette structure symbolique voulait que « deux sangs ne doivent pas être mis en contact », « que le sang ne puisse être cumulé avec lui-même ».⁹⁰

Pourtant, M. Nassiet admet que les femmes aient, elles aussi, des « pulsions violentes⁹¹ ». En ce sens, il ne manque pas de préciser que les femmes corrigeaient les enfants, comme les hommes, et qu'il se pouvait qu'elles aillent jusqu'à tuer leur fils dans leur élan⁹². En matière de vengeance, elles recouraient rarement à l'homicide, mais demandaient aux hommes de passer à l'acte⁹³. Également, R. Muchembled constate que dans les révoltes populaires et émeutes, les femmes représentaient une part active des foules⁹⁴ ; de même, elles participaient aux révoltes nobiliaires, telles que la Fronde. Interrogeant les mémorialistes du XVII^e siècle, Noémi Hepp trouve d'ailleurs plusieurs exemples de « femmes d'armes » et d'héroïnes politiques⁹⁵. Et comme les hommes, les femmes se massaient devant l'atrocité des exécutions capitales.

⁹⁰ Nassiet, *op. cit.*, p. 42-43.

⁹¹ *Ibid.*, p. 41.

⁹² *Ibid.*, p. 158.

⁹³ *Ibid.*, p. 145.

⁹⁴ Muchembled, *op. cit.*, p. 291.

⁹⁵ « Mme de Saint-Balmont, dame lorraine dont l'abbé Arnould a rapporté les hauts faits — au bénéfice des Français — dans les années où la guerre de Trente ans avait transformé sa région en champ de batailles, et dont le pinceau de Deruet a immortalisé le courage. Femme d'armes fut aussi, à son heure, la Grande Mademoiselle lorsqu'elle fit tirer le canon de la Bastille sur les troupes du roi son cousin qui cherchaient à entrer dans Paris en juillet 1652. Femmes politiques furent, pour aborder un second secteur, Mme de Chevreuse, qui eut l'honneur

R. Muchembled soutient ainsi que

[I]es femmes peuvent en réalité être violentes, cruelles au moment des exécutions capitales sous l’Ancien Régime, brutales entre elles ou contre les hommes, en utilisant leurs ongles ou leurs dents, en s’empoignant par les cheveux, en frappant l’un ou l’autre à coups de pied ou de poings...⁹⁶

Cependant, il spécifie aussi que les nombreux documents qui en témoignent situent ces types de comportements plutôt vers la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle ; ils diminuent par la suite. Il est donc à supposer que le processus de stigmatisation de la violence féminine est parvenu à consolider la « vision quasi monstrueuse de la “femme forte”⁹⁷ » qui domine en France au XVII^e siècle et, malgré leurs défenseurs, prohibe aux femmes plusieurs comportements admis pour les hommes. Les différentes formes de violence féminine, qu’elles soient craintes, ignorées, condamnées ou singularisées, renvoient au « double mouvement » décrit par Coline Cardi et Geneviève Pruvost, qui « fait de la violence du sexe faible un tabou, passant sous silence des pratiques pourtant récurrentes, ou qui, de l’autre, hypertrophie cette violence pour en stigmatiser la démesure⁹⁸ ». Le modèle masculin demeurant la norme, la culture de la violence au XVII^e siècle constitue ainsi un point d’ancrage de la différenciation sociale et sexuelle :

Constituée en tabou suprême, elle [la violence] sert désormais à définir les rôles normatifs en fonction du sexe, de la classe d’âge et de l’appartenance sociale. Les êtres humains furent ainsi ventilés sur une échelle du bien et du mal en fonction de leur « nature » : innocente dans le cas des enfants, douce pour les femmes, autocontrôlée tout en demeurant virile chez les jeunes hommes célibataires.⁹⁹

d’être considérée par Richelieu comme une redoutable ennemie, et Mme de Longueville [...] » (Hepp, *op. cit.*, p. 13.)

⁹⁶Muchembled, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁷Pellegrin, Nicole, « L’androgynie au XVI^e siècle : pour une relecture des savoirs », dans *Femmes et pouvoir sous l’ancien régime*, Danielle Dubosc et Éliane Viennot (dir.), Paris, Éditions Rivages, 1991, p. 17.

⁹⁸Cardi et Pruvost, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁹Muchembled, *op. cit.*, p. 42-43.

Le théâtre classique reconduit cette naturalisation des sexes et détermine des zones masculines et féminines selon des caractéristiques génériques essentialistes. En désapprouvant le comportement de Chimène dans *Le Cid* de Corneille, l'Académie française formule déjà une critique du personnage qui prend en compte les attributs naturels des sexes :

L'Observateur apres cela passe à l'examen des mœurs attribués à Chimene et les condamne. En quoy il nous a entierement de son costé, car au moins ne peut-on nier qu'elle ne soit Amante trop sensible et sans pudeur contre la bienséance de son sexe et Fille de mauvais naturel contre ce qu'elle devoit à la memoire de son Pere. [...] Que s'il eust peu estre permis au Poëte de faire que l'un de ces deux Amans preferast son amour à son devoir, on peut dire qu'il eus testé plus excusable d'attribuer cette faute à Rodrigue qu'à Chimene. Rodrigue estoit un homme et son sexe qui est comme en possession de fermer les yeux à toutes considerations pour se satisfaire en matiere d'amour eust rendu son action moins estrange et moins insupportable¹⁰⁰.

De même, Georges de Scudéry qualifie Chimène de « fille desnaturee¹⁰¹ » et, lorsqu'il « découvre encor des sentimens plus cruels & plus barbares, dans la quatriesme Scene du troisieme Acte qui [lui] font horreur¹⁰² », ajoute : « cette fille (mais plustost ce Monstre)¹⁰³ ».

Corneille lui-même, dans l'*Examen d'Horace*, répond à la critique qui l'accuse d'avoir présenté sur scène la mort de Camille en rejetant la faute sur l'interprétation de l'actrice, et affirme qu'à son avis, « quand elle voit son frère mettre l'épée à la main, la frayeur si naturelle au sexe lui doit faire prendre la fuite, et recevoir le coup derrière le théâtre¹⁰⁴ ». Ces remarques ont incité plusieurs critiques contemporains¹⁰⁵ à voir chez Corneille une tendance à

¹⁰⁰ Collas, Georges, *Les sentimens de l'Académie françoise sur la Tragi-Comédie du Cid. D'après le manuscrit de la main de Chapelain conservé à la Bibliothèque Nationale avec les corrections, une introduction et des notes*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 37-39.

¹⁰¹ De Scudéry, George, *Observations sur le Cid, ensemble l'Excuse à Ariste et le Rondeau*, Paris, Au depens de l'auteur, 1637, p. 24.

¹⁰² *Ibid.*, p. 30.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Corneille, Pierre, « Examen », dans *Horace*, présentation par Marc Escola, Paris, Flammarion, 2001, p. 61.

¹⁰⁵ C'est le cas, entre autres, de Serge Doubrovski (*Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, 588 p.) et de Dorreena Ann Stamato (« Le renversement symétrique des rôles masculins et féminins dans les pièces *Rodogune* et *Horace* », dans *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 16, n° 31, 1989, p. 529-540).

masculiniser certains personnages féminins qui n'agissent pas selon la *nature* de leur sexe.

Joyce Elaine Scott, entre autres, note ce phénomène :

In every Cornelian drama where a feminine character is preeminent, that character undergoes a process of masculinization and is made to adopt attitudes, values, motives, and in some cases, patterns of behavior proper to the traditional dramatic hero. In a word, the heroin is defeminized¹⁰⁶.

C'est le cas de personnages subversifs comme Camille dans *Horace* et Cléopâtre dans *Rodogune*. Toutes deux sont perçues comme masculinisées et se trouvent réprochées : la première, parce qu'elle s'oppose à l'ordre établi, expire sous l'épée de son frère, la seconde, puisqu'elle est cruellement ambitieuse est considérée comme inhumaine.

EN POSITION DE VICTIMES

La gent féminine serait donc moins (ou plus « anormalement ») portée que son pendant masculin à se trouver en position d'agresseur. Mais qu'en est-il de la violence qu'elle subit ? À cet égard, le contexte matrimonial est déterminant. Le principe de l'obéissance de l'épouse entraîne une violence conjugale corrective apparemment sanctionnée par la communauté, sans vraiment de recours à la justice. Dans les cas de maris à la main trop lourde dont la femme ne survit pas, l'affaire est qualifiée de meurtre accidentel et traitée avec grande bienveillance par les cours, à supposer qu'elle arrive devant elles, affirme R. Muchembled¹⁰⁷. Il se dégage donc une certaine tolérance à ce propos. Le viol est traité de manière plus ou moins similaire, en ce sens que s'il est vengé, c'est pour protéger l'honneur familial, seule valeur prise en considération¹⁰⁸ ; le droit des femmes au respect n'entre pas en compte¹⁰⁹. « La violence

¹⁰⁶ « Dans toutes pièces cornéliennes, lorsqu'un personnage féminin est prééminent, celui-ci subit un processus de masculinisation et adoptent des attitudes, des valeurs, des mobiles et, dans certains cas, des modèles de comportements propres au héros dramatique traditionnel. Plus simplement, l'héroïne est déféminisée. » (Scott, *op. cit.*, p. 233.)

¹⁰⁷ Muchembled, *op. cit.*, p. 322.

¹⁰⁸ Nassiet, *op. cit.*, p. 242.

sexuelle, expression exacerbée du droit des hommes [...] sur le corps des femmes, utilisée comme arme politique¹¹⁰ », est aussi une façon d'atteindre l'ennemi dans son honneur.

Indépendamment du degré d'autonomisation ou de liberté sexuelle de certaines femmes de la haute société française¹¹¹, la domination masculine perdue au XVII^e siècle et certains phénomènes consolident la position de victime des femmes. C'est le cas du rapt, lorsqu'un prétendant ou ses amis enlèvent une fille pour l'épouser si celle-ci ou ses parents n'y consentent pas¹¹². « S'il y a rapt, c'est-à-dire enlèvement d'une fille par violence, la jeune fille ravie peut valablement épouser son ravisseur de sa seule et libre volonté. Dans tous les cas, le consentement mutuel du garçon et de la fille, à lui seul, crée le mariage¹¹³. » Comme le note Danielle Haase-Dubosc, la position de l'Église tient alors clairement compte de la différence des sexes puisque la violence ne peut être infligée qu'à la fille¹¹⁴. Il doit y avoir consentement pour le mariage, mais D. Haase-Dubosc soulève encore une sérieuse question :

Sous couverture de « violence consentie », n'assistons-nous pas, dans certains cas, à des pratiques de « violences réelles » ? La fille enlevée contre son gré et qui a donc perdu sa libre volonté, la retrouve-t-elle toujours dans la pratique, avant de se décider ? N'est-il pas facile de prétendre qu'elle était consentante ? De l'intimider, voire de la terroriser, surtout si elle est orpheline ou veuve¹¹⁵ ?

Ces « violences de nobles preneurs », qui subsistent jusque dans les années 1660, ne sont peut-être pas fréquentes, comme l'admet M. Nassiet¹¹⁶, mais elles offrent un nouvel exemple de

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 145.

¹¹⁰ Héritier, *op. cit.*, p. 85.

¹¹¹ Par exemple, sous le règne de Louis XIII, l'adultère féminin devient toléré au même titre que l'adultère masculin, tel qu'en font foi les personnages romanesques de Mme de La Fayette (Nassiet, *op. cit.*, p. 321-322).

¹¹² *Idem.*, p. 243.

¹¹³ Haase-Dubosc, Danielle, « Ravie et enlevée au XVII^e siècle », dans *Femmes et pouvoir sous l'ancien régime*, *op. cit.*, p. 135.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 137.

¹¹⁶ Nassiet, *op. cit.*, p. 243.

perception des femmes en tant que potentielles victimes dans un cadre sexuel et matrimonial ainsi qu'une bonne idée de la liberté du comportement masculin.

Quant à la guerre, elle est aussi propice à des violences, telles que les viols, envers les femmes. De plus, creusant l'écart entre les rôles masculins et féminins, « [e]lle ne laisse alors guère au deuxième genre qu'un rôle de faible femme désarmée, obligatoirement dépendante, protégée par des mâles qui tirent d'elle leur plaisir et veulent qu'elle leur fournisse des fils pour continuer la lignée¹¹⁷ ».

La violence subie par les femmes favorise leur sujétion et assoit la domination masculine, qui se répercute dans une monopolisation par les hommes, non seulement de la violence, mais aussi du pouvoir. Ainsi, les femmes sont élevées de manière à correspondre au profil d'une victime. F. Poulain de la Barre souligne que l'éducation accroît leur vulnérabilité à tous égards :

L'on élève les femmes d'une manière qu'elles ont sujet de tout appréhender : Elles n'ont point de lumières pour éviter les surprises, dans les choses de l'esprit : Elles n'ont point de part aux exercices qui donnent l'adresse et la force pour l'attaque et pour la défense : Elles se voyent exposées à souffrir impunément les outrages d'un Sexe si sujet aux emportemens, qui les regarde avec mépris, et qui traite souvent ses semblables avec plus de cruauté et de rage, que ne font les loups à l'égard des uns des autres¹¹⁸.

Cette réflexion tirée des *Conversations* de Mlle de Scudéry illustre quant à elle l'inconvenance d'une femme qui tient tête à son époux :

Je vous assure, dit Roselie en riant, que l'usage presque par tout le monde a établi une coutume qui n'est pas toujours commode aux Dames ; car selon les justes loix de la Religion, les femmes doivent estre les compagnes de leurs maris : cependant l'usage est assez établi, que la gloire des honnestes femmes consiste à les reconnoitre pour maistres absolus [...]. Ce n'est pas, poursuivit-elle, qu'il n'y en ait quelques-unes qui sont les maistresses absolues de leurs maris ; mais quand cela est ainsi, il leur en coûte leur reputation [...]¹¹⁹.

¹¹⁷ Muchembled, *op. cit.*, p. 18.

¹¹⁸ Poulain de la Barre, *op. cit.*, p. 99-100.

¹¹⁹ De Scudéry, Madeleine, *op. cit.*, p. 73.

Enfin, Patrica Howard souligne le malaise masculin à l'égard des femmes célibataires :

Male authors, who often feared female celibacy or at least the self-sufficiency that it implied, betrayed their bias when they referred to the celibate woman as *ingrate* and *inhumaine* ; women writers invariably spoke of celibacy as a state of *innocence*, *paix*, and *liberté*¹²⁰.

Au XVII^e siècle, en France, il y a bien certaines femmes nobles qui s'imposent sur la scène culturelle (dans les salons) et politique (pendant la Fronde), mais il reste que cette position d'indépendance n'est pas commune et que l'obéissance réservée aux femmes est encore une valeur dominante. Les tentatives de redonner aux femmes un certain pouvoir et de remettre en cause le droit des hommes de décider de leur sort et de leur valeur tiennent compte du phénomène de la violence sur les femmes : la *querelle des femmes* qui eut lieu à cette époque engage plusieurs figures d'autorité qui se prononcent pour ou contre cette position d'infériorité et de vulnérabilité sociale¹²¹.

ÈVE, MARIE, MÉDÉE...

Selon Jennifer Joy Moody, « [t]he ideal woman of seventeenth-century France was shaped, not according to biblical ideals, but according to the tastes of men¹²² ». En fait, d'après R. Muchembled, la construction du modèle féminin s'établit plus précisément en fonction des peurs que les femmes inspirent aux hommes et du besoin que ces derniers ont d'elles pour la reproduction, soit à partir de trois figures : la Vierge Marie, douce, pure et maternelle ; Ève, la pécheresse séductrice et tentatrice ; Médée, le monstre infanticide détruisant sa progéniture.

¹²⁰ « Les auteurs masculins, qui craignent souvent le célibat féminin, ou du moins l'auto-suffisance qu'il implique, trahissent leurs préjugés en utilisant les termes "ingrate" et "inhumaine" pour qualifier les femmes célibataires ; les femmes auteures parlent invariablement du célibat comme d'un état d'"innocence", de "paix" et de "liberté". » (Howard, *op. cit.*, p. 74.)

¹²¹ Joy Moody, Jennifer, *In His Image: The Ideal Woman of Seventeenth-Century France*, thèse de doctorat, Alabama, Auburn University, 2003, p. iv-v, 9 à 13, 19, 24 et 79.

¹²² « La femme idéale du XVII^e siècle français était façonnée, non selon les idéaux bibliques, mais bien selon les désirs des hommes ». (*Ibid.*, p. 78).

Celles qui ne correspondent pas à la première ou dont le comportement les associe à l'une des deux autres sont diabolisées, voire condamnées à mort. Ainsi, la violence des femmes s'érige autour de figures criminelles typées et subversives :

Les femmes engagées dans une violence proscrite sont souvent dépeintes soit comme des « mères », des femmes qui remplissent leur destinée biologique ; soit comme des « monstres », des femmes pathologiquement atteintes qui sont, de ce fait, conduites à la violence ; ou encore comme des « putains », des femmes dont la violence est inspirée de la dépravation. Chacun de ces récits porte avec lui le poids de suppositions genrées sur le comportement approprié d'une femme¹²³.

Le *Dictionnaire universel* de Furetière expose la conception du XVII^e siècle d'un rôle maternel inné : « FEMME. subst. fem. Celle qui conçoit & qui porte les enfans en son ventre. [...] ¹²⁴ » L'importance du rôle de la mère explique l'ardeur avec laquelle la société d'Ancien Régime s'acharne à punir celles qui interrompent leur grossesse ou tuent leurs nouveau-nés. Le crime qui envoie la majorité des condamnées à l'échafaud s'avère effectivement l'infanticide¹²⁵, une préoccupation collective à l'âge classique¹²⁶. La crainte d'interrompre les lignées amène à de sévères punitions qui ont pour objectif de baliser certaines frontières et d'intimider celles qui pourraient les franchir¹²⁷, car ce sont principalement les femmes qui sont persécutées pour ce crime¹²⁸. Cette discrimination punitive confirme l'image anormale de la mère meurtrière, et, par conséquent, de la femme violente.

¹²³ Sjoberg, Laura et Caron E. Gentry, *Mothers, Monsters, Whores : Women's Violence in Global politics*, New York, Zed Books, 2007, p. 13, cité et traduit par Raphaëlle Guidée dans « "Unsex me !" Littérature et violence politique des femmes », dans *Penser la violence des femmes*, Cardi Coline et Geneviève Pruvost (dir.), *op. cit.*, p. 395.

¹²⁴ Furetière, « Femme », dans *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, *op. cit.*, non paginé.

¹²⁵ Muchembled, *op. cit.*, p. 227.

¹²⁶ « La peur des tueuses d'enfants, jeunes ou âgées, traduit un fantasme masculin plus profond, une angoisse de destruction de la communauté par la faute des femmes qui échappent au contrôle des hommes pour vivre librement leur sexualité » (*Ibid.*, p. 238).

¹²⁷ *Ibid.*, p. 237-238.

¹²⁸ De 1582 à 1730, le parlement de Dijon envoie cinquante femmes infanticides au gibet et aucun des vingt-trois complices masculins. Le tribunal a tout de même tendance à modérer ses décisions à partir de 1665. (*Ibid.*, p. 234.)

Le processus de caractérisation sexuelle a été suffisamment efficace pour construire, avec le temps, d'inconscients mais fermes stéréotypes :

Après deux ou trois générations de rigueur, le relâchement de la pression judiciaire tient à la fois à des changements de pratique répressive et à une moindre demande de la part des communautés. Les autorités, en premier lieu, semblent estimer qu'elles ont atteint leur objectif consistant à stigmatiser des comportements féminins déviants considérés comme très dangereux pour l'ordre divin et la société. Les procès pour infanticides ont en effet permis de définir un tabou intangible en montrant l'inhumanité des coupables. Ils ont aussi contribué à imposer par contraste le principe absolu de l'amour maternel « naturel » quelles que soient les circonstances, lié à l'unique modèle normatif admissible, celui de l'épouse féconde et docile¹²⁹.

Celles qui ne correspondent pas à cette image sont par conséquent diabolisées, considérées monstrueuses. En témoignent les critiques dirigées contre la Cléopâtre de Corneille dans *Rodogune* dont la cruauté à l'égard de ses fils est plus grande que nature, voire contre nature, de même que la récurrence du personnage de Médée mis en scène régulièrement par les dramaturges du XVII^e siècle. Cette magicienne qui a tué ses enfants pour se venger de son mari, Jason, incarne à la fois deux hantises, qui deviennent deux figures de l'inhumanité féminine : celle de la mère infanticide et celle de la sorcière.

Contemporaine à la persécution des mères infanticides, la chasse aux sorcières connaît son paroxysme entre 1560 et 1630, reprenant de la vigueur vers 1660 et se poursuivant sur deux ou trois décennies¹³⁰. Dans cette société chrétienne investie du devoir de combattre ardemment les plans du diable, la bataille livrée contre les individus soupçonnés de posséder des pouvoirs occultes est largement dirigée vers les femmes, majoritairement paysannes, qui représentent 80% des accusés¹³¹. Les statistiques confirment, selon R. Muchembled, la

¹²⁹ *Ibid.*, p. 245.

¹³⁰ Muchembled, Robert, *Sorcières, justice et société aux 16^e et 17^e siècles*, Paris, Éditions Imago, 1987, p. 9.

¹³¹ *Ibid.*, p. 11.

perception des hommes de l'époque selon laquelle les femmes sont plus susceptibles d'être tentées par le diable, donc plus enclines à elles-mêmes ensorceler¹³².

Alors que l'infanticide est assimilé aux mères célibataires, la sorcellerie renvoie principalement aux vieilles, souvent veuves, « qui se donnent corps et âme au démon¹³³ ». Les deux révèlent cependant le même malaise des hommes par rapport à la sexualité féminine. En effet, « [d]ans une vision naturaliste biologique, la femme est en même temps fragile, pudique, et vicieuse sexuellement¹³⁴. » R. Muchembled explique qu'en ce qui concerne les « sorcières »,

[c]'est la métaphore d'un appétit sensuel anormal, dans les termes culturels de l'époque, puisqu'il n'est pas conduit dans le cadre du mariage et ne peut être fécondant après la ménopause. Les filles infanticides, quant à elles, transgressent également l'interdit en se laissant aller à la luxure hors du cadre matrimonial, pour chercher le plaisir et non pour procréer, comme le démontre leur réaction à la naissance de l'enfant non désiré. [...] [L]es gens de bien les voient surtout comme des tentatrices aux mœurs dissolues¹³⁵.

Ces deux figures incarnent la lubricité attribuée à l'ensemble des femmes, perpétuant la faute du péché mortel commis par Ève sur sa descendance. En condamnant l'infanticide et la sorcellerie, c'est aussi la luxure des femmes que l'on condamne comme péché mortel¹³⁶. Ces figures féminines violentes témoignent d'« une forme de nature monstrueuse proprement féminine » :

c'est en trahissant leur genre que les femmes deviennent des monstres, mais cette monstruosité est représentée, dans ses manifestations comme dans ses causes, comme intrinsèquement liée à leur sexe. D'un côté la femme violente trahit donc une nature décrite comme essentiellement non violente ; de l'autre elle révèle par là sa véritable nature, une nature dont on sait bien, depuis l'histoire d'Ève et de la pomme, qu'elle est fondamentalement double. C'est dans cette tension entre trahison d'une nature innocente et

¹³² *Ibid.*, p. 13.

¹³³ Muchembled, *Une histoire de la violence*, *op. cit.*, p. 238.

¹³⁴ Héritier, *op. cit.*, p. 82.

¹³⁵ Muchembled, *Une histoire de la violence*, *op. cit.*, p. 238-239.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 212.

expression d'une nature criminelle que se saisit la représentation commune de la violence au féminin¹³⁷.

La violence des femmes s'inscrit ainsi dans une dynamique trouble de conformité ou d'écart à la norme ; elle répond à l'injonction de différentes pressions sociales qui pèsent sur les femmes et maintiennent celles-ci dans un contexte de soumission.

C. LA VIOLENCE DANS LA TRAGÉDIE LYRIQUE

ORIGINES DE LA TRAGÉDIE LYRIQUE EN FRANCE

S'imposant sur la scène française dans les années 1670, la tragédie lyrique est une forme d'opéra qui répond au goût du public français : importé en France par le cardinal Mazarin, l'opéra italien, qui connaît une grande popularité en Italie, ne plaît pas autant aux Français et ceux-ci l'adaptent à leur façon. Plusieurs tentatives de conjuguer drame et musique témoignent de ce projet d'appropriation. On compte parmi celles-ci les comédies-ballets de Molière et Lully comme *Le Bourgeois gentilhomme* et les tragédies-ballets telles que *Psyché*, à laquelle Quinault et Corneille ont aussi participé. Toutefois, la musique n'y est encore que ponctuelle. Après quelques pastorales lyriques, la tragédie lyrique, issue de la collaboration de Quinault et Lully¹³⁸ à l'Académie royale de musique, assure la légitimité d'un opéra national français, avec ses détracteurs et ses admirateurs. À une époque où la tragédie classique domine la scène dramatique française, cette nouvelle forme « consacre le théâtre lyrique comme théâtre à part entière ; les querelles dont il fait aussitôt l'objet en témoignent et hissent

¹³⁷ Guidée, *op. cit.*, p. 394.

¹³⁸ Quinault et Lully ne sont peut-être pas les inventeurs de la tragédie lyrique, Perrin ayant achevé, « selon toute probabilité, *La Mort d'Adonis* vers 1668-1669, mais ils sont les créateurs artistiques et les exploitants consacrés d'un genre auquel ils donnèrent tout son éclat. » (Kintzler, Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, *op. cit.*, p. 159. Dorénavant cité dans le corps du texte sous le sigle *POF* pour ce chapitre.)

d'emblée la tragédie lyrique à la hauteur d'un genre majeur » (*POF* : 159). Bien qu'elle emprunte l'appellation générique de « tragédie », la tragédie lyrique n'est pas qu'une mise en musique de son homologue parlé. Elle fonctionne par transposition des règles tragiques classiques selon sa propre poétique, qui se construit à partir de modèles dramatiques et lyriques du XVII^e siècle.

De la pastorale lyrique qui disparaît vers 1660, la tragédie lyrique s'approprie la présence scénique d'agents merveilleux¹³⁹ et la représentation des enchantements que ces dieux, déesses, demi-dieux, magiciennes et magiciens permettent. Elle en retient en outre la « primauté de l'intrigue galante [qui, dans la pastorale,] donne lieu à des clichés littéraires [...] que l'on retrouve presque systématiquement dans les comédies et les opéras [...]]. Ce sont les scènes de plaintes et de lamentations : un personnage aime et n'est pas aimé » (*POF* : 173). Cependant, ces scènes prennent une dimension plus importante dans la tragédie lyrique en raison de la violence que certains personnages subissent.

Comme le souligne C. Kintzler, « au torrent de larmes qui inondaient la pastorale vont désormais s'ajouter des flots de sang » (*POF* : 188). De la fin du XVI^e siècle jusqu'aux années 1630-40, le public français avait vu « fleurir le genre de la tragédie sanglante, où sont répandues avec complaisance toutes sortes de scènes atroces et lamentables, dont le meurtre et les batailles sont les moindres : tortures, viols, corps découpés en morceaux, lamentations sur des cadavres, suicides collectifs... » (*POF* : 189) La tragédie lyrique va se réapproprier ce type de scènes, que la tragédie parlée avait délaissées dans la seconde moitié du XVII^e siècle au nom de la bienséance. Toutefois, leur traitement diffère dans le théâtre lyrique : « À

¹³⁹ La pastorale a déjà effectué un passage du merveilleux de suggestion, qui se trouvait dans la pastorale dramatique, à un merveilleux de représentation. (*POF*: 178.)

l'expression chargée, extrêmement précise de l'atrocité, systématique dans la tragédie sanglante, s'oppose le traitement elliptique, condensé et stéréotypé dans l'opéra. » (*POF* : 194)

Parmi ses emprunts à d'autres genres, la tragédie lyrique développe aussi la dimension spectaculaire des pièces à machines qui convient à cette nouvelle poétique révélant tout à la vue des spectateurs :

La tragédie lyrique montre ce que la tragédie dramatique ne montre pas [...]. Elle le montre par d'autres moyens (musique et danse en situation poétique, machines, changements de lieux). Elle produit un autre effet, d'enchantement et d'horreur poétisée. Il faut souligner que cette altérité n'est pas une licence, mais une règle¹⁴⁰.

Par ailleurs, l'utilisation des machines satisfait le goût du public pour le divertissement (apparition des dieux, songes, tempêtes et enchantements) ; c'est une particularité qui jouera beaucoup dans la popularité du genre.

Ainsi, la tragédie lyrique hérite des pastorales lyrique et dramatique et de la tragédie sanglante trois aspects fondamentaux qui teintent sa représentation de la violence : la violence subie (plaintes et lamentations), la violence engendrée (sorts et enchantements) et la violence cosmologique (tempêtes, tremblements de terre, etc.).

L'EFFET TRAGIQUE DE LA VIOLENCE

C'est par l'entremise de tous ces éléments, qui tiennent lieu de lois, que la tragédie lyrique se développe selon ses propres règles. Elle applique, en les adaptant à ses principes, les notions chères au théâtre classique et prescrites par l'abbé d'Aubignac, Chapelain et les autres :

Les opéras de Quinault et Lully partagent les buts aristotéliens de la tragédie racinienne (imitation des passions et catharsis obtenue par des moyens assez formels et stylisés) et plusieurs de ses principes (ordre, contrainte, vraisemblance, nécessité, convenance auxquels

¹⁴⁰ Kintzler, Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une familière étrangeté*, op. cit., p. 9.

on ajoutera la prédominance du mot écrit), mais ils adoptent une approche assez différente¹⁴¹.

La tragédie lyrique se développe donc en parallèle de la tragédie parlée par un phénomène de transposition : par exemple, elle souscrit à la règle de vraisemblance, transposée en une vraisemblance du merveilleux. Ce lien à la fois d'hypo-théâtre et d'hyper-théâtre, analysé par C. Kintzler, permet d'étudier la tragédie lyrique en parallèle avec la tragédie parlée en ce qui a trait, entre autres, à la fonction cathartique de la violence.

Dans la tragédie parlée, la violence est un « ingrédient nécessaire » (*POF* : 174). Si elle n'est pas montrée aux spectateurs, elle est cependant présente sous forme de récits et d'hypotyposes : « Ce sont des morts, des suicides, des assassinats et des réclusions réels, mais la bienséance et le principe cornélien de l' "exténuation de l'horreur" veulent que cette réalité soit racontée » (*POF* : 174). À l'inverse, dans la tragédie lyrique, la violence est représentée sur scène. Par conséquent, c'est par le récit de Valère que le public s'imagine le déroulement de la bataille des Horace et des Curiace dans *Horace* de Corneille, tandis que dans *Cadmus et Hermione*, c'est au contraire devant les yeux des spectateurs qu'a lieu la bataille de Cadmus contre le dragon. De la même façon, Racine fait intervenir Thérémène pour raconter la terrible mort d'Hippolyte traîné par les chevaux dans *Phèdre* alors que Quinault et Lully exhibent la torture d'Atys tourmenté par Cybèle dans ses songes.

La tragédie lyrique révèle la violence dans toutes ses étapes : scènes préparatoires, passages à l'acte et scènes consécutives à l'accomplissement. Les premières prennent généralement la forme « d'invocations et d'exhortations. [...] [L]a tragédie lyrique, de même que la tragédie classique, présente des scènes de méditation et de réflexion sur la violence »

¹⁴¹ Norman, Buford, *Quinault, librettiste de Lully, Le poète des Grâces*, Wavre, Margada, coll. « Études du Centre Baroque de Versailles », 2009, p. 15.

(*POF* : 192). Quant aux passages à l'acte, même s'ils sont présentés sur scène, ils respectent une certaine mesure :

Les scènes de tortures représentées à l'opéra n'ont pas cette minutie [de la tragédie sanglante, en ce qui a trait à la description de l'horreur] et les termes dont usent les personnages, pour n'être pas tendres, restent cependant dans l'ordre des généralités, qui deviennent très vite des clichés se répétant d'une pièce à l'autre : ce ne sont que « ravages », « supplices affreux » et « fureurs ». (*POF* : 193)

Quant aux scènes subséquentes, elles amènent le pathétique. Ce sont les « [s]cène[s] de déploration et lamentation qui suivent l'effectuation de la violence » (*POF* : 196).

La tragédie classique exige la violence afin de faire exister la notion de péril, qui participe de l'effet tragique. Elle réclame ainsi une dimension héroïque. La tragédie lyrique introduit cette dimension héroïque « en relevant l'humanité et en la tirant vers le haut » (*POF* : 185), c'est-à-dire en ajoutant, aux côtés des héros, des dieux et des demi-dieux sur la scène¹⁴².

Quant à la notion de péril, la tragédie lyrique adapte aussi ses figures :

La version lyrique du péril [...] prend volontiers la forme d'un déchaînement de forces naturelles ou surnaturelles menaçant directement la vie ou la liberté des héros (tempêtes, démons, furies, monstres, tremblements de terre, éruptions volcaniques), ce qui n'empêche pas les auteurs de recourir aussi aux forces historiques et psychologiques, mais traitées en représentation spectaculaire et dans la plupart des cas suscitées ou secondées par des agents ou des auxiliaires merveilleux (batailles, incendies criminels, scènes de démence...). (*POF* : 186)

Ce faisant, la tragédie lyrique échappe au concept d'exténuation de l'horreur qui, dans la tragédie parlée, permet la réalisation de la catharsis. Ce concept distingue en effet la violence effective— qui renvoie à la représentation de l'acte et aux sentiments de répulsion ou d'horreur qu'il provoque — de la violence comme concept, c'est-à-dire de l'idée de la violence, qui permet la méditation sur cette notion (*POF* : 187). Pour cela, on traite la violence en procédant soit à l'évitement, soit à la sublimation de l'horreur : l'évitement tient à la

¹⁴² C. Kintzler explique : « Non qu'il s'agisse de représenter une intrigue à caractère politique (puisque l'intrigue galante domine), mais le caractère noble et élevé des personnages qui la peuplent permet aisément l'allusion, l'allégorie, les personnages à clef, les prologues en forme de louange adressée au roi. » (*POF* : 185)

résolution du conflit par une forme non violente (comme dans *Cinna*) alors que la sublimation consiste à éliminer « tout élément qui tendrait à rabattre l'idée sur le réel, l'essentiel sur l'anecdotique, le noble et l'élevé sur le commun » (*POF* : 187). La sublimation, forme « idéale », propose de « porter la violence à un degré tellement élevé qu'elle ne reste plus prisonnière de l'ordre des faits particuliers : elle atteint la dimension de l'idée » (*POF* : 187). En gardant le caractère essentiel de la violence, en lui donnant un sens, cette *idée* de violence crée la terreur (ou la crainte) nécessaire pour générer l'effet cathartique.

Puisque la tragédie lyrique montre la violence souvent achevée, et puisqu'elle recherche le spectaculaire, elle ne permet pas cette sublimation cathartique. Elle conduirait plutôt à l'horreur, au monstrueux : « Plus la violence est observable, moins on y croit¹⁴³ ». Voire, puisque la violence fait partie de l'horizon d'attente du spectateur de tragédie lyrique, elle peut devenir « comique du fait qu'elle en est une composante ordinaire et attendue¹⁴⁴. » Contrairement à son but dans la tragédie parlée, la violence dans la tragédie lyrique participe plutôt à produire un effet spectaculaire qu'à construire une réflexion morale ou héroïque – cette fascination des spectateurs pour la monstration de l'horreur n'étant pas sans rappeler celle des masses assistant aux exécutions capitales à la même époque.

ESTHÉTIQUE DE LA TRAGÉDIE LYRIQUE : PATHÉTIQUE ET CATHARSIS

Se déroband aux préceptes d'Aristote, la tragédie lyrique prête le flanc aux critiques moralistes que C. Kintzler résume ainsi : « Les auteurs appliquent systématiquement le principe du spectaculaire et de la représentation, ce qui revient à passer à côté de l'énigme morale en la réduisant à son point optique : transformer le spectateur en voyeur, c'est lui

¹⁴³ Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une familière étrangeté*, op. cit., p. 140.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 141.

épargner l'insoutenable moral¹⁴⁵. » Pour Saint-Évremond, par exemple, il est inutile de plaire aux yeux et aux oreilles si l'esprit n'est pas satisfait¹⁴⁶. Or, montrer la violence confirme assurément le désir d'émouvoir qui motive la tragédie lyrique, car « ce qu'on expose à la vue touche bien plus que ce qu'on n'apprend que par récit¹⁴⁷. » Ainsi, c'est plutôt par la catharsis que l'on assurerait la dimension morale de la tragédie lyrique.

À cet égard, il importe de prendre en compte une partie fondamentale de la tragédie lyrique : la musique et la danse comme matières poétiques. Celles-ci auraient la possibilité d'« atteindre l'effet d'épuration et d'esthétisation que la tragédie classique obtient (sous le nom d'effet tragique) par la fonction poétique de l'évitement et de l'exténuation de l'horreur » (POF : 198). La musique et la danse permettent un détour esthétique :

[elles] donnent une version métaphorique, poétisée ; elles ne font nullement redondance, elles signifient et portent véritablement la représentation de la violence. Elles la rendent traitable et sensée. [...] [L'effet tragique] fait l'objet dans la tragédie lyrique d'une sorte de dialectisation, ou de relais. Le texte littéraire de la tragédie lyrique privilégie l'effet horrible, mais celui-ci, relayé et porté par la musique, s'épure et s'esthétise, de telle sorte qu'on pourrait parler d'une catharsis musicale. La musique permet au texte poétique d'échapper à la vulgarité dans laquelle tombe inévitablement le traitement descriptif et redondant d'une violence représentée. (POF : 195)

Des contemporains de Quinault et Lully reconnaissaient la fonction cathartique de la musique :

If opera's detractors accused Lully and Quinault of corrupting their spectators, [...] Bonnet and Bourdelot claimed that these operas could be shown to possess a cathartic effect. After a number of other similar examples, Bourdelot and Bonnet concluded that music acts on the passions through the body's connection to the soul¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Kintzler, Catherine, « La représentation de la violence sur la scène classique. L'exemple de l'opéra merveilleux », dans *La violence : Représentations et ritualisations*, études réunies par Myriam Watthee-Delmotte, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 221.

¹⁴⁶ Saint-Évremond, Charles de Marguetel de Saint-Denis (seigneur de), « Sur les opera », dans *Textes sur Lully et l'opéra français*, François Lesure (éd.), Genève, Minkoff, 1987, p. 82, cité par Thomas, Downing A., *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647-1785*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 33.

¹⁴⁷ Corneille citant Horace (*Art poétique*, v. 180). (Corneille, Pierre, « Examen du *Cid* », *Le Cid. Tragi-Comédie 1637*, édition présentée, établie et annotée par Jean Serroy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993, p. 190.)

¹⁴⁸ « Si les détracteurs de l'opéra ont accusé Lully et Quinault de corrompre les mœurs de leurs spectateurs, Bonnet et Bourdelot affirmaient quant à eux que ces opéras pouvaient prétendre posséder un effet cathartique.

La danse et la musique, éléments inhérents de la tragédie lyrique, offrent donc, d'une part, une possibilité cathartique de sublimer la violence effective révélée dans la tragédie lyrique, et permettent, d'autre part, de peindre la nature des passions et de toucher plus directement les auditeurs-spectateurs.

Le mot « passion », au XVII^e siècle, signifie « tout ce qui affecte l'âme *et* produit un changement dans l'apparence extérieure¹⁴⁹ ». Le XVII^e siècle français accorde ainsi une importance majeure à la représentation de ces mouvements de l'âme. Cela se traduit par de nombreuses réflexions, tant scientifiques qu'artistiques, quant à la justesse de l'imitation.

Déjà sous Louis XIII, la question avait été posée, notamment par Mersenne. Mais, dès le début du règne de Louis XIV, elle devient la question centrale de la création artistique, pas seulement en musique. À la suite de Descartes (*Les passions de l'âme*, 1649), les hommes de science et les philosophes tentent de comprendre ; les peintres de saisir ces mouvements de l'âme et d'en classifier les nuances les plus infimes (Charles Le Brun). La musique est reconnue pour son « empire absolu sur les passions et les volontés des hommes » et tous s'étonnent de l'étendue de ses pouvoirs [...]¹⁵⁰.

La tragédie lyrique poursuit cette recherche de justesse dans la représentation des passions et conserve ce souci de toucher afin de plaire. De fait, représentation des passions et volonté de plaire y sont intimement liées :

Car plaire était l'essentiel, plaire et toucher. Tous les écrits sur la tragédie lyrique insistent, comme les *Représentations en musique* de Ménestrier [...], sur l'expression des passions et sur les réactions émotionnelles des spectateurs. Les moments d'émotion intense étaient plus importants que le développement de l'intrigue et l'analyse psychologique¹⁵¹.

Tel que le soulignent Buford Norman et Downing A. Thomas, la tragédie lyrique « turned away from the moral aims of tragedy to embrace new concerns with sensibility and

Après avoir vérifié par d'autres exemples, Bourdelot et Bonnet ont conclu que la musique agissait sur les passions grâce à la connexion du corps à l'âme. » (Thomas, *op. cit.*, p. 188.)

¹⁴⁹ Desjardins, Lucie, *Le corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Sainte-Foy/Paris, Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2000, p. 1.

¹⁵⁰ Duron, Jean, « Cette musique charmante du siècle des héros », dans *Regards sur la musique... au temps de Louis XIV*, Jean Duron (dir.), Wavre, Maragada, coll. « Regards sur la musique », 2007, p. 56.

¹⁵¹ Brooks, William, Norman, Buford et Zarucchi Jeanne Morgan (éd.), « Introduction », dans Quinault, Philippe, *Alceste : suivi de La Querelle d'Alceste : Anciens et Modernes avant 1680*, Genève, Librairie Droz, 1994, p. XX.

feeling¹⁵². » Les questions morales et sérieuses laissent place à la peinture des émotions ; le public se rend à l'opéra dans l'espoir de vivre ces mouvements d'âmes.

Ce changement s'accompagne aussi d'un déplacement des attentes par rapport à l'intrigue. Les topoï qui alimentent les livrets des tragédies lyriques font en sorte que les spectateurs connaissent généralement la fable et savent à quoi s'attendre.

Ceux-ci étaient, par conséquent, plus transportés par l'expression des émotions que par l'histoire elle-même, le librettiste misant probablement assez peu sur la curiosité du spectateur quant au dénouement pour obtenir la tension, le conflit et l'émotion qu'il souhaitait¹⁵³.

Le changement d'angle affecte donc aussi l'intention du poète et du compositeur par rapport aux spectateurs : « L'opéra se tournera vers l'obtention d'un effet de sympathie : il s'agit de produire chez le spectateur une succession de passions en le frappant par des moyens spectaculaires. » (*POF* : 293) La violence du merveilleux (déchaînement des tempêtes, créatures à combattre, songes funestes, etc.), par exemple, intervient en ce sens.

Sur le plan structurel, Marion Lafouge remarque, dans la tragédie lyrique, une esthétique de contraste où il y a alternance des scènes joyeuses et pathétiques, des moments d'action et de repos. Elle constate que les larmes procurent un plaisir au prix de l'alternance du sérieux et des fêtes¹⁵⁴. De même, Jean-Noël Laurenti affirme : « Qu'une peine [...] soit rendue plus sensible par le contraste avec le plaisir qui la précède est une idée qui découle de celle [que] les plaisirs qui viennent après les privations ont plus de sel¹⁵⁵. » Chaque type de scène en outre assume sa fonction : « l'apparition d'un monstre menaçant le héros ou son

¹⁵² La tragédie lyrique « s'est détournée des objectifs moraux de la tragédie pour embrasser les nouvelles préoccupations pour la sensibilité et les émotions. » (Thomas, *op. cit.*, p. 5.)

¹⁵³ Norman, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁴ Lafouge, Marion, « Le charme des larmes : l'opéra français et le pathétique », dans *Littératures classiques*, n° 62, été 2007, p. 189-201.

¹⁵⁵ Laurenti, Jean-Noël, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1669-1737)*, Genève, Droz, 2002, p. 65.

peuple augmente la tension et fait progresser l'intrigue, la célébration d'un mariage ou d'une victoire sert au contraire à détendre l'atmosphère¹⁵⁶ » ; il s'agit du même principe lorsque des amants vivent « un moment de plaisir partagé avant que les rivaux jaloux ne viennent menacer leur bonheur¹⁵⁷ ».

À l'intérieur même de la fable, cela se traduit par « un certain déplacement d'intérêt : dans un opéra, ce qui peut advenir à un personnage placé dans une situation donnée est moins important que la façon — dramatique et musicale — dont il réagit face à cet événement¹⁵⁸ ». La violence intervient à cet égard dans les tragédies lyriques pour le pathétique qu'elle génère, l'effet pathétique qui résulte de l'exposition des personnages à la violence étant proportionnel à l'intensité de celle-ci.

L'aspect performatif du spectacle prend alors une importance considérable. Les traités de l'époque témoignent de l'influence de la musique, particulièrement de l'art vocal, dans la représentation des émotions :

La Musique Vocale est un espece de langue, dont les hommes sont convenus, pour se communiquer avec plus de plaisirs leurs pensées, & leurs sentiments, Ainsi celui qui compose de cette sorte de Musique, doit se considérer comme un Traducteur, qui en observant les regles de son art, exprime ces mêmes pensées, & ces mêmes sentiments¹⁵⁹.

C'est sur la déclamation du comédien que l'art du chanteur doit se fonder¹⁶⁰, prétend Grimarest, et beaucoup d'attention est accordée à la nature et à la vérité des passions dans l'art de l'interprétation :

¹⁵⁶ Norman, *op. cit.*, p. 46.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵⁹ Grimarest, Jean Léonor le Gallois sieur de, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant*, New York, AMS Press, 1978, Réimpression de l'édition de 1760 publiée chez P. Gosse, La Haye, p. 120.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 137.

Les diverses prononciations sont très-propres à exprimer vivement certains bruits, ou certaines passions qu'elles se proposent d'imiter ; elles peignent avec vigueur & énergie les plus grandes passions ; elles savent présenter aux oreilles, aux esprits & aux cœurs le tableau des passions les plus tendre & les plus aimables : elles sont dans le Chant ce que les couleurs sont dans la peinture [...]¹⁶¹.

Le travail du poète et du compositeur se conjuguent pour cet effet de vérité :

Celui-là [le compositeur] doit entrer dans le sens de l'Auteur des paroles, comme s'il les avoit composées lui-même ; & encore plus, s'il m'est permis de le dire ; puisqu'il doit en arranger les silabes sous des tons, & les soumettre à des intervalles qui ne conviennent point à la nature de l'action; de manière pourtant que nous en soyons touchés¹⁶².

B. Norman souligne :

Les auteurs du XVIII^e siècle sont tout à fait explicites au sujet de cette « vraisemblance émotionnelle ». Pour Dubos, par exemple, « Il est donc une vérité dans les récits des Opéras ; et cette vérité consiste dans l'imitation des tons, des accents, des soupirs, et des sons qui sont propres naturellement aux sentiments contenus dans les paroles. »¹⁶³.

De la même façon, la danse possède le pouvoir d'aller au-delà de la figuration des types ou des caractères :

En outre, nos personnages dansants peuvent avoir mission moins de représenter eux-mêmes que de rendre sensibles au spectateur une passion ou un état d'âme : lui faire partager leur joie, le charmer quand il s'agit d'entrées de Jeux et de Plaisirs ou bien lui inspirer la crainte quand il s'agit de magiciens ou de démons. Ce sont alors des réalités beaucoup plus abstraites qui sont représentées¹⁶⁴.

Dans l'élaboration des livrets, les poètes recherchent donc des situations terribles et touchantes qui permettront de chanter et danser les plaintes, effusions sentimentales, angoisses, menaces, effrois des personnages¹⁶⁵. Ces situations constituent des lieux communs que nous nous proposons d'observer de manière plus particulière dans les premières tragédies lyriques de Quinault et Lully.

¹⁶¹ Bérard, Jean Antoine, *L'art du chant*, New York, Broude Brothers, 1967 [Paris, 1755], p. 76-77.

¹⁶² Grimarest, *op. cit.*, p. 124-125.

¹⁶³ Norman, *op. cit.*, p. 41.

¹⁶⁴ Laurenti, Jean-Noël, « La danse dans le répertoire de l'Académie Royale de Musique », dans *L'âge de la représentation : L'art du spectacle au XVII^e*, Actes du IX^e colloque du *Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle*, Kiel, 16-18 mars 2006, Rainer Zaiser (éd.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », p. 116.

¹⁶⁵ Gros, *op. cit.*, p. 587.

MANIFESTATION DE LA VIOLENCE DANS LES ŒUVRES DE QUINAULT ET LULLY

Étienne Gros soutient que « [l]a tragédie lyrique met en scène des états d'âme successifs plutôt que des caractères ; elle juxtapose plutôt qu'elle ne fond¹⁶⁶. » La psychologie de l'opéra s'en trouve plutôt superficielle, dit-il, et il remarque que, parmi les personnages, « [t]ous ou presque tous sont dominés successivement par un sentiment unique qui les accapare et les remplit momentanément tout entiers¹⁶⁷. » Puisque « les effets émotionnels d'un opéra résultent moins d'un cheminement vers le dénouement que de l'exposition de différentes passions réparties dans des scènes reliées entre elles¹⁶⁸ », c'est dans l'analyse des passions que nous croyons pouvoir comprendre comment fonctionne la violence mise en scène par Quinault et Lully. Déjà dans les prologues de ses tragédies lyriques, Quinault, en glorifiant l'image de Louis XIV, expose une certaine conception paradoxale de la violence martiale. Il accorde au roi guerrier une valeur triomphante, mais célèbre tout autant la paix qui « découle de l'amour du repos¹⁶⁹ ».

Or, dans l'intrigue même de la tragédie lyrique, ce paradoxe se transpose dans le sujet de l'amour galant, avec ses jalousies et ses vengeances, qui troublent la paix amoureuse. Quinault propose différents modèles de réactions face à ces troubles. Dans son analyse des tragédies parlées de Quinault, J. A. Scott discerne deux types de motifs antithétiques : les *motifs doux* et les *motifs violents*. Elle établit la même distinction quant aux sentiments qui y conduisent :

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 652.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Norman, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶⁹ Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1669-1737)*, *op. cit.*, p. 87.

When a character is motivated “to love, to be loved, and to be united with the object of his passion,” his motive arises out of feelings which constitute what we will henceforth call *la passion douce*. This passion, of course, is love; but it is a highly stylized kind of love like that portrayed in the novels of d’Urfé and the Scudéry. It is *l’amour précieux*. This is a love distinguished by its great tenderness, by its surprising timorousness, by its generosity or unselfishness. On the other hand, when a character is motivated to do violence, when he seeks “to avenge himself” or “to tyrannize another” (motives which may be variously expressed according to the specific situations in the play in which they appear), his motive then arises out of what may be termed *les passions violentes*. These are feelings that are potentially destructive and dangerous, not just to their possessors, but also to the characters toward whom they may be directed. In Quinault’s theater we find that such passions as hatred, jealousy, egoistical or domineering love, desire for vengeance, and overriding ambition are regarded as harmful and violent¹⁷⁰.

Bien que ces observations sur les sources des différentes passions concernent les tragédies *parlées* de Quinault, nous croyons qu’elles s’appliquent tout autant à ses tragédies lyriques, dans lesquelles le thème de l’amour galant est à nouveau central.

En nous appropriant cette distinction et en observant la représentation de ces passions (jalousie, haine, vengeance, domination et ambition) ainsi que leurs effets, nous espérons pouvoir repérer différents modèles de comportements en rapport avec la violence, subie et engendrée. « Just as *les motifs doux* and *les motifs violents* have their source in passions of a contrary nature, so do these motives themselves give rise to divergent modes of behavior, each of which is associated with and justified by a different code of ethics¹⁷¹. » La thèse de J. A. Scott concerne l’*ethos* humain des personnages des tragédies *parlées* de Quinault, mais elle

¹⁷⁰ « Lorsqu’un personnage est motivé “à aimer, à être aimé et à être uni à l’objet de sa passion”, ses intentions proviennent des sentiments qui constituent ce que nous appellerons désormais *la passion douce*. Cette passion, bien sûr, correspond à l’amour, mais il s’agit d’une sorte d’amour hautement stylisée, telle que représentée dans les romans d’Urfé et de Scudéry. C’est *l’amour précieux*, un amour qui se distingue par sa grande tendresse, par sa surprenante retenue, par sa générosité ou son altruisme. À l’opposé, lorsqu’un personnage est motivé par la violence, lorsqu’il cherche à “se venger” ou “à en tyranniser un autre” (des intentions qui peuvent s’exprimer de différentes façons selon les situations de la pièce), ses intentions proviennent alors des *passions violentes*. Ces dernières correspondent à des sentiments potentiellement dangereux, non seulement pour ceux qui les ressentent, mais aussi pour les personnages envers qui ils sont dirigés. Dans le théâtre de Quinault, nous remarquons que ces passions, telles que la haine, la jalousie, l’égoïsme amoureux ou la domination amoureuse, le désir de vengeance et l’insurmontable ambition, sont perçues comme étant nocives et violentes. » (Scott, *op. cit.*, p. 105.)

¹⁷¹ « De même que *les motifs doux* et *les motifs violents* trouvent leur fondement dans des passions d’une nature contraire, ces motifs font eux-mêmes émerger différents types de comportements associés à différents codes d’éthique qui les justifient. » (*Ibid.*)

nous paraît là encore s'appliquer aussi à ses tragédies lyriques qui, bien qu'elles fassent appel à des agents merveilleux, soumettent ceux-ci aux mêmes passions que les humains et les agitent de la même manière¹⁷².

Le recours à la violence de la part des personnages surnaturels se doit d'être analysé selon la loi du « merveilleux fort » dont C. Kintzler fait mention (*POF* : 231). Selon cette loi, un personnage merveilleux ne doit avoir recours à la violence surnaturelle qu'une fois que tous les moyens ordinaires, ou moins forts, ont échoué. Carlo Berrone souligne qu'il est usuel, sur les scènes du XVII^e siècle, que les enchanteurs soient faibles par rapport à la volonté et la puissance des sentiments humains¹⁷³ : analysant le personnage de Médée dans *Thésée*, il montre que cette magicienne a une conscience aiguë des limites de ses facultés surhumaines¹⁷⁴. En tenant compte de ces différents paramètres, c'est donc principalement à la pulsion de violence des personnages surnaturels que nous nous intéresserons, et à leur rapport aux passions pouvant provoquer un « brusque et immoral changement de conduite¹⁷⁵ », plutôt qu'aux moyens auxquels ils ont recours.

Dans le chapitre qui suit, nous tenterons de vérifier comment les représentations de la violence dans les tragédies lyriques de Quinault et Lully se situent par rapport au discours social sur les genres et modèles sexuels, en examinant notamment les modalités d'achèvement

¹⁷² Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1669-1737)*, *op. cit.*, p. 316-317.

¹⁷³ Picciola, Liliane, « De la tragédie sénèque à la tragédie de machines : permanence de Médée », dans *XVII^e siècle*, 190, janvier-mars 1996, p. 47, note 5. cité par Berrone, Carlo, « Du théâtre parlé à la tragédie lyrique : Médée, héroïne noire de Quinault de Quinault », dans *Recherches des jeunes dix-septémistes, Actes du V^e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Université Michel de Montaigne — Bordeaux III 28-30 janvier 1999*, édités par Charles Mazouer, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2000, p. 84.

¹⁷⁴ Berrone, *op. cit.*, p. 83.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 77.

ou d'échec de la violence, la façon de traiter l'héroïsme féminin et la relation établie entre humains et agents merveilleux. À la lumière de nos recherches sur la culture de la violence au XVII^e siècle et les archétypes qui s'y rapportent, nous croyons pouvoir identifier les modèles féminins que façonnent ces tragédies lyriques et, plus particulièrement, la vision qu'elles proposent de la violence féminine.

CHAPITRE 2 : UNE REPRÉSENTATION DICHOTOMIQUE DE LA VIOLENCE

AU FÉMININ

La relation de Quinault à l'univers féminin — l'importance des personnages féminins au sein de ses œuvres, l'appui des Précieuses ou de spectatrices comme Mme de Sévigné, par exemple — octroie une certaine valeur à ses personnages féminins et incite à leur prêter une attention particulière. Sarah Nancy, soulignant leur intérêt dramatique, remarque une

attraction exercée par les personnages féminins : c'est toujours autour d'eux que s'organise la présentation des intrigues. Dans l'évocation d'*Atys* par la comtesse¹⁷⁶, par exemple, le héros éponyme fait seulement l'objet d'une remarque générale [...] tandis que Sangaride a droit à une présentation empathique [...]. Plus loin, lorsqu'elle esquisse un modèle idéal de tragédie en musique, la comtesse confirme l'implication essentielle des personnages féminins dans son émotion [...]¹⁷⁷.

L'utilisation et la manipulation des mythes et de l'héritage littéraire pour correspondre aux goûts du roi et du public¹⁷⁸ font participer l'œuvre de Quinault et Lully à la conception sociale du féminin. Comme l'ensemble de la production artistique, la tragédie lyrique endosse une certaine exemplarité : « Novels, portraits, poems, plays, and eventually opera all attempted to define what it was to be a woman, throughout a broad spectrum of society, from queen to servant¹⁷⁹ », affirme Patricia Howard. Dans le cas des premières tragédies lyriques de Quinault et Lully, comment cette définition, voire cette prescription, de la féminité se construit-elle ? La présence d'agents merveilleux auprès des figures humaines a-t-elle une incidence sur cette construction ?

¹⁷⁶ Dans Mably, Gabriel Bonnot de, *Lettres à Madame la Marquise de P*** sur l'opéra*, Paris, Didot, 1741, p. 68.

¹⁷⁷ Nancy, Sarah, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 247-248.

¹⁷⁸ J.-N. Laurenti soutient que « les goûts personnels du roi ne sont pas seuls déterminants, car l'opéra français a également été conçu pour répondre à ceux de la cour dans son ensemble et, plus généralement, de l'aristocratie et du public distingué. » (Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1669-1737)*, *op. cit.*, p. 98.)

¹⁷⁹ « Les romans, la peinture de portraits, les pièces de théâtre et finalement l'opéra ont tous tenté de définir ce que c'était que d'être une femme à travers un large échantillon de figures de la société, de la reine à la servante. » (Howard, *op. cit.*, p. 71.)

Dans la tragédie lyrique, l'interaction des dieux avec l'univers des mortels se produit selon certains paramètres. J.-N. Laurenti relève que Quinault et les librettistes qui l'ont suivi « ont remanié la matière dont ils disposaient, faisant intervenir telle divinité là où la tradition ne la mentionnait pas, remplaçant un dieu par un autre, modifiant le comportement des mortels face à eux [...]»¹⁸⁰. » Le résultat de ces opérations détermine une typologie des personnages selon leur statut merveilleux ou non. Dans l'univers féminin, ce processus crée une division entre les personnages qui engendre des oppositions se construisant à partir de lieux communs sur la féminité.

M. Adamo remarque que « les tragédies lullistes fonctionnent à partir de canevas dramatiques précis et stéréotypés, qui génèrent des types de personnages non moins stéréotypés¹⁸¹. » Elle postule que « [l]e système qui semble régir le fonctionnement des tragédies lullistes est élaboré à partir de situations en nombre limité [qui] engendrent un nombre restreint de types de personnages¹⁸². » À partir de cette prémisse, et puisque « [l]es stéréotypes des caractères se dessinent peu à peu dans l'art du livret¹⁸³ », il apparaît opportun d'envisager que les quatre œuvres de notre corpus proposent des rôles, des actions et des relations entre les personnages qui se répètent d'une tragédie à l'autre. Quelle vision de la violence féminine les quatre premières tragédies lyriques de Quinault et Lully proposent-elles donc ? Correspond-elle aux conceptions de la nature sexuelle qui dominent en France au XVII^e siècle, prescrivant des modèles féminins soumis et non violents ? Ou, au contraire, sous

¹⁸⁰ Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1669-1737)*, *op. cit.*, p. 264.

¹⁸¹ Adamo, *op. cit.*, p. 16.

¹⁸² *Ibid.*, p. 3.

¹⁸³ Durosoir, Georgie, *La musique vocale profane au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 85.

l'influence notamment des Précieuses, en ressort-il une vision des femmes dégagée de ces stéréotypes ?

Ce chapitre analysera la représentation de la violence chez les personnages féminins dans *Cadmus et Hermione*, *Alceste*, *Thésée* et *Atys*¹⁸⁴. Prenant en compte les différentes occurrences de violence et les possibilités de représentation offertes par l'esthétique de la tragédie lyrique, nous explorerons la façon dont la violence se manifeste, ce qui la génère, qui la subit et la fait subir, comment elle s'exprime, quels sont ses effets, etc. La première partie du chapitre traitera des figures de femmes mortelles, la seconde partie des êtres féminins surnaturels. Enfin, une troisième et dernière partie s'intéressera à la différence dans le traitement de la violence féminine et masculine.

A. LA SOUFFRANCE DES MORTELLES

Les quatre premiers livrets de Quinault et Lully mettent chacun en scène un personnage féminin principal, sinon humain, du moins humanisé. *Cadmus et Hermione*, *Alceste*, *Thésée* et *Atys* mettent respectivement Hermione, Alceste, Æglé et Sangaride au cœur d'intrigues amoureuses complexes, déchirées et présentant plusieurs traits communs. Ces quatre femmes, qui appartiennent à la mythologie grecque et à une tradition littéraire héritée principalement d'Ovide et d'Euripide, sont effectivement caractérisées par leur état de faibles

¹⁸⁴ Nous utiliserons les abréviations *CH* pour *Cadmus et Hermione*, *AL* pour *Alceste*, *T* pour *Thésée* et *AT* pour *Atys* afin de les citer dans le corps du texte.

mortelles, peu importe leur nature exacte¹⁸⁵. Qu'elles soient princesse, fille de dieux ou nymphe, elles ne possèdent ni pouvoirs surnaturels ni spécificités merveilleuses. Leur ascendance divine les rattache à un rang social élevé — qualité leur permettant d'évoluer aux côtés des héros qui peuplent ces tragédies en musique —, mais dans leur représentation et leur caractérisation, Hermione, Alceste, *Æglé* et Sangaride sont plutôt empreintes d'humanité et traitées comme des humaines. Même la musique de Lully favorise cette interprétation. Pour Sangaride, par exemple, Jean Duron note, au début de l'acte IV d'*Atys*, que « l'absence de ritournelle instrumentale au moment où Sangaride va parler, rappelle, du point de vue de l'étiquette, que la nymphe n'est que femme, nymphe, fille d'un dieu mineur¹⁸⁶».

Outre la conformité à leur condition de mortelles, ces femmes partagent également certaines similitudes à l'égard de leurs états d'âme et de leurs passions, mais surtout, elles entretiennent le même type de relation par rapport à la violence de leur environnement, c'est-à-dire à la violence intrinsèque au genre de la tragédie lyrique, explicite et exhibée. Leur rôle au sein de l'histoire, la peinture de leur passion, la façon dont elles s'expriment ainsi que l'*ethos* qui émerge du portrait que Quinault et Lully brossent de ces femmes permettent de dégager une figure passive de la féminité.

LE SCHÉMA DE LA VICTIMISATION

L'étude du rôle des héroïnes mortelles de Quinault et Lully laisse d'abord entrevoir une tendance à victimiser ces femmes et à les mettre en position de devoir être secourues par

¹⁸⁵ Dans les livrets, la présentation des personnages identifie Hermione comme la fille de Mars et de Vénus et la nymphe Sangaride comme celle du dieu du Fleuve Sangar. Quant à Alceste et *Æglé*, Quinault les définit en tant que princesses, la première d'Yolcos et la seconde, élevée par *Ægée* roi d'Athènes.

¹⁸⁶ Duron, Jean, « Introduction », *Avant-scène opéra*, n° 94, janvier 1987, numéro consacré à *Atys* de Lully, p. 65.

leurs amants. Au sein des schémas actantiels¹⁸⁷ dont les sujets sont les héros masculins (Cadmus, Alcide, Thésée et Atys), Hermione, Alceste, Æglé et Sangaride apparaissent en effet toutes comme les « objets » de la quête entreprise par leurs amants.

D'une part, l'amante est toujours inaccessible au héros dans la situation initiale, parce que convoitée ou promise à un homme de plus d'autorité : Hermione est destinée au Géant Draco et Alceste à Admète¹⁸⁸, puis enlevée par Licomède ; Æglé est convoitée par Ægée et Sangaride, promise à Celænus. Ce contexte favorise la dynamique de rivalité masculine, qui relègue les femmes aimées à un statut de conquête. D'autre part, des éléments et des personnages extérieurs se placent comme opposants à la volonté de Cadmus, Alcide, Thésée et Atys d'être unis aux femmes qu'ils aiment. Dans les quatre cas analysés, les canevas dramatiques font donc appel à la topique de la princesse devant être secourue par un noble chevalier. La mission d'affranchir l'être aimé et désiré ou de veiller sur lui revient aux héros et motive leur quête. Souvent malheureuses et affligées, enlevées ou prisonnières, placées dans des situations « affreuses », instrumentalisées par leurs rivaux et leurs rivales, promises contre leur gré ou convoitées, les femmes endossent quant à elles le rôle de « prix » à gagner : elles doivent être « délivrées », « secourues », « sauvées », « rendues » ou « cédées ».

La liberté prise par Quinault à l'égard de ses sources montre comment le choix de certains épisodes mythologiques fait ressortir ce motif clé de la femme en danger. Dans *Cadmus et Hermione*, en intégrant l'histoire d'amour et l'intervention de Junon, le librettiste utilise le thème de la princesse à délivrer ou à posséder comme point central de son intrigue. Gérard Sabatier remarque que, « chez Ovide, le personnage [d'Hermione] n'apparaît qu'à la

¹⁸⁷ Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1972 [1966], 262 p.

¹⁸⁸ Alceste est la seule parmi les quatre à éprouver un amour réciproque avec l'amant qui lui est attribué au départ.

fin, sans rapport avec les péripéties précédentes¹⁸⁹ ». Quinault, faisant de Cadmus un héros galant, ramène donc les péripéties du « guerrier et père des lettres¹⁹⁰ » à celles d'un « délivreur de princesse¹⁹¹ ». L'état déplorable de celle-ci est bien établi dès le premier acte par Cadmus lui-même, qui constate que « Hermione est soûmise [au] cruel Pouvoir » (*CH*, I, 2) du Géant, qualifiant plus loin sa situation d'« horreur extrême » (*CH*, I, 5), avant d'énoncer : « Sous une injuste loy je vous vois asservie » (*CH*, II, 4). D'autres constatent aussi son triste sort : d'entrée de jeu, le premier Prince avertit Cadmus de la domination dont Hermione est victime « sous la puissance / D'un tiran qui regne en ces lieux » (*CH*, I, 1) ; la Nourrice d'Hermione fait observer à la princesse : « Tout le Monde vous trouve à plaindre, / Personne cependant n'ose vous secourir » (*CH*, I, 3) ; et l'Amour lui offre un divertissement à la fin de l'acte II, animant des statues d'or, afin d'alléger sa souffrance de voir partir Cadmus.

Contrairement à Ovide qui se concentrait sur les personnages de Cybèle et d'Atys, dans *Atys* de Quinault et Lully, c'est le resserrement de l'intrigue autour de l'opposition entre Sangaride, la nymphe amoureuse, et Cybèle la déesse irritée, de même que l'ajout du personnage de Celænus¹⁹², qui permettent au poète d'insister sur le malheur de Sangaride, persécutée de toutes parts et prise entre la puissance du roi et celle de la reine des dieux. Quant à *Thésée*, en mêlant l'histoire d'amour de Thésée et Æglé à des « moments séparés des histoires de Médée et de Thésée, le librettiste instaure une histoire d'amour dans le monde du

¹⁸⁹ Sabatier, Gérard, « Point n'avez occis le dragon? », dans *Cadmus & Hermione (1673) de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault. Livret, études et commentaires*, Jean Duron (éd.), Wavre, Maragda, coll. « Regards sur la musique », 2008, p. 20.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹² Gros, *op. cit.*, p. 553.

crime, de la vengeance et de l'enchantement¹⁹³ », donnant ainsi à *Æglé* le rôle de la principale victime sans défense. Enfin, dans *Alceste*, en prêtant à l'héroïne l'apanage de la jeunesse, le poète a de meilleures chances d'attendrir le public, tel que l'explique Perrault :

Je croy bien qu'en Grece, on pouvoit prendre plaisir à voir une Princesse déjà sur l'âge, et ayant des enfans à marier, qui pleure sur son lit dans le souvenir de sa virginité qu'elle y a perduë. Car les mœurs de ce temps-là le pouvoient permettre ; mais je suis assuré que cela n'est point du tout au goust de nostre Siecle, qui estant accoûtumé à ne voir sur le Théâtre que des Amans jeunes, galans, et qui ne sont point mariez, auroient eu bien du mépris pour les tendresses de cette Epouse surannée¹⁹⁴.

Les interventions du poète dans la modification de ses sources permettent donc de déceler une tendance à la victimisation des femmes.

Le rôle d'Alceste, sa façon de subir la violence et d'être mise en danger sont particulièrement représentatifs de cette topique de la victime sur laquelle repose l'action des quatre tragédies lyriques que nous analysons — et ce même si, contrairement aux trois autres mortelles, cette princesse se trouve au début dans une situation favorable dont témoignent les chants répétés du chœur : « Vivez, vivez, heureux Espoux. » (*AL*, I, 1 et 6). Or, avant même que la situation ne bascule, la rime répétée à maintes reprises « Alceste/funeste » annonce le triste sort de la princesse. Cette rime se retrouve dans les répliques de différents personnages, rappelant comme une litanie le malheur d'Alceste :

ALCIDE.
Ah Lychas !quelle nuit ! ah quelle nuit funeste !
LYCHAS.
Tout le reste du jour voyez encore Alceste. (*AL*, I, 1)

¹⁹³ Stefanovic, Ana, « V. Un modèle pour la description : *Thésée* (1675) de Jean Baptiste Lully », dans *La musique comme métaphore. La relation de la musique et du texte dans l'opéra baroque français : de Lully à Rameau*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 262.

¹⁹⁴ Perrault, Charles, « Critique de l'opéra, ou Examen de la tragédie intitulée *Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*. Dialogue. », dans *Alceste : suivi de La Querelle d'Alceste : Anciens et Modernes avant 1680*, Édition critique par William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi, *op. cit.*, p. 88-89.

CÉPHISE.
L'injuste enlèvement d'Alceste
Attire en ces lieux une guerre funeste (*AL*, II, 1)

ADMETE.
Perfide, évite un sort funeste,
On te pardonne tout si tu veux rendre Alceste. (*AL*, II, 4)

UNE FEMME AFFLIGÉE.
Tant de beautés, tant de vertus,
Méritoient un sort moins funeste.

LE CHŒUR.
Alceste, la Charmante Alceste,
La fidelle Alceste n'est plus. (*AL*, III, 5)

Après le rapt d'Alceste et de sa suivante Céphise par Licomède, Alcide et Admète, puis les Thessaliens, se portent vivement à la rescousse des prisonnières, criant, en écho à celles-ci : « Au secours, au secours. » (*AL*, I, 7)¹⁹⁵. La princesse se trouve alors à la fois victime et objet d'une quête, donnant aux héros le rôle de la délivrer, comme l'annonce Céphise : « Les plus braves des Grecs s'arment pour son secours » (*AL*, II, 1). Toute une guerre¹⁹⁶ pour la possession d'Alceste se joue en effet entre « soldats assiégés » et « soldats assiégeants ». En font foi les menaces lancées par les rivaux :

ADMETE.
Perfide, évite un sort funeste,
On te pardonne tout si tu veux rendre Alceste.

LICOMEDE.
J'aime mieux mourir, s'il le faut,
Que de céder jamais cet Objet plein de charmes. (*AL*, II, 4)

Or cet enlèvement n'est pas le seul événement à placer Alceste en position de devoir être secourue. La mort d'Alceste se sacrifiant pour la vie d'Admète et prenant sa place aux

¹⁹⁵ Dans le duo d'Alceste et de Céphise, ce vers a clairement le sens d'un appel à l'aide, alors qu'il correspond à une réponse active lorsque le second duo, Admète et Alcide, y répond dans les mêmes mots : la didascalie de Quinault les montre d'ailleurs en pleine action alors qu'ils « *courent s'embarquer* ».

¹⁹⁶ Le champ lexical martial est fortement employé à la scène VI de l'acte II : « devoir », « assaut », « armes », « Compagnons », « Beliers », « *Machines de guerre* », « battre », « combattre », « Tours », « Remparts », « Ennemis », « flèches », « dards », « achevons », « quartier », « prisonnier », etc. Plusieurs doublons, quant à eux, donnent un rythme guerrier à la scène.

Enfers, « cérémonie grandiose qui faisait pleurer Madame de Sévigné¹⁹⁷ », constitue un passage particulièrement touchant de l'œuvre. L'une des femmes s'exclame alors, à propos d'Alceste : « Quelle Victime, hélas ! » (*AL*, III, 5). M. Adamo observe aussi la tendance de Céphise, la confidente, à faire usage du champ lexical de la violence subie : « La présence de Céphise [dans cette classe lexicale] peut surprendre, mais sa douleur lors de la mort d'Alceste est très présente et pendant un long temps dans le livret¹⁹⁸. » Comme le souligne J.-N. Laurenti, la danse, propice à représenter des passions, intervient aussi pour signifier le désespoir dans la procession funéraire d'une « Troupe de Femmes affligées » et d'une « Troupe d'Hommes desolez »¹⁹⁹. De plus, pour marquer cet épisode, Lully utilise le récitatif « sec », « qui se déroule sur une note tenue à la partie de basse²⁰⁰ ». J. Duron explique : « Ce type de discours, de manière plus générale, convient aux moments graves de la tragédie. [...] Admète s'évanouit, puis chante une longue déploration ; peu après, il se trouve face à face avec Alcide²⁰¹. » Alcide vient d'apprendre la nouvelle et souffre encore plus que le roi. Il ne s'exprime pas dans un air, mais dans un récitatif et, avec gravité, se propose d'aller délivrer Alceste. En retour, il demande la princesse comme récompense de son courage :

Admete, cede moy la Beauté que tu perds :
 Au Palais de Pluton j'entreprends de descendre :
 J'iray jusqu'au fond des Enfers
 Forcer la Mort à me la rendre. (*AL*, III, 7)

Voyant l'amour si fort d'Alceste et d'Admète, le « triomphe d'Alcide », sous-titre de la pièce, sera alors de renoncer à son « prix » au profit de son vaillant rival.

¹⁹⁷ Gervais, Philippe, *Les tragédies en musique de Philippe Quinault : étude rhétorique*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris III-Sorbonne nouvelle, 2002, p. 236.

¹⁹⁸ Adamo, *op. cit.*, p. 141.

¹⁹⁹ Laurenti, « La danse dans le répertoire de l'Académie Royale de Musique », *op. cit.*, p. 129.

²⁰⁰ Duron, Jean, « L'«instinct» de M. de Lully », *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero / Théâtre des champs élysées, 1991, p. 99.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 100.

Au-delà de la fonction actantielle qu'elles occupent, des situations dans lesquelles elles sont placées et du rôle de victime qui leur est attribué, la façon dont Hermione, Alceste, Æglé et Sangaride s'expriment — les figures, styles et tons employés par Quinault, mais aussi les tonalités, rythmes et ornements que Lully utilise pour les appuyer— expose aussi leur rapport à la violence.

Contrairement à l'œuvre de Racine, qui touche par la complexité psychologique, celle de Quinault et Lully est « [é]mouvante, certes, mais émouvante plutôt par la sincérité de l'accent que par la profondeur des sentiments²⁰². » À cet effet, Georgie Durosoir soulève que

[l]e livret doit se plier aux exigences particulières de la représentation musicale qui rend peu souhaitables les développements psychologiques ; il nécessite une action visible et incorpore le plus possible de divertissements qui s'adressent aux yeux et aux oreilles plus qu'à l'entendement²⁰³.

Il s'agit donc de trouver, dans la représentation des passions perceptibles par l'ouïe ou la vue, l'expression de la violence qui affecte les personnages. À cet égard, si les « petits airs²⁰⁴ », qui « rythment et aèrent le récitatif », permettent l'effet d'un tableau²⁰⁵, c'est plutôt « [l]e récitatif [qui] se prête à la peinture des sentiments pathétiques²⁰⁶. » Les passions s'y lisent au niveau poétique comme musical et au point d'union entre les deux :

La théorie [platonicienne] de l'*ethos* des modes, selon laquelle les modes musicaux ont le pouvoir d'imiter les passions et de les communiquer, est convoquée pour penser l'effet de cette union intime des paroles et de la mélodie. Et, sans être en mesure d'analyser ces rapports, l'auditeur est présumé en percevoir la perfection dans l'intensité de l'effet²⁰⁷.

²⁰² Gros, *op. cit.*, p. 652.

²⁰³ Durosoir, *op. cit.*, p. 86.

²⁰⁴ En opposition aux « grands airs » qui se retrouvent surtout dans les divertissements. (Duron, « L'«instinct» de M. de lully », *op. cit.*, p. 107.)

²⁰⁵ Les « petits airs » offrent des « [i]nstants de repos par rapport à l'action, ils permettent de montrer certains traits d'un personnage : petit tableau expressif peignant un état d'âme particulier ». (*Ibid.*)

²⁰⁶ La Gorce, Jérôme de, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 596.

²⁰⁷ Nancy, *op. cit.*, p. 74.

Cette démarche s'applique particulièrement aux personnages féminins, « car si les hommes se trouvent le plus souvent confrontés à un registre de l'action, les femmes se tournent volontiers vers l'introspection, exprimant longuement leurs états d'âme, et l'évolution éventuelle de leur univers intérieur²⁰⁸. »

L'analyse rigoureuse et exhaustive de M. Adamo, qui recense les termes les plus fréquemment utilisés par les personnages féminins de Quinault et effectue des recoupements entre différents éléments (amour, douleur, gloire etc.), permet d'observer que la douleur et la violence subie occupent une place importante dans le discours des femmes. Dans l'ensemble, M. Adamo retrouve dans les répliques des personnages féminins de tous les livrets de Quinault, bien plus que dans les répliques masculines, plusieurs mots participant du champ lexical de la violence subie, tels « trépas », « supplice », « mort »²⁰⁹. Chez Hermione, plus de la moitié des termes clés appartiennent au domaine de la douleur²¹⁰ et, comme chez Sangaride et Æglé, sont principalement associés à la violence de l'amour²¹¹ ; par contre, chez Æglé et Alceste, la douleur est aussi exprimée seule.

En ce qui a trait au registre de l'expression, il faut noter la dominante de la plainte et des lamentations où l'on déplore la violence infligée aux personnages féminins. Grimarest, dans son *Traité du récitatif*, souligne la corrélation entre plainte et souffrance : « Pour bien exprimer la tristesse, il faut une voix foible, trainante, & plaintive²¹² » ; il note aussi que la

²⁰⁸ Adamo, *op. cit.*, p. 3.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 141.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 110.

²¹¹ Dans une proportion de 80% pour Hermione et de 30 à 60% pour Æglé et Sangaride (*Ibid.*, p. 111).

²¹² Grimarest, *op. cit.*, p. 85.

figure d'interrogation, « [l]orsqu'on est rempli de Douleur, [...] doit être prononcée d'une voix tendre & plaintive²¹³ ». Prenant l'amour comme exemple, il insiste encore sur ce lien :

L'Amour [...] peut avoir trois diverses situations : lorsqu'on en ressent la douceur ; quand il donne la joie ; & enfin lorsqu'il fait souffrir ses peines. Au premier cas il faut l'exprimer par une voix flateuse & tendre [...] Par une voix gaie, quand il fait plaisir [...] Et par des tons pressans & plaintifs, lorsqu'on souffre [...]²¹⁴.

À l'exception d'Alceste, la présentation des mortelles, au début des opéras, se fait d'ailleurs chaque fois sur le ton plaintif d'une amante qui souffre. Æglé, demandant le secours de Minerve, la prie dans la deuxième scène de la tragédie de les « deffendre », elle et les Athéniens. L'imploration accentue l'effet de danger environnant. Aux deux scènes suivantes, le transfert de son inquiétude sur la personne de Thésée est probant : la princesse craint pour celui qui fait battre son cœur et le silence de Cléone à ce sujet la « désespère » (T, I, 3).

À la scène 3 de l'acte I de *Cadmus et Hermione*²¹⁵, la princesse se lamente d'abord seule sur son sort sur une ritournelle en la mineur, mode « tendre et plaintif » selon *L'énergie des modes* de Charpentier²¹⁶. Un récitatif permet de reprendre cette exposition en ré mineur, « grave et dévot », alors que la princesse « plaint son sort et “l'impitoyable Tyrannie” à laquelle elle est contrainte [...] ». La “molesse” (Rameau) de la modulation [...] peint en filigrane les inquiétudes dont la princesse demande vite à se divertir²¹⁷ ». Le deuxième moment de cette entrée laisse entrevoir les raisons de la souffrance d'Hermione (« Ah! quelle cruauté de vouloir me contraindre / A ce choix odieux que je ne puis souffrir! »), alors que les confidentes, Aglante et Charite, tentent de la divertir et usent de maximes pour convaincre

²¹³ *Ibid.*, p. 97.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 81.

²¹⁵ Voir Annexe I.

²¹⁶ Charpentier, Marc-Antoine, « Énergie des modes », *Règles de composition*. En ligne. Consulté le 7 mai 2014. < http://www.charpentier.culture.fr/fr/html/compo/compo_flash.htm. >

²¹⁷ Leconte, Thomas, « Livret, Lecture-commentaire », *Cadmus & Hermione (1673) de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault. Livret, études et commentaires*, Jean Duron (éd.), *op. cit.*, p. 126.

Hermione d'espérer en l'amour. La nourrice, quant à elle, lui rappelle ses devoirs, « recentrant le propos sur la violence de la situation²¹⁸ ». T. Leconte souligne que « [l]e dessin de cette section est bien plus irrégulier, tant par son dessin tonal [...] que rythmique, à l'image du dilemme qui tourmente la princesse²¹⁹ ».

Dans le cas de Sangaride, la peinture psychologique du personnage se fait en trois volets lors de sa présentation à la scène 4 de l'acte I²²⁰. Elle se fait d'abord sous le signe de la tristesse, qui contraste avec l'esprit de fête des scènes précédentes.

Le climat change ; l'agitation de la première section cède la place à la douleur, brutalement ; les voix se taisent ; seule la basse continue égrène son triste chapelet de notes ; puis un cri, déchirant, « *Atys est trop heureux* » [...]. L'atmosphère tonale qui environne Sangaride semble presque hostile : impression de vide, gravité, recueillement du ré mineur [...]²²¹.

Le cri du cœur « *Atys est trop heureux* », répété à trois reprises par Sangaride, contraste avec son propre malheur, que les silences et les notes longues appuient. Puis, texte et musique insistent sur l'agitation intérieure de Sangaride par « l'extraordinaire mouvement du récit des aveux qui suit, bousculé, haletant, sans aucun repos cadentiel²²² ». Enfin, le troisième volet ramène la douleur de la nymphe qui « doit renoncer à ce si bel amour » :

Le poignant récit de Sangaride, très mouvementé, haché, modulant sans cesse, avec de nombreuses marches, portant en lui-même une forte dynamique musicale, montre la nymphe combative, puis brusquement, après le retour du ré mineur, « *Je prétends être heureuse* », prostrée, résignée. Le duo s'élève alors, éthéré, douloureux, lent et expressif (par tous ses retards), tout entier construit en phrases descendantes ; temps immobile²²³.

Ces constructions plaintives, souvent en mode mineur — plutôt faible selon Rameau qui le distingue du mode majeur, plutôt viril, brillant²²⁴ — caractérisent les présentations

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*, p. 127.

²²⁰ Voir Annexe II.

²²¹ Duron, « Introduction », *Avant-scène opéra, op. cit.*, p. 45.

²²² *Ibid.*, p. 47.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Adamo, *op. cit.*, p. 42.

d'Æglé, Hermione et Sangaride. S'y ajoutent d'autres passages dans le même registre pour les quatre femmes du corpus : les adieux de Cadmus et Hermione, où « Hermione, qui souffre de voir Cadmus partir combattre le géant, se plaint beaucoup plus que son amant, qui fait preuve de fermeté, et lui répond avec une fugitive irritation²²⁵ » (*CH*, II, 4), ainsi que l'air d'Hermione dans la scène suivante (« Amour, voy quels maux tu nous fais... ») ; l'innocence d'Æglé face aux cruautés de Médée au début de l'acte IV et les peines d'Æglé et Thésée en la mineur (« tendre et plaintif ») à l'acte V²²⁶ ; introduit par une ritournelle créant une atmosphère tragique²²⁷, l'air d'Alceste déplorant la blessure fatale d'Admète (*AL*, III, 1).

Soulignons enfin à cet égard le désespoir de Sangaride se croyant victime de trahison à l'acte IV. La déconstruction de son langage, son incapacité à formuler la raison de son affect à ce moment renforce le sentiment de violence qu'elle subit. S. Nancy explique :

L'intervention de Sangaride dans la scène 1 de l'acte IV d'*Atys* montre le degré maximal de déstructuration qui peut être atteint. Il s'agit d'un faux monologue, où la nymphe Sangaride, croyant à tort qu'Atys lui est infidèle, fait part de son désespoir à Idas et Doris qui s'inquiètent de son trouble. La menace que cette émotion fait peser sur le discours de la nymphe est représentée par l'interruption, à trois reprises, de l'énoncé qui tend vers l'information douloureuse. La répétition de l'interjection « hélas ! » traduit la dynamique qui tire le discours vers l'incohérence, voire vers le silence [...] ²²⁸.

Ce procédé de fragmentation du langage se trouve aussi chez les trois autres personnages dont le discours est entrecoupé par des interjections, des phrases exclamatives et interrogatives, ainsi que des apostrophes suggérant la douleur et l'accablement. Les « Ah! », « Eh! », « Dieux », « Ô Ciel! », « Quoy....? », « Pourquoi », « Hélas », « quelle cruauté », « quelle barbarie! », « Quelle trahison ! », « Ah quel effroyable supplice! », « Ah cruelle! », etc., sont

²²⁵ *Ibid.*, p. 183.

²²⁶ Legrand, Raphaëlle, « Guide d'écoute », *Avant-Scène Opéra*, n° 243, mars 2008, numéro consacré à *Thésée* de Lully, p. 11.

²²⁷ Quinault, Philippe, *Alceste : suivi de La Querelle d'Alceste : Anciens et Modernes avant 1680*, William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi (éd.), *op. cit.*, p. 46, note en bas de page 30.

²²⁸ Nancy, *op. cit.*, p. 76.

remarquablement nombreux, souvent répétés deux ou trois fois dans le texte ou dans le motif musical, et repris d'une femme à l'autre. Ces répétitions accentuent le sentiment dominant du personnage, tel le désespoir d'Alceste à la scène 1 de l'acte III :

ALCESTE.
Ah! pourquoi nous separez-vous ?
Eh du moins attendez que la mort nous separe ;
Cruels, quelle pitié barbare
Vous presse d'arracher Alceste à son Espoux ?
Ah! pourquoi nous separez-vous ?

Ce travail rythmique apporte aussi une certaine urgence du discours : « On doit exprimer le Desespoir par l'exclamation, & par des tons aigus, & précipités²²⁹ », prescrit Grimarest. Dans les adieux de Cadmus et d'Hermione, par exemple, la crainte d'Hermione est exprimée par une accélération produite par les quatre octosyllabes²³⁰ qui suivent deux alexandrins :

Mais vous ne songez pas qu'il y va de ma vie :
Faut-il que pour mes jours vous soyez sans effroy ?
Je vivray sous l'injuste loy
Où mon cruel destin me livre,
Mais si vous périssez pour moy,
Je ne pourray pas vous survivre. (CH, II, 4)

De même, « [l']apostrophe, si elle est bien utilisée, permet de créer encore plus d'animation pathétique²³¹ », précise Philippe Gervais dans son analyse rhétorique des tragédies lyriques de Quinault. Tel que le souligne Grimarest, on s'en sert « pour relever le sentiment, ou l'expression²³² », dans ce cas-ci, de douleur. Cet aspect renvoie à la déclamation qui incombe aux interprètes des tragédies lyriques comme parlées : « le chanteur observe théoriquement les mêmes principes que ceux de la déclamation parlée telle qu'elle est transposée au théâtre ;

²²⁹ Grimarest, *op. cit.*, p. 85.

²³⁰ Leconte, *op. cit.*, p. 140.

²³¹ Gervais, *op. cit.*, p. 271.

²³² Grimarest, *op. cit.*, p. 98.

c'est-à-dire que les effets en sont un peu plus marqués, afin d'assurer leur effet sur le public²³³. » Comme l'indique C. Kintzler, l'effet recherché est avant tout un effet pathétique :

Qu'est-ce alors que la déclamation? Rien d'autre que l'ensemble des « inflexions expressives des passions ». Il s'agit d'un supplément que l'interprète ajoute (et que l'auteur ou le compositeur peuvent d'ailleurs suggérer) à l'ensemble des sons articulés, parlés ou chantés, qui seuls peuvent faire l'objet d'une notation écrite²³⁴.

Soulignant l'habileté de Lully à suivre Quinault²³⁵, Lois Rosow relève la capacité du compositeur, qui était attentif aux détails poétiques²³⁶, d'articuler sa musique de façon complémentaire aux structures irrégulières du poète²³⁷, de l'agencer aux rythmes poétiques et aux rimes. Le compositeur doit en outre s'efforcer de donner à sa musique la possibilité d'imiter la nature, non seulement par une reproduction de celle-ci, mais par son pouvoir d'évocation. Qu'elle soit vocale ou instrumentale, la musique permet donc de représenter la douleur infligée aux personnages féminins. Les traités du XVII^e siècle insistent sur la responsabilité des compositeurs de rendre la bonne expression aux passions. Certaines tonalités²³⁸, mais aussi des changements de rythme et des modulations, contribuent à préciser et à varier le registre d'expression pathétique :

In the voice, complementary upward and downward minor-6th leaps mark Alceste's exclamations of distress ("Ah!" and "Eh!") and also serve to punctuate the beginnings of verses. At the end of the passage, a final, emphatic "Ah!" pushes the voice up an entire octave from e4 to e5. These musical resources wonderfully unfold the lament in which Alceste mourns the death of Admète, her lover, and contemplates killing herself in order to save him²³⁹.

²³³ Naudeix, Laura, « Le jeu du chanteur dans l'esthétique spectaculaire de l'opéra lulliste », dans *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Jacqueline Waeber (éd.), Bern, Peter Lang, 2009, p. 46.

²³⁴ Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, *op.cit.*, p. 316.

²³⁵ Rosow, Lois, « The articulation of Lully's dramatic dialogue », dans *Lully studies*, John Hadju Heyer (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 82.

²³⁶ *Ibid.*, p. 92

²³⁷ *Ibid.*, p. 73 à 78.

²³⁸ Stefanovic, *op. cit.*, p. 265.

²³⁹ « Dans la voix, des mouvements ascendants et descendants complémentaires en sixte mineure marquent les exclamations de détresse d'Alceste ("Ah!" et "Eh!") et servent à ponctuer le début des couplets. À la fin du passage, l'emphatique "Ah!" final monte la voix d'une octave entière, passant de mi4 à mi5. Ces procédés

La principale responsabilité revient toutefois à l'interprète, « [c]ar bien que le Compositeur doive par la disposition de ses notes, imiter le plus qu'il peut la Nature ; néanmoins l'Acteur a la voix, le geste, & le sentiment pour exprimer la passion²⁴⁰. » Outre la déclamation, une autre ressource peut souligner la détresse des personnages féminins dans l'*actio* : leurs pleurs. C'est par les répliques des autres personnages que cette information est maintes fois dévoilée sous forme de didascalies internes. Les « larmes », « alarmes » et le « trouble » se lisent fréquemment sur le visage des femmes, si l'on en croit leurs amants et leurs confidentes. La plus célèbre de ces didascalies se trouve dans le touchant duo d'Alceste et d'Admète :

ADMETE.

Alceste, vous pleurez.

ALCESTE.

Admete, vous mourez.

ADMETE & ALCESTE *ensemble*.

Alceste, vous pleurez ;

Admete, vous mourez. (*AL*, II, 8).

Les autres gestes et expressions du visage qui accompagnent la déclamation selon les codes rhétoriques et théâtraux de l'époque devaient aller en ce sens et représenter de même la douleur des personnages. Certaines didascalies de Quinault décrivent clairement une gestuelle de désespoir, par exemple lorsque Sangaride « se jet[te] aux pieds de Cybele » (*AT*, III, 6). Des documents iconographiques et certains traités un peu plus tardifs sur la gestuelle baroque peuvent fournir d'autres indications intéressantes à cet effet²⁴¹.

musicaux étayent magnifiquement la lamentation d'Alceste en deuil d'Admète, son amant, et sa contemplation du suicide pour le sauver. » (Thomas, *op. cit.*, p. 139-140.)

²⁴⁰ Grimarest, *op. cit.*, p. 133.

²⁴¹ Voir à ce sujet le dernier chapitre de la thèse de Philippe Gervais (*op. cit.*, p. 349-363).

Cette peinture des passions et des situations vécues par les personnages féminins met en évidence une violence subie et un état de relative faiblesse ou d'impuissance à cet égard. En effet, leur discours de lamentations les laisse contemplatives et passives devant leur sort. L'occurrence des pleurs, par exemple, répond de la tension et des situations douloureuses dans lesquelles elles sont placées, mais reflète aussi un type de réaction plutôt faible. Citant un médecin de l'époque, Lucie Desjardins explique comment, dans l'imaginaire de la France du XVII^e siècle, les pleurs constituent un mode d'expression propre au sexe féminin, destiné à désigner son état de faiblesse :

[...] notre médecin [Marin Cureau de La Chambre] se demande pourquoi « les femmes et les enfans & toutes les personnes foibles sont si tendres aux pleurs, sinon parce qu'ils veulent faire connaître leur foiblesse & le besoin qu'ils ont du secours d'autrui ». Et c'est [...] dans le tempérament qu'il trouvera une justification à cette différence. C'est que les femmes et les enfans sont plus faibles, alors que « ceux qui sont robustes, ou qui ont l'Ame forte, pleurent peu & rarement »²⁴².

En plus de la fréquence des pleurs, la réaction d'évitement et l'absence d'usage de la force dans les comportements d'Hermione, Alceste, Æglé et Sangaride consolident cette passivité face à la violence. Ainsi, devant Médée, Æglé reconnaît elle-même son innocence et son caractère inoffensif : « Je prétens ne rien faire / Qui vous doive irriter » (*T*, III, 3), répond-elle aux menaces de la magicienne. Hermione, répondant au reproche colérique de Draco à la scène 4 de l'acte I, s'adresse au géant avec froideur, mais sans affront réel, puis le fuit. Sangaride, elle, se venge bien doucement par rapport à sa rivale, ne faisant que paraître brièvement volage, le temps de quelques répliques, en affichant une feinte joie d'épouser Cælenus lorsqu'elle se croit trahie par Atys (*AT*, IV, 3). Quant à Alceste, malgré sa difficulté à

²⁴² Desjardins, Lucie, « Portrait et représentation de l'intériorité féminine », dans *La femme au XVII^e siècle : actes du colloque de Vancouver, University of British Columbia 5-7 octobre 2000*, Richard G. Hodgson (éd.), *op. cit.*, p. 205. L. Desjardins cite Cureau de la Chambre, Marin, *Les caracteres des passions*, Paris, Jacques D'Allin, 1662, volume 5, p. 33 et 88.

dissimuler son regret d'appartenir à Alcide à la fin de la tragédie, elle se montre tout de même obéissante et résignée en lui disant : « Je fais ce qui m'est possible / Pour ne regarder que vous. » (*AL*, V, 4). Elle ne se révolte pas, se contentant de rester fidèle à Admète dans son cœur.

Cette façon qu'ont les héroïnes humaines d'éviter d'adopter un comportement aussi violent que celui de leurs opposants — ou même que celui des héros masculins, qui eux, n'hésitent pas à user de la force et de la brutalité pour obtenir ce qu'ils désirent — construit un modèle féminin d'obéissance. M. Adamo affirme d'ailleurs que « [l]e devoir est en quelque sorte la transposition musicale de la gloire masculine dans le champ d'action féminin²⁴³. » La seule qui entreprend une action héroïque dans les quatre tragédies lyriques, Alceste, voit son geste dévalué par le traitement réservé à son sacrifice. Usant de violence envers elle-même, l'héroïne se donne la mort pour sauver son amant : ce geste important est complètement discrédité par le déroulement de l'intrigue. Au cinquième acte, « [o]n ne parle plus du sacrifice d'Alceste, et on ne lui donnera plus la parole après qu'Alcide l'aura rendue à Admète. C'est en partie “la défaite des femmes”, selon l'expression de Catherine Clément²⁴⁴. » N. Hepp observe par ailleurs que « [l]à où une femme a accompli un acte généralement considéré comme de type masculin, l'admiration lui est chichement mesurée²⁴⁵. » Cela s'applique particulièrement au cas d'Alceste : son sacrifice lui est effectivement refusé puisque les personnages masculins remettent en cause sa décision en décidant d'aller la chercher aux Enfers. À l'inverse, on glorifie l'initiative d'Alcide, le sous-titre de la pièce faisant d'ailleurs référence à la grandeur

²⁴³ Adamo, *op. cit.*, p. 158.

²⁴⁴ Norman, Buford, « “Le théâtre est un grand monument” : l'évocation du passé et des passions dans l'*Alceste* de Quinault », dans *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*, Actes du 1^{er} colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle (Kiel, 29 juin-1^{er} juillet 1993), Volker Kapp (éd.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1993, p. 324.

²⁴⁵ Hepp, *op. cit.*, p. 15.

de son geste à lui : celui d'un héros et d'un galant homme, pour qui l'amour véritable se traduit par l'imposition d'un cruel sacrifice²⁴⁶. La mort d'Alceste sert plus à faire valoir le triomphe d'Alcide sur sa passion qu'à valoriser le courage de la jeune femme.

L'importance donnée à l'obéissance confirme les vertus de ces femmes fidèles et soumises à une certaine constance intérieure²⁴⁷. Elle valorise la passivité à travers la topique d'un héroïsme féminin de la docilité. J. Scott lie cette passivité des femmes au sein de l'intrigue à leur conception de l'amour :

A character governed by such tender feelings [*l'amour précieux*] generally remains inactive within the dramatic context. Instead of acting, he is acted upon by other characters and is frequently cast in the role of victim in his relationships with the other personnages. His behavior is meaningless in terms of the dramatic action. That is, his behavior usually has no direct effect on plot progression nor does it contribute in any way whatsoever to the realization of the play's action, even though this larger action may be identical with the character's personal action or motive²⁴⁸.

Alors que les héros masculins, gouvernés par ces mêmes tendres sentiments motivés par l'amour précieux, tentent d'intervenir au sein de l'intrigue malgré la force souvent invincible de leurs opposants, leurs amantes demeurent, quant à elles, impuissantes, soumises aux forces violentes qui agissent sur elles, confirmant ainsi les idées véhiculées à l'époque sur la nature des femmes.

Selon P. Howard, Quinault a utilisé l'amour tel que représenté par les Précieuses contre l'objectif de ces dernières : « He subverted the *précieux* bid for emancipation by refusing his

²⁴⁶ Gros, *op. cit.*, p. 670.

²⁴⁷ Adamo, *op. cit.*, p. 215.

²⁴⁸ « Un personnage dominé par de tendres sentiments [*l'amour précieux*] demeure généralement inactif dans le contexte dramatique. Plutôt que d'être actant, il subit les actions des autres personnages et est fréquemment confiné au rôle de victime dans ses relations aux autres personnages. Son comportement est peu influent au sein de l'action dramatique. Ainsi, son comportement n'a généralement pas d'effet sur le déroulement de l'intrigue et ne contribue pas à la réalisation de l'action dramatique, même si l'action principale correspond à son objectif, son motif. » (Scott, *op. cit.*, p. 106.)

heroïnes the power to choose, for he perceived sexual passion in women as a force that removes mental autonomy²⁴⁹. » Elle stipule aussi :

The issue for the *Précieuses* was social : aspiring to emotional independence, they credited women with moral strength and thought their unhappiness stemmed from the nature of the society in which they lived. The issue for Quinault was biological : he portrayed women's unhappiness as the result of what he perceived to be their innate nature, and he dramatized their presumed moral weakness²⁵⁰.

Plusieurs procédés contribuent à cette normalisation de la passivité face à la violence subie. À la fin de *Cadmus et Hermione*, la maxime chantée par Charite, la confidente d'Hermione, traite avec légèreté la violence subie par les amants, particulièrement par Hermione, la principale victime :

L'Amour suivant vos peines,
Mesure vos plaisirs.
Il cause des allarmes,
Il vend bien cher ses charmes;
Mais pour un si grand bien
Tous les maux ne sont rien. (*CH*, V, 3).

De même, après la reconnaissance de Thésée par Ægée, les amants, en duo, minimisent la souffrance qu'ils ont éprouvée précédemment, ramenant les « supplices » infligés à de simples « soupirs » :

Les plus belles chaisnes
Coustent des soupirs ;
Il faut passer par les peines
Pour arriver aux plaisirs. (*T*, V, 5).

Il semble donc normal de souffrir pour plus de plaisir, comme le suggère le principe de l'arithmétique des plaisirs au centre des valeurs prônées par la tragédie lyrique :

²⁴⁹ « Il a subverti la prémisse précieuse pour l'émancipation en refusant à ses héroïnes le pouvoir de choisir, au nom d'une supposée passion sexuelle agissant comme une force leur enlevant toute autonomie mentale. » (Howard, *op. cit.*, p. 76.)

²⁵⁰ « La problématique pour les *Précieuses* était sociale : aspirant à une indépendance émotionnelle, elles reconnaissaient aux femmes une force morale et attribuaient leur malheur à la nature de la société dans laquelle elles vivaient. La problématique pour Quinault était biologique : il a présenté le malheur des femmes comme le résultat de ce qu'il percevait comme leur nature innée, et il a dramatisé leur présumée faiblesse morale. » (*Ibid.*, p. 176.)

On a déjà rappelé en quoi consistait l'arithmétique des plaisirs [...] : elle visait à obtenir un bilan positif entre la somme des plaisirs reçus et des sacrifices consentis pour y parvenir [...]. Dans le répertoire de l'opéra, c'est d'une telle préoccupation que témoignent les fréquentes évaluations comparatives [...] ²⁵¹.

Appliquée à l'amour, cette idée implique qu'une plus grande peine promet plus de délices ²⁵², d'où la pompe des divertissements qui closent les trois premières tragédies lyriques de Quinault et Lully et l'intensité du bonheur qui y règne. Le dénouement heureux de ces tragédies est considéré comme une récompense aux malheurs des protagonistes, comme le suggère la sentence de Jupiter, reprise par le chœur :

Après un sort si rigoureux,
Après tant de peines cruelles,
Amants fidelles,
Vivez heureux. (CH, V, 3)

Par ailleurs, la rapidité et la facilité avec lesquelles les dénouements se produisent sont dues aux impératifs de la tragédie lyrique (tout s'y passe plus rapidement que dans la tragédie parlée), mais elles accentuent aussi l'effet de banalisation. Le temps de quelques vers à peine, d'une reconnaissance, d'un triomphe moral ou du règlement de la rivalité jalouse entre Jupiter et Junon, la situation revient à la normale et tout semble oublié. D'une manière différente, en montrant aux yeux des spectateurs le meurtre de Sangaride par son amant, la fin d'*Atys* fait basculer la violence dans l'irréparable horreur. Mais c'est la mort d'*Atys* que l'on déplore par les chants, les pleurs et les cris de désespoir de Cybèle et des chœurs qui l'accompagnent. La mort de Sangaride semble oubliée, et ainsi normalisée au même titre que la violence subie par Hermione, Alceste et *Æglé*.

²⁵¹ Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1669-1737)*, op. cit., p. 64.

²⁵² *Ibid.*, p. 73-74.

B. LES PULSIONS HORS NORMES DES FEMMES SURNATURELLES

À côté de ces mortelles, passives victimes de violence, évoluent des personnages féminins capables d'engendrer et d'infliger la violence. Déesse, néréide ou magicienne, ces personnages se caractérisent par leur nature merveilleuse et les pouvoirs surnaturels qui en découlent. Les couples d'amants de *Cadmus et Hermione*, *Alceste*, *Thésée* et *Atys* trouvent chacun, parmi leurs opposants, une telle femme surnaturelle : Junon, Thétis, Médée et Cybèle. Au-delà des moyens et de la puissance que leur assure leur statut d'agents merveilleux, ces femmes ont surtout en commun la volonté de blesser et de nuire par la force.

La représentation par Quinault et Lully de la violence de ces personnages — la manière dont elle est engendrée et exprimée, son ampleur, les motifs qui la soutiennent, et son résultat — se recoupe d'une œuvre à l'autre, offrant une image de la féminité bien différente de celle proposée par *Hermione*, *Alceste*, *Æglé* et *Sangaride*. Même si Junon, Thétis, Médée et Cybèle ne sont pas toutes de même importance en termes d'implication au sein de l'intrigue, de quantité de texte et de scènes de présence, le traitement de leur rapport à la violence forge une image unie et hors normes.

UNE VIOLENCE PERFORMATIVE

Une part de la violence incarnée par les personnages féminins surnaturels s'explique par leur *ethos*, qui pose dès le départ les prémisses d'une colère potentielle et imminente. Ainsi, dès le premier acte de *Thésée*, alors que Médée n'arrive qu'au deuxième, le roi prévoit déjà le risque de la réaction de la magicienne :

LE ROY.
Je sçay que lors qu'on la méprise
On s'expose aux fureurs de ses ressentiments.

Toute la Nature est soûmise
A ses affreux commandements,
L'Enfer la favorise,
Elle confond les Elements,
Le Ciel mesme est troublé par ses enchantements. (*T*, I, 8)

De même, Sangaride annonce l'emprise de Cybèle avant même que celle-ci ne descende en soulignant que : « Les Dieux suivent ses loix & craignent son courroux. » (*AT*, I, 3). Et jusqu'à la scène 3 de l'acte II, l'accompagnement musical assure sa grandeur alors qu'elle est précédée d'un quintette affirmant son statut surhumain²⁵³.

Ces femmes interviennent également par elles-mêmes pour construire leur image. Thétis s'annonce avec pompe : « C'est Thétis que la Mer revere, / Que tu vois contre toy du party de son Frere » (*Al*, I, 8). Cybèle montre son assurance : « Et dequoy mon pouvoir ne vient-il point à bout ? » (*AT*, II, 3). Médée affiche son autorité : « Les Enfers quand je veux sont contrains à s'armer » (*T*, II, 1), prévient-elle. Dans la même scène, elle laisse présager jusqu'où risque d'aller sa violence et, évoquant son passé, rappelle qu'elle est capable du crime le plus horrible, l'infanticide :

Mon Frères & mes deux Fils ont esté les Victimes
De mon implacable fureur ;
J'ay remply l'Univers d'horreur ;
[...]
Mon Depit, tu le sçais, dédaigne de se plaindre :
Il est difficile à calmer,
S'il venoit à se rallumer,
Il faudrait du sang pour l'éteindre. (*T*, II, 1)

Faisant allusion au mythe de Médée et à son caractère insoumis, Quinault prévient ainsi le spectateur que « [s]a Médée est violente, haineuse et jalouse comme les Médée antérieures²⁵⁴ ». Junon se présente quant à elle à Cadmus en lui rappelant sa puissance :

²⁵³ Duron, « Introduction », *Avant-scène opéra*, *op. cit.*, p. 54.

²⁵⁴ Gros, *op. cit.*, p. 682.

C'est l'Espouse & la Sœur du Maistre du Tonnerre,
La Mere du Dieu de la Guerre²⁵⁵,
C'est Junon qui vient t'arrester. (CH, I, 6)

Si les obstacles à la quête de Cadmus lui sont présentés par d'autres personnages, Junon, apparaissant à la dernière scène de l'acte I, incarne elle-même sa menace, la concrétisant, ce qui lui octroie une stature imposante de danger réel.

Par leur attitude et l'exposition de leur caractère, Junon, Thétis, Médée et Cybèle se présentent donc comme des obstacles, exprimant verbalement une première forme de violence par l'intimidation. Cette forme verbale de violence n'est pas la seule, les tragédies lyriques de Quinault et Lully accordant aussi une certaine importance à l'imprécation et la menace. Usant de formes impératives et déclaratives, Junon et Thétis précèdent le déchaînement de leur violence par des avertissements. Junon met Cadmus en garde : « Evite un couroux dangereux », « Fuys un trépas affreux », prévient-elle avant de s'engager fermement : « Je poursuivray tes jours » (CH, I, 6). La menace de Thétis envers Admète, elle, s'approche de la forme solennelle de l'imprécation : « Tu vas haster l'instant qui doit finir tes jours [...] Et c'est à la mort que tu cours » (AL, I, 8).

Cybèle utilise le moyen détourné des songes funestes, qui font suite aux songes agréables d'Atys, et dont elle lui confirmera la véracité à son réveil, afin de l'effrayer.

*Les songes funestes approchent d'Atys, & le menacent de la vengeance de Cybele s'il
mesprise son amour, & s'il ne l'ayme pas avec fidelité.*
[...]

CHEUR DE SONGES FUNESTES.
[...]
Si tu n'aymes point Cybele
D'une amour fidelle,
Malheureux que tu souffriras !

²⁵⁵ Hermione, la fille de Mars, est associée à ce dieu par sa « noble fierté » (CH, I, 1) alors que Junon, faisant allusion au rôle du dieu de la guerre de son fils, Mars, suggère ici qu'elle porte des traits belliqueux qui la rendent menaçante.

Tu periras :
Crains une vengeance cruelle,
Tremble, crains un affreux trépas. (*AT*, III, 4)

Par le cadre merveilleux laissant entrevoir le potentiel de Cybèle, les songes funestes engagent la violence de la déesse de façon aussi, sinon plus, terrifiante que les promesses de Junon et Thétis — d'autant qu'Atys a déjà avoué son amour pour Sangaride dans les actes précédents.

Même dans sa réalisation effective, la violence féminine retient l'aspect performatif de la menace pour continuer à intimider. Ainsi, Médée use de ce moyen de torture devant Æglé : « Princesse sçavez-vous ce que peut ma colere / Quand on l'oblige d'esclatter ? » (*T*, III, 3). Cette question rhétorique (qui ne connaît pas la colère de Médée ?) vise à épouvanter la princesse pour l'amener à céder Thésée par la force. M. Adamo souligne qu'ici la violence se concrétise par la menace même :

De fait, Médée entre dans ce duo comme une furie, criant des menaces à la face d'Eglé sûrement déconcertée. Cette explosion de colère est peut-être due à un reste de la tempête qui l'animait lorsque nous l'avons laissée, dans ce monologue où elle s'adonnait à sa haine. Mais il est possible aussi que cette attitude soit habilement calculée, qui permettrait d'anéantir les défenses de sa rivale sous la violence de cet assaut²⁵⁶.

D'autres procédés stylistiques interviennent pour exprimer la violence verbale. Par exemple, dans *Atys*, lorsque Cælenus et Cybèle affrontent en duo Atys et Sangaride, le rythme de leurs interventions suggère l'attaque d'un duel : « Les phrases brutales s'enchaînent rapidement comme le feraient les coups d'un combat physique²⁵⁷ » (*AT*, V, II), rappelant ainsi le procédé dramaturgique de la stichomythie.

La nature merveilleuse de ces personnages justifie l'invocation et l'utilisation d'un agent externe pour démontrer leur force :

Lorsqu'un personnage surnaturel enlève un mortel ou le fait disparaître, ou d'une manière générale effectue une opération que nous savons impossible dans l'ordre réel de la nature

²⁵⁶ Adamo, *op. cit.*, p. 244-245.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 254.

existante, il ne peut pas le faire instantanément et sans un intermédiaire causal : cela se déroule dans une expérience possible et représentable. Alors, et par exemple, il déclenchera une tempête, un tremblement de terre, ou il enverra un objet comme un tapis magique, un nuage, un météore, ou il utilisera un monstre, ou il suscitera un phénomène psychologique qu'il détournera, comme une crise de folie. C'est ainsi que dans *Atys* [...] le meurtre de Sangaride s'effectue dans un moment de démence provoqué par la furie Alecton [...] ²⁵⁸.

Également, Junon enlève Hermione par l'entremise d'Iris pour « détru[ire] l'espoir de cet Audacieux » Cadmus (*CH*, IV, 7). Thétis fait appel aux Aquilons pour déclencher la tempête empêchant Admète de poursuivre Licomède. Médée utilise les habitants des Enfers, la Rage et le Désespoir pour effrayer Æglé afin de la faire obéir (*T*, III, 7) ; elle invoque « les implacables Furies » qui viennent armées d'un tison et d'un couteau (*T*, IV, 4) et, en dernier recours, elle manipule le roi pour empoisonner Thésée au dernier acte. Dans tous les cas, cela se produit grâce à quantité de formes impératives pour donner l'ordre ou invoquer : « Enleve », « Exécute », « Que les vents deschainez / Que les flots mutinez / S'arment [...] », « Sortez, ombres », « Voyez le jour », « Hâtez-vous d'obéir », « Venez », « Avancez », « Goustez », « Viens », « Inspire », etc.

L'interprétation scénique des menaces renforce leur caractère performatif. Sur le plan vocal, d'après les traités de l'époque, l'accent et le ton des chanteurs et chanteuses doivent refléter les passions qui habitent les personnages. Par exemple, Grimarest prescrit ceci pour la colère :

La Colere est simple, ou mêlée d'autre mouvemens. Si elle est simple, elle veut une voix élevée, quand celui qui a été offensé, se laisse emporter aux premieres aigreurs que cause l'affront, ou la desobeïssance ; parce qu'il est naturel avant la reflexion de se soulager, du moins par la voix. [...] Si la Colere est soutenue de l'esperance de se venger, ou l'on en vient aux mains, ou l'on remet les effets de son ressentiment. Dans la premiere occasion elle a la voix éclatante, & subite [...] Mais lorsqu'on menace, ou qu'on remet la vengeance, la voix doit seulement être émue, & médiocrement haute ²⁵⁹.

²⁵⁸ Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, op.cit., p. 15-16

²⁵⁹ Grimarest, op. cit., p. 91-92.

La menace de Junon, jalouse²⁶⁰, se ferait d'un ton agressif lors de sa première occurrence, car « [l']effet de la haine est de rendre rude, sévère, & impitoyable celui qui en est attaqué : Ainsi les expressions qui la font connoître doivent être prononcées par une voix âpre [...] Par une voix grondante. [...] Et par une voix ferme & dure²⁶¹ ». L'allitération des « r » dans cette scène donne à Junon cette rudesse belliqueuse. Bertrand Porot affirme que la consonne « r » « sert, en effet, à imiter le bruit de la trompette qui a, selon Mersenne, “quelque chose de rude. Ce qui est [...] mieux représenté par la lettre canine *r*, que par aucune autre”²⁶². » B. Norman remarque aussi l'utilisation par Quinault du « style menaçant » dans l'intervention de Junon :

[l]e style menaçant conserve le rythme moins régulier du style tendre, mais ses sonorités sont généralement plus dures (les voyelles antérieures dominent souvent les postérieures et les médianes du style héroïque) et les irrégularités rythmiques plus accentuées. Celles-ci proviennent souvent des interjections, des questions ou des répétitions qui ponctuent les nombreuses confrontations dans *Cadmus et Hermione*. Le géant essaie de rester aussi héroïque que possible dans les deux premiers alexandrins qu'il adresse à Hermione dans cette tirade, mais les phonèmes [e], [i], [k] et [t] dominent les vers les plus courts (on pourrait y inclure le dernier alexandrin, considéré comme deux vers de six syllabes) [...] Junon adopte un style similaire quand elle interpelle Cadmus, reprenant les [e], [ɛ] et [t] des deux premiers vers dans « vient t'arrêter »²⁶³.

La musique de Lully soutient de même les mouvements de fureur des personnages et participe à l'atmosphère dangereuse. Entre autres,

le désir de se venger est exprimé toujours de la même manière, avec des références lexicales et musicales identiques : discours violent, tonalités souvent claires, avec de nombreuses modulations du côté des dominantes, rythmes pointés et anapestiques, intervalles assez grands malgré le débit rapide, airs dans un tempo vif, souvent sur une mesure à 3/8 ou 6/4, ou bien récitatifs ou arioso très agités²⁶⁴.

Médée exprime sa fureur avec emportement dans l'air commençant par les vers « Depit mortel, Transports jaloux, / Je m'abandonne à vous » (II, 9).

²⁶⁰ Voir Annexe III.

²⁶¹ Grimarest, *op. cit.*, p. 82.

²⁶² Mersenne, Marin, *Harmonie universelle*, Livre V, Paris, Éditions du CNRS, 1963 [1636], p. 266 cité par Porot, Bertrand, « Le motif de la guerre dans *Thésée* », dans *Avant-Scène Opéra*, n° 243, *op. cit.*, p. 63.

²⁶³ Norman, Buford, « Quinault et l'invention du livret d'opéra français : les “styles” de *Cadmus* et d'*Alceste* », dans *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Agnès Terrier et Alexandre Dratwicky (dir.), Lyons/Venise, Symétrie/Palazzetto Bru Zane, 2010, p. 73.

²⁶⁴ Adamo, *op. cit.*, p. 190.

Ces deux vers repris en rondeau sont chantés sur un arioso, le reste du texte restant sur le mode du récitatif. Le premier caractère que l'on peut observer dans ces mesures de refrain est le mouvement irrésistible de la phrase vers l'aigu, alors que la basse descend, comme pour dilater l'espace sonore, et l'intonation presque victorieuse des derniers mots, sur la cadence parfaite en do majeur. La violence du sentiment est exprimée par les nombreux rythmes pointés de la ligne vocale [...]²⁶⁵.

Également, la tonalité en fa majeur (« furieux et emporté ») aux actes IV et V de *Thésée* est associée aux maléfices de Médée²⁶⁶ : « Une ritournelle en *fa* majeur, traversée de traits vifs et frissonnants, introduit l'invocation de Médée aux ombres des Enfers²⁶⁷. » De plus, « [à] la violence de la magicienne, est en outre associé le ton de *do* mineur (“obscur et triste”)²⁶⁸ ». Les « chœurs massifs et syllabiques qui imitent des ricanements sataniques²⁶⁹ » enrichissent l'atmosphère terrifiante qui environne la magicienne. À l'acte III encore, le traitement musical (introduction d'une tonalité nouvelle, changement de registre et fragmentation de la structure musicale, disposition de la césure musicale) renforce la menace de Médée²⁷⁰. De même, dans *Atys*, lorsque Cybèle et Cælenus se posent ensemble comme justiciers, la musique permet de rendre à Cybèle le rôle de principal obstacle en accentuant sa violence :

Elle invoque enfin la furie Alecton, revenant au récitatif, dans une phrase puissante et solennelle qui se teinte de violence à la fin, en particulier par l'accélération rythmique du continuo sous les derniers mots [;] la basse en effet ne cesse de raccourcir ses valeurs et donc de rapprocher ses changements d'harmonie, — une ronde, puis deux blanches pointées, deux blanches, puis une blanche avec un 65 [battements par minute : indication de tempo] sur son second temps, enfin deux croches [...]²⁷¹.

Enfin, dans *Alceste*, une symphonie qui évoque les vents illustre la concrétisation de la violence de Thétis.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 189.

²⁶⁶ Legrand, *op. cit.*, p. 11.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 34.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁷⁰ Stefanovic, *op. cit.*, p. 268-269.

²⁷¹ Adamo, *op. cit.*, p. 254-255.

Outre la musique, la dimension spectaculaire de la violence féminine est également prise en charge par l'utilisation des machines et des changements de décor pour faire apparaître Junon sur son char, faire sortir Thétis de la mer et déchaîner sa tempête, enlever Hermione sur un arc-en-ciel, représenter un désert affreux et ses monstres, montrer Médée surgissant sur un char tiré par des dragons pour incendier un palais, métamorphoser Atys en arbre, etc. De même, les chœurs et les danseurs (les Aquilons, dieux des vents violents, agités par Thétis ; le chœur des habitants des Enfers, les douze lutins dansants, le Fantôme, la Rage et le Désespoir invoqués par Médée ; la furie Alecton qui répond à l'ordre de Cybèle...) ajoutent à la grandeur du spectacle de la violence.

Que ce soit sur le plan verbal, musical ou dramaturgique, une forme de démesure caractérise la représentation de la violence des personnages féminins surnaturels. Le recours au merveilleux amplifie l'intimidation et l'inquiétude produites par cette violence. L'achèvement de celle-ci confère alors rétrospectivement à la parole des femmes un pouvoir performatif dangereux, terriblement efficace.

UNE CRUAUTÉ INHUMAINE

Au-delà des moyens merveilleux, l'*ethos* des personnages féminins surnaturels permet d'atteindre un second degré de violence, plus cruel, par la mise en scène des caractères. Plusieurs traits, en effet, mettent en lumière leur perversité ou leur malfaisance. Thétis, protégeant un « perfide », rend condamnable la nature de son geste. Junon, utilisant Hermione comme une victime gratuite, montre l'étendue sans limite de sa méchanceté. Le caractère de

Médée réunissant « sa créativité et son orgueil tradui[t] une volonté de se perfectionner dans le mal²⁷² ».

La cruauté de Médée s'illustre aussi par le désir d'une violence grandiose : « La vengeance ordinaire est trop peu pour mon cœur / Je la veux horrible & barbare. » (*T, V, 2*). Parmi les aspects les plus outrés du personnage, C. Berrone retient son goût pour les gestes éclatants²⁷³ : « elle exige que ses exploits terrifiants ne passent pas inaperçus, sa vengeance est aussi le spectacle d'une vengeance²⁷⁴ ». Or, l'ampleur de sa vengeance émane de la façon extraordinaire dont elle emploie des moyens ordinaires : « [M]ême avec tout son savoir diabolique, Médée sera constamment frustrée dans ses projets de vengeance. [...] Médée décide de recourir à des moyens non-spectaculaires et plus conventionnels, le chantage et le poison [...]²⁷⁵. » Si l'arme est banale, c'est le caractère extrême du crime qui permet à la magicienne d'assouvir sa soif de vengeance : elle adopte la figure d'une simple empoisonneuse, mais en tentant de faire exécuter le geste par le père de Thésée, elle réitère l'horreur infanticide. Le fait que le roi ignore que sa victime est son fils ajoute à la cruauté de Médée et à la dangerosité de sa ruse :

MEDÉE.

[...]

Du secret de Thésée il me faut prévaloir,

Le Roy l'ignore encor, & pour me satisfaire

Contre un Fils inconnu j'arme son propre Père :

J'immolay mes Enfants, j'osay les esgorger;

Je ne seray pas seule inhumaine, & perfide,

Je ne puis me vanger

A moins d'un parricide. (*T, V, 2*)

²⁷² Berrone, *op. cit.*, p. 79.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 80.

²⁷⁵ Gethner, Perry, « La magicienne à l'opéra, source de subversion », dans *Ordre et contestation au temps des classiques – Tome I*, Actes du 21^e colloque du Centre Méridional de Rencontres sur le XVII^e siècle jumelé avec le 23^e colloque de la North American Society for Seventeenth Century French Literature, Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud (éd.), Paris/Seattle/Tübingen, Biblio 17/Papers on French Seventeenth Century Literature, 1992, p. 302.

Par ailleurs, la scène du sommeil sert principalement à intimider Æglé pour mieux

l'utiliser :

L'ambiance infernale sert seulement de cadre pour le chantage que l'héroïne adresse à Æglée. [...] C'est à Æglée de réaliser ses idées, par la médiation de sa puissance magique, comme ce sera à Ægée, à la fin du drame, d'exécuter la punition. Le caractère de Médée est ici donné dans une acception littérale et dans une perspective de paradigme éthique négative—elle utilise les autres pour réaliser ses projets destructeurs [...] ²⁷⁶.

Le recours au merveilleux (démons, métamorphoses, endormissement de Thésée) lui permet en fait de torturer moralement Æglé et de s'en prendre à sa vertu : elle demande à la fidèle princesse de se montrer « ingrate, insensible, volage » (*T*, IV, III) vis-à-vis son amant « pour mieux la perdre dans l'esprit de Thésée²⁷⁷ » en échange de la vie de ce dernier. Cette scène, qui exploite deux types d'amour différents — celui d'Æglé, prête à mourir pour son amant et celui de Médée, prête à le sacrifier si elle ne peut le posséder —, creuse l'écart entre les deux rivales. Æglé ne pouvant tenir sa promesse bien longtemps échoue là où Médée excelle : dans la feinte. Cette ruse bien humaine de Médée la fait apparaître plus froide, plus dangereuse, plus cruelle :

De fait, la magicienne apparaît, dans toute la durée de son affrontement avec les autres personnages, comme un être infiniment plus puissant que ses victimes : moins du fait de ses pouvoirs magiques, que de sa configuration morale qui lui fait compter pour rien la vie d'un être humain, le sentiment de la justice, le respect d'autrui. [...] ²⁷⁸.

Le goût d'une violence aussi cruelle que spectaculaire se retrouve aussi dans *Cadmus et Hermione* et *Atys*. Dans la première de ces œuvres, Junon prend soin de demander à Iris d'enlever Hermione devant Cadmus, « à ses yeux » (*CH*, IV, 7). Dans *Atys*, la vengeance de la déesse atteint un paroxysme de cruauté alors qu'elle oblige le héros éponyme à se rendre compte qu'il a été utilisé et que c'est par sa propre main que son amante est morte :

²⁷⁶ Stefanovic, *op. cit.*, p. 266.

²⁷⁷ Legrand, *op. cit.*, p. 36.

²⁷⁸ Adamo, *op. cit.*, p. 248.

CYBELE *touchant Atys.*
Acheve ma vengeance, Atys, connoy ton crime,
Et reprens ta raison pour sentir ton malheur.
[...]

CYBELE *montrant à Atys Sangaride morte.*
Tu la peux voir, regarde.

ATYS.
Ah quelle barbarie !
Sangaride a perdu la vie !
Ah quelle main cruelle ! ah quel cœur inhumain !...

CYBELE.
Les coups dont elle meurt sont de ta propre main. (*AT*, V, 4)

Sadique, Cybèle achève sa vengeance en faisant reconnaître à Atys l'horreur de son geste.

L'envergure de la violence exercée par Médée, Cybèle, Junon et Thétis, tant par son retentissement spectaculaire que par la démesure des pulsions et des moyens mis en œuvre, engendre l'horreur et confirme la monstruosité du caractère de ces personnages surnaturels, comme le soulignent les différents termes employés par les autres personnages pour les qualifier : « Inhumaine », « cruelle », « perfide », « cœur inhumain » sont utilisés tour à tour par Æglé, Ægée et Atys à propos de Médée et Cybèle.

LE DÉRÈGLEMENT DES PASSIONS

Criminels et inhumains, les personnages surnaturels féminins figurent aussi parfois en victimes. Ils sont alors victimes, non d'une violence extérieure qui leur serait infligée, mais de leurs propres passions, principalement de l'amour. P. Gervais observe que « les passions sont souvent apostrophées, pour illustrer leur importance et l'emprise qu'elles ont sur les personnages²⁷⁹ » : « Depit mortel, Transports jaloux, / Je m'abandonne à vous » (*T*, II, 9), avoue Médée, vaincue, alors que Cybèle est la proie de ses espoirs déçus : « Espoir si cher, & si doux, / Ah ! pourquoy me trompez-vous? » (*AT*, III, 8) Bien que surnaturelles, Junon, Thétis,

²⁷⁹ Gervais, *op. cit.*, p. 182.

Médée et Cybèle sont donc régies elles aussi par des passions humaines. Elles se distinguent cependant des mortelles par leur inclinaison à agir plutôt qu'à rester passives. C'est ce qui permet de les classer parmi les personnages « violents » ; selon J. A. Scott, « *Les violents* [...] are those characters who are ruled by more fierce passions, who are impelled by these feelings to do violence on the others, and who actively seek to achieve their ends throughout the course of the drama²⁸⁰. »

D'après J. A. Scott, quatre passions ont de l'emprise sur les violents : la haine, l'ambition, la jalousie et un amour égocentrique. Provoquant toutes un objectif différent déterminant l'action du personnage, ces passions entraînent, selon Scott, des catégories d'action distinctes : les haineux cherchent à se venger, les ambitieux souhaitent régner, les jaloux veulent punir et les amants tyranniques désirent posséder²⁸¹. Les personnages féminins surnaturels de notre corpus, bien qu'animés par ces passions (l'ambition étant peut-être la moins observable), ne permettent pas d'associer passion et type d'action de manière si tranchée ; cependant, elles ont toutes un comportement-type qui transcende leurs motivations particulières : elles sont manipulatrices, tyranniques, actives²⁸², et la vengeance semble le principal dénominateur commun entraînant leurs actions²⁸³. Christian Biet soutient justement que :

La vengeance est un effet, une mise en acte des passions et non une passion par elle-même qui repose sur un mécanisme et une dynamique : elle suppose une volonté, une démarche et une actualisation. Son origine peut être la haine, la colère ou l'ambition. [...] Il faut donc

²⁸⁰ « *Les violents* sont ces personnages gouvernés par des passions plus féroces, appelés par ces sentiments à faire violence aux autres, et qui cherchent constamment à parvenir à leurs fins au cours de l'intrigue » (Scott, *op. cit.*, p. 107.)

²⁸¹ *Ibid.*, p. 153-154.

²⁸² Scott, *op. cit.*, p. 154.

²⁸³ Outre l'emprise qu'ont sur elles les passions humaines, ce dernier point les distingue aussi des autres immortelles. Pallas et Vénus (*Cadmus et Hermione*), Diane et Prospérine (*Alceste*) et Minerve dans *Thésée* offrent leurs conseils, leur assistance ou leur protection, mais n'entrent pas à proprement parler dans l'action ; par ailleurs, aucune d'entre elles n'est cause ou victime de violence dans ces œuvres.

faire acte de volonté pour se venger, et transcrire ainsi l'évaluation d'une offense qui détermine une intention elle-même sciemment convertie en action²⁸⁴.

Avec Junon, la jalousie légendaire de la déesse est utilisée pour justifier sa rancune. L'épouse de Jupiter fait « du destin de Cadmus et Hermione l'enjeu d'un nouveau règlement de compte olympien²⁸⁵ ». Mais le livret de Quinault ne l'expliquant pas spécifiquement donne surtout l'impression d'une rage non motivée :

Junon [...] est peinte sous un jour décidément antipathique. Conformément à l'image qu'en donne la tradition mythologique, elle se caractérise presque exclusivement par la rancune orgueilleuse. [...] [C]hez Ovide, Junon est absente des aventures de Cadmus ; dans l'opéra elle intervient activement contre le héros, sans doute parce que le géant que celui-ci tue est son petit-fils, mais aussi pour la simple raison que Cadmus est le frère d'Europe, bien innocent pourtant dans les aventures de sa sœur²⁸⁶.

Même si à sa deuxième intervention, la déesse se justifie à Cadmus (« Le soin que prend pour toy mon infidelle espoux / Attire sur tes feux l'esclat de ma vengeance » [CH, IV, 7]), « [c]et acharnement de Junon à poursuivre les conquêtes de Jupiter²⁸⁷ » semble vain, d'autant plus que la situation se retourne plutôt brusquement et simplement selon Pallas : « Jupiter et Junon ont finy leur querelle, / L'Amour luy-même a fait leur paix » (CH, V, 2). L'Amour et Pallas, la Sagesse, ayant combattu la jalousie de Junon, insistent sur la fureur et la déraison qui la motivaient. La situation finale souligne l'inconstance de la déesse, qui, après avoir poursuivi Cadmus et Hermione avec acharnement pour les séparer, revient en affirmant qu'elle « veut former les nœuds » des chaînes que leur offre l'Hymen (CH, I, 3).

Thétis, elle, prétexte sa « colere » pour se poser contre Admete. S'apercevant que ce dernier se porte au secours d'Alceste sans faire cas de ses menaces, la néréide est atteinte dans

²⁸⁴ Biet, Christian, « Douceur de la vengeance, plaisir de l'interdit. Le statut de la vengeance au XVII^e siècle », dans *La vengeance dans la littérature d'Ancien Régime*, Éric Méchoulan (dir.), Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2000, p. 13.

²⁸⁵ Lecompte, *op. cit.*, p. 167.

²⁸⁶ Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1669-1737)*, *op. cit.*, p. 229-230.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 230.

son orgueil, ce qui la motive à se venger : elle déclenche la tempête « [p]uis qu'on mesprise [s]a puissance » (*AL*, I, 8). Si son premier motif de colère paraît sans fondement véritable, c'est bien le dépit causé par un honneur bafoué qui éveille sa vengeance.

Pour Médée et Cybèle, l'offense principale est un amour non réciproque doublé de la présence d'une rivale. Chez Cybèle, la passion qui domine d'abord est la jalousie. Aux scènes 7 et 8 de l'acte III, lorsqu'elle comprend qu'Atys ne l'aime pas et qu'il semble aimer Sangaride d'un amour partagé, elle avoue ne sentir « que chagrins, & soupçons jaloux ». Voyant ses soupçons confirmés pendant l'entracte²⁸⁸, Cybèle éclate de colère et annonce alors au roi ses projets pour les amants : « Mon cœur à les punir est assez engagé » (*AT*, V, 1). La jalousie de Cybèle se transforme en haine et c'est effectivement le désir de vengeance qui provoque le meurtre de Sangaride. Les passions violentes issues d'un amour « en courroux transformé » (*AT*, V, 4) font donc de Cybèle un obstacle fatal au couple d'Atys et Sangaride.

Mais ses sentiments mêlés semblent créer de la confusion dans son désir. N'apparaissant plus, après la scène 3 de l'acte II, « précédée du quintette, mais du seul trio du petit chœur instrumental, tel qu'il convenait aux mortels de haut rang²⁸⁹ », Cybèle semble déjà déchirée entre le rang auquel elle appartient et sa passion humaine. « [S]i le musicien choisit un accompagnement si ténu, c'est vraisemblablement pour renforcer le contraste entre la puissance extérieure de la déesse, et sa fragilité intérieure de femme amoureuse²⁹⁰ », explique M. Adamo.

²⁸⁸ Cybèle déclare à Cælenus au début de l'acte suivant : « J'y viens d'estre témoin de leur amour extremes. » (*AT*, V, 1)

²⁸⁹ Duron, « Introduction », *Avant-scène opéra, op. cit.*, p. 54.

²⁹⁰ Adamo, *op. cit.*, p. 38.

Une fois sa rivale éliminée, l'amour égocentrique de Cybèle prend le dessus. Son « effroi » ne dure pas longtemps et le désir de posséder l'être aimé prime. Sa pulsion d'agir va jusqu'au bout : après le suicide d'Atys, elle prend, comme elle peut, possession de son amant :

CYBELE.
Malgré le Destin implacable
Qui rend de ton trépas l'arrest irrevocable,
Atys, sois à jamais l'objet de mes amours :
Reprends un sort nouveau, deviens un Arbre aimable
Que Cybele aimera toujours.

ATYS prend la forme de l'Arbre aimé de la Déesse Cybele, que l'on appelle Pin. (AT, V, 6)

Quant au personnage de Médée, B. Norman note que Quinault « prit soin de l'intégrer habilement dans l'histoire de Thésée, d'Égée et d'Æglé, augmentant considérablement le rôle de cette dernière, offrant ainsi à Médée une rivale et donc un motif évident de vengeance²⁹¹. » La jalousie, la haine de sa rivale et le désir de rompre les liens qui unissent Æglé et Thésée afin de posséder celui-ci se combinent. Médée en profite donc pour servir tant sa haine que son besoin de possession en torturant Æglé pour qu'elle se détourne de Thésée. Mais la constance des amants malgré tout provoque à nouveau sa jalousie, qui se traduit par deux tentatives de destruction.

Comme le note M. Adamo, la notion de vengeance domine dans le discours de la magicienne²⁹², et c'est ce qui déclenche ses actions. L'action de la tragédie en entier

naît de la jalousie de Médée et progresse en même temps que cette jalousie s'accroît. [...] Machines, apparitions de monstres, évocations se produisent toujours à point nommé, parce qu'elles ne sont, en quelque sorte, que les manifestations successives des sentiments qui agitent la magicienne²⁹³.

Or, si comme Cybèle, Médée est parfois soumise à des doutes, à un certain trouble au niveau des passions qui l'animent ou à un questionnement sur l'ampleur de sa violence, sa résolution

²⁹¹ Norman, *Quinault, librettiste de Lully, Le poète des Grâces, op. cit.*, p. 135-136.

²⁹² Adamo, *op. cit.*, p. 101.

²⁹³ Gros, *op. cit.*, p. 601-602.

dans la première scène du dernier acte montre une ferme volonté : « Non, il faut me venger / En perdant ce que j'aime », conclut-elle²⁹⁴. S'adressant à sa fureur, Médée se distancie toutefois de son geste, comme elle rejetait précédemment la faute de sa violence antérieure sur l'amour : « J'ay rempli l'Univers d'horreur, / Mais le cruel amour a fait seul tous mes crimes » (*T*, II, 1). M. Adamo remarque que : « La puissance de l'amour constitue [...] pour [Médée et Cybèle] une sorte de justification de leurs actes, toujours exprimée musicalement avec solennité et ampleur²⁹⁵. » C. Berrone suggère que

[c]es affirmations [*T*, II, 1] sont sans doute un hommage à la tradition du refus de la culpabilité instaurée par la Médée sénèqueienne [...] mais elles constituent en même temps le rappel d'un thème — celui de la dégradation d'une femme par l'amour — dont Quinault fit l'un des leitmotifs de son théâtre parlé. Lorsque Médée joint, à ses tentatives de disculpation, une réflexion sur la scission entre ses qualités foncières (son « cœur » fait pour la « vertu ») et son sort, scission causée par l'irruption de l'amour dans son existence auparavant paisible, elle se situe dans une lignée de figures féminines quinaltiennes pour lesquelles l'essor de la passion a signifié un brusque et immoral changement de conduite²⁹⁶.

Quinault ne manque d'ailleurs pas de souligner le passé infanticide de Médée, mettant dans sa bouche le constat d'un Destin plus grand qu'elle, déclenchant ses actions, causant ses réactions et influençant sa détermination : « Le Destin de Médée est d'être criminelle » (*T*, II, 1). Ainsi, dès le début de l'acte I, « [l]a déclamation agitée de Médée dévoile [...] la violence qui couve en elle mais aussi toute sa fragilité, elle qui sait commander aux enfers mais non aux sentiments²⁹⁷ ».

L'idée qu'une force plus grande que le personnage le pousse à agir laisse une impression de déresponsabilisation qui contribue à dévaluer la violence féminine. Animées par la « fureur » (terme fréquent pour expliquer leurs passions), qui provoque un « désordre de la

²⁹⁴ Voir Annexe IV.

²⁹⁵ Adamo, *op. cit.*, p. 191.

²⁹⁶ Berrone, *op. cit.*, p. 77.

²⁹⁷ Legrand, *op. cit.*, p. 24-25.

conduite et du cœur, désordre des mœurs et de l'esprit²⁹⁸ », les actions des personnages féminins surnaturels ne sont ni raisonnables ni justifiables. Mais, contrairement à leurs modèles antiques, cette déresponsabilisation ne les absout guère. En effet, leur violence apparaît répréhensible puisque les motifs personnels qui l'animent créent « une vengeance privée et passionnelle, [...] dénoncée dans tous les cas²⁹⁹ » : le genre de violence transgressive, ni politique ni raisonnable, au nom de l'orgueil ou de l'amour, que l'on tente d'abolir dans la société de l'époque...

L'ÉCHEC DE L'AGENTIVITÉ FÉMININE

Malgré son caractère spectaculaire et excessif, l'échec de la vengeance des personnages féminins surnaturels minimise leur puissance d'action. En effet, dans aucun cas, les démarches entreprises ne conduisent au résultat espéré. Même si elles paraissent dangereuses, inquiétantes, voire horribles, leurs actions n'étant pas performantes questionnent l'efficacité de leur recours à la violence.

Ainsi, la violence de Junon ne mène nulle part puisque les amants sont réunis lors de la célébration finale sous la bienveillance des dieux de l'Olympe, dont Junon elle-même. Celle de Thétis est rapidement renversée à la scène suivant son intervention : Éole interrompt la tempête des Aquilons, en leur donnant l'ordre de

Rentre[r] dans [leurs] prisons profondes :
Et laisse[r] regner sur les ondes
Les Zephirs les plus doux. (*AL*, I, 9)

²⁹⁸ Foucault, *op. cit.*, p. 125. « Dans la fureur, si souvent mentionnée sur les registres de l'internement, la violence ne soustrait pas à la méchanceté ce qui relève de la folie mais leur ensemble forme comme l'unité du mal livré à lui-même, dans une liberté sans frein. » (*Ibid.*, p. 153.)

²⁹⁹ Biet, « Douceur de la vengeance, plaisir de l'interdit. Le statut de la vengeance au XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 12.

Quant à Médée, plusieurs échecs empêchent la réalisation de ses ambitions. La magicienne est finalement punie par le dénouement heureux pour le couple d'amants et le roi : « Nostre parfait bonheur / Suffira pour sa peine. » (*T*, V, 5), assurent Thésée, le roi et Æglé en trio. Même l'ultime vengeance de Médée (la destruction du palais) est contrecarrée par Minerve qui vient protéger le roi, Æglé, Thésée et les Athéniens et « escarter tout ce qui peut [leur] nuire » (*T*, V, 8).

Enfin, dans *Atys*, l'intensité de la fin tragique, avec « tremblemens de Terre », « Esclairs » et « esclats de Tonnerre », qui doit suggérer une scène d'Apocalypse selon J. Duron³⁰⁰, répond, selon Sylvain Cornic, à la question 3 du jeu des « questions d'amour » auquel s'adonnaient les Précieuses et participait Quinault (« Si l'on doit haïr quelqu'un de ce qu'il nous plaît trop quand nous ne pouvons pas lui plaire ») par une réponse ambiguë (on doit, mais je ne sais si l'on peut)³⁰¹. En allant trop loin, Cybèle devient en effet sa propre victime : « Que mon amour funeste, armé contre moy-mesme, / Ne peut-il vous venger de toutes mes rigueurs. » (*AT*, V, 6). Le duo avec Atys : « Il est doux de mourir / Avec ce que l'on aime » (*AT*, V, 6) indique d'une part le réconfort d'Atys allant rejoindre Sangaride et, d'autre part, l'amertume de Cybèle qui, immortelle, ne peut le suivre : « Pourquoi suis-je immortelle en vous voyant perir. » (*AT*, V, 6), se lamente-t-elle. La transformation d'Atys en pin pour le posséder et continuer à le vénérer n'est qu'une maigre consolation. En témoignent les longues lamentations du chœur :

[L]a lamentation est généralisée et sublimée dans la scène finale par le chœur [...] [L]'effet macabre est totalement pris en charge à la fois par la musique et par la métamorphose merveilleuse dont le corps d'Atys est l'objet [...] Ici, la fonction poétique de la musique est secondée par l'usage dramatique du merveilleux ; l'un et l'autre, en

³⁰⁰ Duron, « Introduction », *Avant-scène opéra*, *op. cit.*, p. 80.

³⁰¹ Cornic, *op. cit.*, p. 217.

produisant l'effet d'esthétisation qui dialectise et généralise le sanglant et le « lamentable », permettent d'éviter le mauvais goût³⁰².

En tant que catharsis, la fin d'*Atys* provoque crainte et pitié par rapport à Cybèle : l'accomplissement de sa violence est inquiétant, condamnable, à ne pas reproduire.

Ayant toutes l'objectif d'être « fatales » et « mortelles », les violences des personnages féminins n'atteignent pas leur but dans *Cadmus et Hermione*, *Alceste* et *Médée*, tandis que dans *Atys* elles vont trop loin et provoquent des regrets. La punition de leurs actions contribue, autant que l'horreur de leur violence, à les culpabiliser. Corneille reconnaît que

C'est cet intérêt qu'on aime à prendre pour les vertueux qui a obligé d'en venir à cette autre manière de finir le poème dramatique par la punition des mauvaises actions et la récompense des bonnes, qui n'est pas un précepte de l'art, mais un usage que nous avons embrassé, dont chacun peut se départir à ses périls. [...] Le succès heureux de la vertu, en dépit des traverses et des périls, nous excite à l'embrasser; et le succès funeste du crime ou de l'injustice est capable de nous en augmenter l'horreur naturelle, par l'appréhension d'un pareil malheur³⁰³.

Les dénouements des tragédies lyriques invalident donc la violence et l'agentivité féminine en détournant, malgré toute leur puissance, la finalité et la légitimité des actions entreprises par les femmes surhumaines.

C. DICHOTOMIE FÉMININE CONTRE PLURALITÉ MASCULINE

Les quatre premières tragédies lyriques de Quinault et Lully permettent d'observer différents points communs aux personnages féminins selon leur typologie. Elles révèlent surtout un rapport dichotomique à la violence que leur statut — merveilleux ou non — détermine. En effet, le rapport à la violence chez les « humaines » et chez les immortelles va

³⁰² Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, *op.cit.*, p. 196.

³⁰³ Corneille, Pierre, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », dans *Trois discours sur le Poème dramatique (Texte de 1660)*, Louis Forestier (éd.), 2^e édition, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982, p. 43-44.

au-delà d'une question de possibilités d'actions. Bien entendu, les personnages surnaturels ont plus de pouvoir et de moyens pour mettre en œuvre leur violence. Or, ce que les tragédies lyriques de Quinault et Lully expriment, c'est plutôt la pulsion de violence qui les habite que leur puissance. Les personnages féminins surhumains sont avant tout régis par des intentions violentes alors que les autres femmes sont régies par des motifs doux. Le caractère spectaculaire de leurs actions constitue un indicateur du type de violence qui les anime : cruelle, paroxystique, dévastatrice...

Cette dichotomie entre mortelles et immortelles reflète l'imaginaire social :

The role of the classical mythmakers was to justify the social position of women in the world and to give grounds for the popular opinion that held them to be not only inferior to men but also dangerous to the stability of society³⁰⁴.

Ainsi, la banalisation de la violence subie par les mortelles renvoie d'elles une image d'appartenance à la norme sociale. À l'inverse, la délinquance, la déraison et la monstruosité de la violence engendrée par les femmes surnaturelles consolident leur caractère hors normes et transgressif. Ce caractère contre-nature se voit renforcé par l'interprétation de certains personnages féminins violents par des acteurs masculins, que S. Nancy commente ainsi :

[...] le travestissement des hommes en femmes dans la tragédie en musique ne concerne que les personnages merveilleux, comme les Gorgones, les Parques, les Érinyes, les Euménides ou les Furies — dont Jean-Philippe Grosperrin a montré qu'elles investissent la scène lyrique au moment où on les révoque de la scène parlée. On rencontre aussi des pythies, les déesses de la guerre, de la vengeance, de la nuit et de la magie — respectivement Bellone, Némesis et Hécate —, ainsi qu'une cohorte d'allégories qui, au-delà même de leur détermination par le genre du substantif, ressortissent indéniablement à un ensemble de traits « psychologiques » réputés féminins : la Rage, la Haine, la Jalousie, la Discorde, la Vengeance³⁰⁵.

Tel que l'exhorte Dominique Lagorgette, il importe d'observer les « représentations de la femme violente, dangereuse et hors normes, sans toutefois perdre de vue son opposé, la

³⁰⁴ « Le rôle des créateurs de mythes classiques était de justifier la position sociale des femmes dans la société et de donner des fondements à l'opinion populaire qui les maintenait, non seulement dans une position d'infériorité par rapport aux hommes, mais aussi comme un danger à la stabilité sociale. » (Howard, *op. cit.*, p. 176.)

³⁰⁵ Nancy, *op. cit.*, p. 112-113.

femme normée, car [...] l'une ne se pense pas sans l'autre³⁰⁶. » C'est la conjonction des deux représentations, celle de la femme normée et celle de la femme hors normes, qui détermine l'imaginaire du féminin. Malgré l'apparent contraste dramaturgique entre mortelles passives et immortelles actives, le caractère nuisible et déraisonnable, voire maléfique, de ces dernières discrédite et condamne leur recours à la violence. L'analyse de la représentation de la violence féminine chez Quinault et Lully fait donc affleurer une nature féminine essentiellement double, constituée conjointement du Bien et du Mal. Selon leur statut, les personnages exhibent l'un des côtés de cette nature double. Cette duplicité du féminin se retrouve musicalement dans la proximité des tessitures de voix :

Les voix de femmes [...] se rapportent toutes à la tessiture de « dessus », et la distinction qui intervient parfois entre « premier » et « deuxième » dessus (ou « bas-dessus ») est une différence de caractère plus que d'ambitus : un rôle de premier dessus ne se distingue d'un rôle de deuxième dessus que par un ou deux tons gagnés dans l'aigu et perdus dans le grave³⁰⁷.

Qu'elles soient d'un côté ou de l'autre de la frontière normative du Bien et du Mal, les personnages féminins renvoient toujours à une seule image de la féminité, essentiellement double.

Ce féminin unique, mais fondamentalement dichotomique, s'oppose à la pluralité masculine. Alors que « [n]os femmes sont toujours femmes³⁰⁸ », fait remarquer Le Cerf de la Viéville, les hommes sont hommes et autre chose ; ils bénéficient de « la charge d'universelle neutralité propre à la voix masculine³⁰⁹ ». Les figures masculines se divisent en effet selon une typologie plus complexe que celle des femmes. En plus des jeunes amants et des dieux ou

³⁰⁶ Lagorgette Dominique, « La violence des femmes saisie par les mots. “Sorcière”, “Tricoteuse”, “Vésuvienne”, “Prétroleuse” : un continuum toujours vivace ? », dans *Penser la violence*, Cardi Caroline et Geneviève Pruvost (dir.), *op. cit.*, p. 375.

³⁰⁷ Nancy, *op. cit.*, p. 102.

³⁰⁸ Le Cerf De La Viéville, Jean Laurent, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française I-III*, Genève, Éditions Minkoff, 1972 [réimpression de l'édition de Bruxelles, 1705-1706], volume 1, p. 122.

³⁰⁹ Nancy, *op. cit.*, p. 117.

autres personnages surnaturels ainsi que des confidents (qui trouvent tous leurs pendants du côté féminin), gravitent des pères, des rois, des combattants, etc. Cette diversité se manifeste sur le plan vocal : « [l]es tessitures masculines sont incomparablement plus variées : elles se déclinent, pour les voix d'hommes, en voix de basse, taille et haute-contre. Plus de trois octaves sont ainsi couvertes, ce qui permet de jouer sur des contrastes importants³¹⁰. »

Les personnages masculins sont aussi plus nuancés, présentant divers facettes. B. Norman, s'interrogeant sur la représentation de l'image de Louis XIV dans les tragédies lyriques de Quinault et Lully, remarque l'inadéquation du héros à l'image du roi, d'où la figure du héros contestataire : le héros doit être vu d'un côté comme flatteur pour le roi qui peut y trouver une possible réalisation, mais intéressant pour les courtisans qui ont encore une nostalgie du féodal³¹¹. Ainsi, dans *Alceste*, « [p]lus qu'un "simple reflet de l'image du prince", c'est un kaléidoscope d'images du Roi et de la noblesse, du champ de bataille aux lieux cachés de "combats" plus tendres et plus intimes³¹² », qui se dessine. Tel que le souligne M. Adamo, « il apparaît donc que les oppositions entre les différents types de personnages masculins semblent moins nettement dessinées que pour les personnages féminins³¹³ » parce qu'ils sont intrinsèquement plus complexes.

Non seulement la typologie des personnages est plus variée pour les hommes, mais leurs caractères, leurs actions, leurs qualités diffèrent aussi pour un même type, éparpillant

³¹⁰ *Ibid.*, p. 101-102.

³¹¹ Norman, Buford, « Le Héros contestataire dans les livrets de Quinault : politique ou esthétique », dans *Ordre et contestation au temps des classiques – Tome 1*, Actes du 21^e colloque du Centre Méridional de Rencontres sur le XVII^e siècle jumelé avec le 23^e colloque de la North American Society for Seventeenth Century French Literature, Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud (éd.), Paris/Seattle/Tübingen, Biblio 17/Papers on French Seventeenth Century Literature, 1992, p. 289-300.

³¹² Brooks, William, Norman, Buford et Morgan Zarucchi, Jeanne, « Introduction », dans *Alceste : suivi de La Querelle d'Alceste : Anciens et Modernes avant 1680*, *op. cit.*, p. xxiii.

³¹³ Adamo, *op. cit.*, p. 94.

dans différentes figures des traits du modèle de l'idéal masculin. Par conséquent, contrairement aux femmes, la violence ne semble pas être le privilège de l'un ou l'autre des types de personnages masculins et la violence masculine embrasse des représentations moins figées, plus diversifiées. Par exemple, tel que le remarque J-N Laurenti, Atys est un héros beaucoup plus faible que le prototype fourni par Thésée, Alcide ou Cadmus³¹⁴.

Une part de cette violence, celle d'Alcide, par exemple, qui veut protéger son roi en sauvant Alceste, ou de Thésée, dont les actions dans la tragédie même ne sont pas particulièrement violentes, mais dont la réputation est celle d'un victorieux guerrier, se trouve même glorifiée. Si Cadmus a « juré d'achever une juste vengeance », c'est pour « obéir aux oracles des Dieux », soutient-il (*CH*, I, 1). Ses exploits sont pour la gloire, une gloire amoureuse qui sied à l'univers galant de la tragédie lyrique : il combat le dragon de Mars et les créatures qui naissent de ses dents plantées dans la terre dans le but de délivrer Hermione de la tyrannie.

Outre cette violence légitime, les hommes s'illustrent aussi par une certaine violence privée et inadmissible selon les lois de la France de l'Ancien Régime. C'est le cas de Cælenus, qui veut se venger comme Cybèle, mais qui, par comparaison avec cette dernière, apparaît tout de même moins excessif, moins monstrueux. Quant à Ægée, il s'apprête à commettre un parricide, mais sans savoir que Thésée est son fils. En outre, c'est par des raisons politiques, et non personnelles comme Médée, que cette dernière le séduit et le convainc de commettre ce meurtre. La jalousie d'Ægée disparaît au moment de reconnaître son fils, lui évitant la funeste erreur qui le rendrait monstrueux. De même, dans *Cadmus et Hermione*, si Mars avoue sa

³¹⁴ Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1669-1737)*, *op. cit.*, p. 66.

colère (*CH*, III, 7), celle-ci ne prend pas l'ampleur négative de celle de Junon. Ces différences de traitement s'expliquent par la différenciation sexuelle :

Au-delà de la positivité d'une saine colère pour le guerrier ou pour tout homme bilieux, le danger de l'altération radicale trouve dans la figure de la femme son lieu le plus favorable [...] Pour le meilleur, la colère est combat et juste échange, pour le pire, elle est faiblesse et aliénation. La division sexuelle de la colère suit, pour beaucoup, la valorisation sociale de la vengeance : à l'emportement courageux de l'homme répond la faiblesse ressentimenteuse de la femme³¹⁵.

Quant à Licomède, bien que la liste des acteurs de la tragédie précise qu'il est le frère de Thétis, il n'use d'aucun pouvoir surnaturel. Sa violence, qui s'apparente aux raptus qui avaient lieu au XVII^e siècle, est condamnable, mais ne semble pas hors normes. Enfin, pour ce qui est de la violence subie, les personnages masculins y sont aussi confrontés, mais encore sans distinction typologique, et sous différentes formes. Thésée est victime de Médée ; Admète se meurt, blessé par Licomède ; Draco le tyran est éliminé grâce à l'intervention de Pallas, la sagesse ; Cælenus est « trop vangé » (*AT*, V, 3)... Les formes de violence subie sont donc elles aussi multiples.

Ainsi, dans les tragédies lyriques, la violence masculine n'est pas assujettie à une exemplarité aussi forte et tranchée que celle des personnages féminins. Le rapport des personnages masculins à la violence n'encourage pas la soumission et ne condamne pas l'action. Échappant à la dichotomie du féminin, la représentation masculine ne suscite pas un regard aussi critique sur la nature même de l'homme dans son rapport à la violence.

³¹⁵ Méchoulan, Éric, « Éléments pour une topique de la vengeance », dans *La vengeance dans la littérature d'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 174.

CONCLUSION : RECONDUCTION DE LA *DOXA*

Au début de ce mémoire, nous nous sommes proposé de vérifier si la représentation des personnages féminins dans les quatre premières tragédies lyriques de Quinault et Lully échappait à la *doxa* de l'époque. Postulant que la participation de Quinault à la création d'un genre dramatique nouveau, non contraint aux règles classiques, lui permettait une certaine liberté dramaturgique (notamment par le traitement scénique du merveilleux), nous pensions que la proximité du poète avec les Précieuses et son souci de plaire à un public féminin pouvait transparaître dans sa représentation du féminin par un discours échappant également aux règles sociales. La violence était au cœur de notre problématique, puisqu'elle constitue un des moteurs de l'action de la tragédie lyrique ainsi qu'un important critère culturel de différenciation sexuelle. Étant donné les stéréotypes genrés historiquement véhiculés à l'époque, nous croyions que le motif dramaturgique de la violence sur la scène lyrique pouvait donner à Quinault le moyen de représenter des personnages féminins hors normes pour déconstruire le discours social sur les sexes.

Après avoir défini, dans un premier chapitre, les paramètres sociohistoriques et dramaturgiques selon lesquels nous envisageons la question de la violence dans notre étude, nous avons consacré un deuxième chapitre à analyser les personnages féminins dans *Cadmus et Hermione*, *Alceste*, *Thésée* et *Atys* selon ces données. Le phénomène de rivalité et d'opposition, dans chacune des tragédies lyriques de notre corpus, entre une mortelle et une femme surnaturelle, a motivé la division de notre analyse en deux parties selon le statut, merveilleux ou non, des personnages féminins en présence.

L'analyse des modalités de représentation de la violence selon la nature humaine ou divine des personnages a révélé deux types de rapport féminin à la violence : les unes la subissent, les autres l'engendrent. Elles tendent vers la passivité lorsqu'elles sont humaines, alors qu'elles éprouvent une pulsion de violence lorsqu'elles sont des êtres surnaturels. En représentant ces deux attitudes contrastées de manière clairement tranchée, les premières tragédies lyriques de Quinault et Lully participent à la mise en scène d'une dichotomie du féminin, avec d'un côté les douces, soumises, faibles et tendres princesses, et de l'autre les cruelles, instables, actives et dangereuses divinités. La représentation de la violence des personnages masculins dévoile quant à elle une interprétation beaucoup plus libre de la masculinité, les personnages masculins étant plus variés, plus complexes et nuancés que leurs pendants féminins. En outre, la représentation de la violence féminine débouche sur une stigmatisation des femmes violentes, alors que celle des hommes n'est pas systématiquement négative.

Imprégnées de stéréotypes, la manipulation des mythes et de l'héritage littéraire par Quinault et la mise en musique de ses textes par Lully reconduisent le discours social normatif de leur époque, invalidant ainsi notre hypothèse de départ. L'apparente liberté de la tragédie lyrique, échappant aux règles dramatiques classiques, ne permet pas aux femmes d'échapper aux règles sociales. Contrairement aux personnages masculins qui ont plusieurs modèles de comportement, le modèle féminin demeure foncièrement dichotomique, la distinction entre personnages humains et merveilleux perpétuant l'idée d'une double nature féminine où l'exception violente ne fait que confirmer et renforcer la règle de la douceur passive³¹⁶.

³¹⁶ Guidée, *op. cit.*, p. 392.

Ainsi, dans une société où certaines femmes prennent de plus en plus de place et deviennent arbitres du bon goût, les figures du féminin proposées par les premiers opéras français participent plutôt à la perpétuation d'un modèle traditionnel de soumission et de passivité, en dénaturant les femmes agissantes. L'esthétique et les discours précieux, notamment sur l'amour, sont en fait utilisés pour mieux défendre la *doxa*. La représentation du merveilleux est un piège, un espace apparent de liberté, puisqu'il renforce les conceptions admises de normes et de nature.

Ces notions de normes, de nature et de genres demeurent responsables aujourd'hui encore d'une stigmatisation de la violence féminine. Sans glorifier ou valoriser la violence de qui que ce soit, nous croyons que cette distinction entre violence masculine et violence féminine est inhérente aux inégalités hommes-femmes qui sévissent dans plusieurs sociétés, sinon la majorité. Repenser cette distinction, revendiquer la possibilité d'agir au même titre que les hommes et renverser les catégorisations des rôles sexuels permettraient aux femmes de sortir d'une dynamique d'oppression/soumission en leur défaveur. Déjà au XVII^e siècle, en France, certains penseurs comme F. Poulain de La Barre ont questionné les arguments essentialistes qui confinaient les femmes à un comportement passif. Déjà, se dessinaient des opinions « féministes » avant leur temps, qui suggéraient l'indépendance des femmes. La possibilité de représenter sur scène la violence et la présence d'agents merveilleux qui détiennent des moyens d'action supérieurs aurait pu être propice à redonner aux femmes, ne serait-ce que dans l'imaginaire des spectateurs, le pouvoir d'action que la majorité de la société d'Ancien Régime leur refusait. Si les opéras de Quinault et Lully avaient la réputation

d'être « aussi et avant tout une projection de la vie de cour sur la scène³¹⁷ », force est de conclure que l'appréciation et l'émotion dont témoignèrent à leur égard tant de femmes de la noblesse allaient peut-être dans le sens d'une prise de conscience de leur condition féminine, mais pas d'une prise d'autonomie et encore moins de pouvoir.

³¹⁷ Duron, « L'«instinct» de M. de lully », *op. cit.*, p. 65.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS PRINCIPAL

1. Livrets

QUINAULT, Philippe, *Alceste ou Le triomphe d'Alcide. Tragédie. Représentée par l'Académie royale de musique*, Paris, René Baudry imprimeur, 1674, 76 p., in-4.

— — —, *Atys. Tragédie en musique, ornée d'entrées de ballet, de machines et de changements de théâtre, représentée devant S. M. à Saint Germain en Laye, le dixième jour de Janvier 1676*, Paris, Christophe Ballard, 1676, 72 p., in-4.

— — —, *Cadmus et Hermione. Tragédie représentée par l'Académie royale de musique*, Paris, René Baudry imprimeur, 1673, 68 p., in-4.

— — —, *Thésée, tragédie en musique ornée d'entrées de ballet, de machines et de changements de théâtre, représentée devant S. M. à Saint-Germain-en-Laye, le dixième jour de Janvier 1675*, Paris, Christophe Ballard, 1675, 76 p., in-4.

2. Partitions

LULLY, Jean-Baptiste et Philippe QUINAULT, *Alceste : tragédie lyrique en cinq actes et un prologue. Partition de chant*, New York, Broude Brothers, coll. « Chefs d'œuvres de l'opéra français », vol. 16, 1971, 295 p.

— — —, *Atys. Partition de chant*, New York, Broude Brothers, coll. « Chefs d'œuvres classiques de l'opéra français », vol. 18, 1971, 347 p.

— — —, *Cadmus et Hermione. Tragédie*, André Philidor Éditeur scientifique, 1703, Bibliothèque nationale de France, RES-F-1700, mise en ligne le 15 octobre 2007, 249 p.

— — —, *Thésée. Tragédie mise en musique par feu Mr de Lully.1711*, Mémoire vive : patrimoine numérisé de Besançon, S-19, L-RMUS, 1154600008092144, mise en ligne le 29 décembre 2011.

3. Enregistrements

LULLY, Jean-Baptiste et Philippe QUINAULT, *Alceste*, Jean-Claude Magloire, chef d'orchestre, 3 disques compacts, Columbia M3 34580, 1975, 164 min.

— — —, *Atys*, Les arts florissants, William Christie, John Holloway, 1^{er} violon, 3 disques compacts, Harmonia Mundi, 1987, 179 min.

- — —, *Cadmus & Hermione : une tragédie lyrique*, Martin FRAUDREAU (réal.), une production de l'Opéra comique, coproduite par le centre de musique baroque de Versailles, DVD, 2008, 2 h 03.
- — —, *Thésée*, Boston Early Music Festival Orchestra & Chorus, 3 disques compacts, CPO 777 240-2, 2007, 173 min.

II. TRAITÉS ET AUTRES SOURCES THÉORIQUES

- ARISTOTE, « XIV », dans *Poétique*, Introduction, traduction et annotation de Michel Magnien, Paris, Livre de Poche, coll. « Classiques », 1990, p. 105.
- AUBIGNAC, François Hédelin (abbé d'), *La pratique du théâtre*, Hélène Baby (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2011, 758 p.
- BACILLY, Bénigne de, *L'art de bien chanter. Augmenté d'un discours qui sert de réponse à la critique de ce traité*, Genève, Minkoff Reprint, 1972 [1679], 428 p.
- BÉRARD, Jean Antoine, *L'art du chant*, New York, Broude Brothers, 1967 [Paris, 1755], 212 p.
- COLLAS, Georges, *Les sentimens de l'Académie françoise sur la Tragi-Comédie du Cid. D'après le manuscrit de la main de Chapelain conservé à la Bibliothèque Nationale avec les corrections, une introduction et des notes*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 91 p.
- COQUELET, Louis, *Éloge de la méchante femme, dédié à mademoiselle Honesta*, Paris, Antoine de Heuqueville, 1731, 49 p.
- CORNEILLE, Pierre, *Trois discours sur le Poème dramatique (Texte de 1660)*, Louis Forestier (éd.), 2^e édition, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982, 167 p.
- — —, « Examen du Cid », dans *Le Cid. Tragi-Comédie 1637*, Jean Serroy (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993, p. 179-191.
- — —, « Examen », dans *Horace*, présentation par Marc Escola, Paris, Flammarion, 2001, p. 61-66.
- CHARPENTIER, Marc-Antoine, « Énergie des modes », *Règles de composition*. En ligne. Consulté le 7 mai 2014.
< http://www.charpentier.culture.fr/fr/html/compo/compo_flash.htm >
- CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin, *Les caracteres des passions*, Paris, Jacques D'Allin, 1662, volume 5.

- DESCARTES, René, *Les Passions de l'âme*, introd. de Michel Meyer, présentation et comm. de Benoît Timmermans, Paris, Le livre de poche, 1990, 219 p.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Leers, 1690, non paginé.
- GRIMAREST, Jean Léonor le Gallois sieur de, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant*, New York, AMS Press, 1978, [réimpression de l'édition de La Haye, P. Gosse, 1760], 142 p.
- LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Maximes*, Paris, Imprimerie nationale, 1998, 414 p.
- LEBRUN, Antoine Louis, « Théâtre lyrique avec une préface, où l'on traite du poème de l'opéra. Et une réponse à une Epître satyrique contre ce spectacle », dans *Textes sur Lully et l'opéra français*, introduction par François Lesure, Genève, Éditions Minkoff, 1987, p. 1-35.
- LE CERF DE LA VIÉVILLE, Jean Laurent, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française I-III*, Genève, Éditions Minkoff, 1972 [réimpression de l'édition de Bruxelles, 1705-1706], 3 volumes en 1.
- MABLY, Gabriel Bonnot de, *Lettres à Madame la Marquise de P**** sur l'opéra*, Paris, Didot, 1741, 166 p.
- MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle*, Livre V, Paris, Éditions du CNRS, 1963 [1636], 3 volumes.
- POULAIN DE LA BARRE, François, *De l'égalité des deux sexes*, Paris, Fayard, 1984 [1673], 109 p.
- RICHELET, Pierre, *Dictionnaire françois ; contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes avec les termes les plus connus des arts et des sciences, le tout tiré de l'usage et des bons auteurs de la langue françoise*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [Jean Herman Widerhood, 1680], 2 tomes.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *XII. Écrits sur la musique*, Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger (dir.), Éditions critiques par Brenno Boccadoro, Alain Cernuschi, Amalia Collisani et Charles Porset, Genève/Paris, Éditions Slatkine/Éditions Champion, coll. « Œuvres complètes », 2012, 661 p.
- SAINT-ÉVREMOND, « Sur les opéras », dans *Textes sur Lully et l'opéra français*, introduction par François Lesure, Genève, Éditions Minkoff, 1987, p. 75-119.
- SCUDÉRY, Georges de, *Observations sur le Cid, ensemble l'Excuse à Arioste et le Rondeau*, Paris, Au depens de l'auteur, 1637, 96 p.

SCUDÉRY, Madeleine de, « De la tyrannie de l'usage », dans *Choix de Conversations de Mlle de Scudéry*, Phillip J Wolf (éd.), Ravenna, Longo Editore, 1977, 157 p.

SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal, *Correspondances*, Roger Duchêne (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, volume I, 1458 pages.

III. ÉTUDES CRITIQUES

1. *Sur Quinault et ses œuvres, principalement ses tragédies lyriques*

CORNIC, Sylvain, *Philippe Quinault ou la naissance de l'opéra français*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris IV-Sobonne, 2007, non paginé. Accès en ligne. < <http://www.theses.paris-sorbonne.fr/cornic/html/index-frames.html> >

— — —, « Les “Tragédies en musique” de Philippe Quinault entre réactions du milieu littéraire et influence des salons précieux », dans *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 33, n° 64, 2006, p. 209-219.

GERVAIS, Philippe, *Les tragédies en musique de Philippe Quinault : étude rhétorique*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris III-Sorbonne nouvelle, 2002, 439 p.

GETHNER, Perry, « La fonction des sentences dans les livrets de Quinault », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 41, 1989, p. 129-144.

— — —, « Le statut des personnages mineurs dans les livrets de Quinault », dans *Littératures classiques*, n° 51, été 2004, p. 121-131.

GROS, Étienne, *Philippe Quinault : sa vie et son œuvre*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, 825 p.

NORMAN, Buford, « Le Héros contestataire dans les livrets de Quinault : politique ou esthétique », dans *Ordre et contestation au temps des classiques – Tome 1*, Actes du 21^e colloque du Centre Méridional de Rencontres sur le XVII^e siècle jumelé avec le 23^e colloque de la North American Society for Seventeenth Century French Literature, Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud (éd.), Paris/Seattle/Tübingen, Biblio 17/Papers on French Seventeenth Century Literature, 1992, p. 289-300.

— — —, *Quinault, librettiste de Lully, Le poète des Grâces*, Wavre, Margada, coll. « Études du Centre Baroque de Versailles », 2009, 383 p.

SCOTT, Joyce Elaine, *Douceur and Violence in the Tragedies and Tragi-comedies of Philippe Quinault*, thèse de doctorat, Durham, Duke University, 1973, 289 p.

2. *Sur Lully et sa musique*

- BOREL, Vincent, *Jean-Baptiste Lully*, Arles, Actes sud, 2008, 149 p.
- COUVREUR, Manuel, *Jean-Baptiste Lully : musique et dramaturgie au service du Prince*, Bruxelles, M. Vokar, coll. « La Musique et son temps », 1992, 454 p.
- DURON, Jean, « L'“instinct” de M. de Lully », dans *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero/Théâtre des champs élysées, 1991, p. 65-119.
- HARRIS-WARRICK, Rebecca, « Lully's on-stage societies », dans *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, Victoria Johnson, Jane F. Fulcher et Thomas Ertman (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 53-71.
- HAYMANN, Emmanuel, *Lully*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes Biographies », 1991, 310 p.
- LA GORCE, Jérôme de, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, 910 p.
- LESURE, François (éd.), *Textes sur Lully et l'opéra français*, Genève, Minkoff, 1987, 154 p.
- NEWMAN, Joyce, « Chapter IV : Music in Scenes Based on Recitative », dans *Jean-Baptiste de Lully and his Tragédies Lyriques*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979, p. 91-114.
- ROSOW, Lois, « The articulation of Lully's dramatic dialogue », dans *Lully studies*, John Hadju Heyer (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 72-99.

3. *Sur le corpus principal*

- Avant-scène opéra*, no 94, janvier 1987, numéro consacré à *Atys* de Lully, 135 p.
- Avant-Scène Opéra*, n° 243, mars 2008, numéro consacré à *Thésée* de Lully, 96 p.
- BERRONE, Carlo, « Du théâtre parlé à la tragédie lyrique : Médée, héroïne noire de Quinault de Quinault », dans *Recherches des jeunes dix-septémistes, Actes du V^e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Université Michel de Montaigne — Bordeaux III 28-30 janvier 1999*, Charles Mazouer (éd.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2000, p. 75-87.
- DURON, Jean (dir.), *Cadmus & Hermione (1673) de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault. Livret, études et commentaires*, Wavre, Maragda, coll. « Regards sur la musique », 2008, 258 p.
- NORMAN, Buford, « “Le théâtre est un grand monument” l'évocation du passé et des passions dans l'*Alceste* de Quinault », dans *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre. Actes du 1^{er} colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle*

(Kiel, 29 juin-1^{er} juillet 1993), Volker Kapp (éd.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1993, p. 321-329.

QUINAULT, Philippe, *Alceste*, suivi de *La Querelle d'Alceste. Anciens et Modernes avant 1680. Textes de Ch. Perrault, Racine et P. Perrault*, William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi (éd.), Genève, Librairie Droz, 1994, 159 p.

STEFANOVIC, Ana, « V. Un modèle pour la description : *Thésée* (1675) de Jean Baptiste Lully », dans *La musique comme métaphore. La relation de la musique et du texte dans l'opéra baroque français : de Lully à Rameau*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 261-288.

4. *Sur la tragédie en musique*

CLAUDON, Francis, MONGRÉDIEN, Jean, DE NYS Carl et Karlheinz ROSCHITZ, *Histoire de l'opéra en France*, Paris, Nathan, 1984, 191 p.

DURON, Jean (dir.), *Regards sur la musique... au temps de Louis XIV*, Wavre, Maragada, coll. « Regards sur la musique », 2007, 157 p.

DUROSOIR, Georgie, *La musique vocale profane au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1994, 176 p.

FAJON, Robert, *L'opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Paris, Genève, Éditions Slatkine, 1984, 440 p.

GIRDLESTONE, Cuthbert Morton, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève, Droz, 1972, 423 p.

GOULET, Anne-Marie et Laura NAUDEIX (textes réunis par), *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Wavre, Margada, coll. « Études du Centre de Musique Baroque de Versailles », 2010, 352 p.

KAMINSKI, Piotr, *Lully, Rameau et l'opéra baroque français*, Paris, Le livre de poche, 2011, 318 p.

KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, coll. « Voies de l'histoire. Culture et société », 1991, 486 p.

— — —, « Representations of *le peuple* in French opera, 1673-1764 », dans *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, Victoria Johnson, Jane F. Fulcher et Thomas Ertman (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 72-86.

— — —, *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une familière étrangeté*, Paris, Fayard, 2004, 334 p.

LAFOUGE, Marion, « Le *charme des larmes* : l'opéra français et le pathétique », dans *Littératures classiques*, n° 62, été 2007, p. 189-201.

LAURENTI, Jean-Noël, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1669-1737)*, Genève, Droz, 2002, 440 p.

NANCY, Sarah, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2012, 402 p.

TERRIER, Agnès et Alexandre DRATWICKI (dir.), *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyons/Venise, Symétrie/ Palazzetto Bru Zane, 2010, 552 p.

THOMAS, Downing A., *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647-1785*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 411 p.

5. Sur la représentation scénique au XVII^e siècle

BOVET, Jeanne, « Espaces interdits : la Voix de la prosopopée dans la tragédie classique », dans *Revue des Sciences Humaines*, n° 288, octobre-décembre 2007, p. 107-122.

— — —, *Pour une poétique de la voix dans le théâtre classique*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2003, 454 p.

DESJARDINS, Lucie, *Le corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Sainte-Foy/Paris, Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2000.

KINTZLER, Catherine, « La représentation de la violence sur la scène classique. L'exemple de l'opéra merveilleux », dans *La violence : Représentations et ritualisations*, études réunies par Myriam Watthee-Delmotte, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 213-224.

LAURENTI, Jean-Noël, « La danse dans le répertoire de l'Académie Royale de Musique », dans *L'âge de la représentation : L'art du spectacle au XVII^e*, Actes du IX^e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Kiel, 16-18 mars 2006, Rainer Zaiser (éd.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », p. 115-132.

NAUDEIX, Laura, « Le jeu du chanteur dans l'esthétique spectaculaire de l'opéra lulliste », dans *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Jacqueline Waeber (éd.), Bern, Peter Lang, 2009, p. 43-54.

PASQUIER, Pierre et Anne SURGERS (dir.), *La représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011.

6. *Sur les personnages féminins à l'opéra et dans la littérature*

- ADAMO, Muriel, *Les personnages féminins dans les tragédies en musique de Jean-Baptiste Lully, d'une approche quantitative à l'étude de la psychologie des personnages*, thèse de doctorat, Toulouse, Université de Toulouse II – Toulouse le Mirail, 1998, 368 p.
- CLÉMENT, Catherine, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979, 358 p.
- DOUBROVSKI, Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, 588 p.
- GETHNER, Perry, « La magicienne à l'opéra, source de subversion », dans *Ordre et contestation au temps des classiques – Tome 1*, Actes du 21^e colloque du Centre Méridional de Rencontres sur le XVII^e siècle jumelé avec le 23^e colloque de la North American Society for Seventeenth Century French Literature, Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud (éd.), Paris/Seattle/Tübingen, Biblio 17/Papers on French Seventeenth Century Literature, 1992, p. 301-307.
- STAMATO, Dorreena Ann, « Le renversement symétrique des rôles masculins et féminins dans les pièces *Rodogune* et *Horace* », dans *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 16, n^o 31, 1989, p. 529-540.

7. *Sur les femmes au XVII^e siècle*

- ADAMS, Mara Catherine Fitzgibbon, *Poor Relief as Catalyst : Female Activism and Confessional Identity in Seventeenth-Century France*, thèse de doctorat, Iowa, Université d'Iowa, 2006, 282 p.
- DUBOSC, Danielle et Éliane VIENNOT, *Femmes et pouvoir sous l'ancien régime*, Paris, Éditions Rivages, 1991, 312 p.
- HEPP, Noémi, « La notion d'Héroïne », dans *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, réunies par Wolfgang Leiner, Paris/Tübingen, Éditions Jean-Michel Place/Gunter Narr Verlag, 1984, p. 11-24.
- HODGSON, Richard G. (éd.), *La femme au XVII^e siècle : actes du colloque de Vancouver, University of British Columbia 5-7 octobre 2000*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2002, 430 p.
- HOWARD, Patricia, « Quinault, Lully, and the *Précieuses*: Images of Women in Seventeenth-Century France », dans *Cecilia Reclaimed: Femenist Perspectives on Gender Music*, Susan C. Cook et Judy S. Tsou (dir.), Urbana, University of Illinois Press, 1994, p. 70-89.
- JOY MOODY, Jennifer, *In His Image: The Ideal Woman of Seventeenth-Century France*, thèse de doctorat, Alabama, Auburn University, 2003, 332 p.

MANDROU, Robert, *Possession et sorcellerie au XVII^e siècle*, Paris, Fayard, 1979, 348 p.

MICHELET, Jules, *La Sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966 [1862], 314 p.

8. *Sur la violence*

BILLACOIS, François, « Le Parlement de Paris et les duels au XVII^e siècle », dans *Crimes et criminalité en France 17^e-18^e siècles*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 33-47.

BIET, Christian (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France : XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 2006, 1063 p.

CARDI Coline et Geneviève PRUVOST (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012, 441 p.

CHARZAT, Gisèle, *Femmes, violence, pouvoir*, Paris, Éditions Jean-Claude Simoën, 1979, 271 p.

DAUPHIN, Cécile et Arlette FARGE (dir.), *De la violence et des femmes*, Paris, A. Michel, 1997, 201 p.

FERRIER-CAVERIÈRE, Nicole, « La guerre dans la littérature française de 1672 à 1715 », dans *Guerre et pouvoir en Europe au XVII^e siècle*, Viviane Barrie-Curien (dir.), Paris, Henri Veyrier, coll. « Kronos », 1991, 206 p.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, 583 p.

GRIMBERG, Carl, *Des guerres de religion au siècle de Louis XIV*, Gérard Colson (trad.), Paris, Marabout, 1983, 383 p.

HERITIER, Françoise, *Masculin/Féminin II : Dissoudre la hiérarchie*, tome 1, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, 443 p.

JAKŠIĆ, Milena, « Quand la violence des femmes transgresse les normes du genre », dans *Revue française de science politique*, vol. 63, no 2, 2013, p. 371-374. En ligne. Consulté le 20 mai 2014.

< <http://www.cairn.info/revue-francaise-de-science-politique-2013-2-page-360.htm> >

MAFFESSOLI, Michel, « La violence et sa ritualisation », dans *La violence : Représentations et ritualisations*, études réunies par Myriam Watthee-Delmotte, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 17-27.

MÉCHOULAN, Éric (dir.), *La vengeance dans la littérature d'Ancien Régime*, Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2000, 189 p.

- MUCHEMBLED, Robert, *Une histoire de la violence*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, 499 p.
- NASSIET, Michel, *La violence, une histoire sociale. France, XVI^e-XVIII^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2011, 377 p.
- PLANA, Muriel, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, 363 p.
- REGINA, Christophe, *La violence des femmes. Histoire d'un tabou social*, Paris, Max Milo, 2011, 316 p.
- SCHNEIDER, Monique, « Le partage des sexes : histoire ou destin? », dans *Généalogie du masculin*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006, p. 7-21.
- SJOBERG, Laura et Caron E. GENTRY, *Mothers, Monsters, Whores : Women's Violence in Global politics*, New York, Zed Books, 2007, 276 p.
- WALKER, Garthine, *Crime, Gender and Social Order in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 310 p.

9. Autres

- « Honnête homme », dans *Encyclopédie Larousse en ligne*. En ligne. Consulté le 24 septembre 2013. < http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/honn%C3%AAt_e_homme/58661 >
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale ; recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1972 [1966], 262 p.

ANNEXE I

Cadmus et Hermione, acte I, scène 3.

SCENE TROISIÈME.

HERMIONE, CHARITE, AGLANTE, LA NOURRICE D'HERMIONE, UN PAGE.

HERMIONE.

Cet aimable séjour
Si paisible & si sombre,
Offre du silence & de l'ombre,
A qui veut éviter le bruit, & le grand jour ;
Ah! que n'est-il aussi facile
De trouver un asile
Pour éviter l'Amour !
L'impitoyable Tyrannie,
Dont je suis les barbares Loix,
Ne défend pas d'aimer le Chant & l'Harmonie ;
Vous, qui me faites compagnie,
Répondez à ma voix.

AGLANTE.

On a beau fuir l'Amour, on ne peut l'éviter ;
On n'oppose à ses traits qu'une défense vaine,
On s'épargne bien de la peine,
Quand on se rend sans résister.

CHARITE.

La peine d'aimer est charmante,
Il n'est point de cœur qui s'exempte
De payer ce tribut fatal.
Si l'Amour épouvante
Il fait plus de peur que de mal.

LA NOURRICE.

Quel choix est en votre puissance ?
Songez à quel Espoux le Ciel vous veut unir.

HERMIONE.

Je frémis quand j'y pense,
Pourquoy m'en fais-tu souvenir ?

LA NOURRICE.

Vous estes sans espoir du costé de la Terre :
Le Roy qui vous retient dans ce charmant Sejour,
A pour luy le Dieu de la Guerre ;
Il a rassemblé dans sa Cour
Les restes des Geants échapez du Tonnerre.
Gardez-vous pour Cadmus d'un malheureux amour,
Le don de votre cœur luy cousteroit le jour.

HERMIONE.

Ah ! quelle cruauté de vouloir me contraindre
A ce choix odieux que je ne puis souffrir !

LA NOURRICE.

Tout le Monde vous trouve à plaindre,
Personne cependant n'ose vous secourir.

AGLANTE.

Voicy les Afriquains, mais les Geants les suivent.

HERMIONE.

Quoy par tout des Geants ? quoy toûjours nous troubler.

CHARITE.

C'est d'ordinaire ainsi que les plaisirs arrivent,
Quelque chagrin fascheux s'y vient toûjours mêler.

ANNEXE II

Atys, acte I, scène 4.

SCENE QUATRIESME.

SANGARIDE, DORIS.

SANGARIDE.

Atys est trop heureux.

DORIS.

L'amitié fut toujours égale entre vous deux,
Et le sang d'assez près vous lie :
Quel que soit son bon-heur, luy portez-vous envie ?
Vous, qu'aujourd'huy l'Hymen avec de si beaux nœuds
Doit unir au Roy de Phrygie ?

SANGARIDE.

Atys, est trop heureux.

Souverain de son cœur, maistre de tous ses vœux,
Sans crainte, sans melancolie,
Il jouït en repos des beaux jours de sa vie ;
Atys ne connoist point les tourmens amoureux,
Atys est trop heureux.

DORIS.

Quel mal vous fait l'Amour ? vostre chagrin m'estonne.

SANGARIDE.

Je te fie un secret qui n'est sceu de personne.

Je devrois aimer un Amant
Qui m'offre une Couronne ;
Mais, hélas ! vainement
Le Devoir me l'ordonne,

L'Amour, pour mon tourment,
En ordonne autrement.

DORIS.

Aimeriez-vous Atys, luy dont l'indifference
Brave avec tant d'orgueil l'Amour & sa puissance ?

SANGARIDE.

J'aime, Atys, en secret, mon crime, est sans témoins.
Pour vaincre mon amour, je mets tout en usage,
J'appelle ma raison, j'anime mon courage ;
Mais à quoy servent tous mes soins ?
Mon cœur en souffre davantage,
Et n'en aime pas moins.

DORIS.

C'est le commun deffaut des Belles.
L'ardeur des conquestes nouvelles
Fait negliger les cœurs qu'on a trop tost charmez,
Et les Indifferents sont quelquefois aimez
Aux dépens des Amants fidelles.
Mais vous vous exposez à des peines cruelles.

SANGARIDE.

Toûjours aux yeux d'Atys je seray sans appas ;
Je le sçay, j'y consens, je veux, s'il est possible,
Qu'il soit encore plus insensible ;
S'il me pouvoit aimer, que deviendrois-je ? hélas !
C'est mon plus grand bon-heur qu'Atys ne m'aime pas.
Je pretens estre heureuse, au moins, en apparence ;
Au Destin d'un grand Roy je me vais attacher.

SANGARIDE, & DORIS.

Un amour malheureux dont le devoir s'offense,
Se doit condamner au silence ;
Un amour malheureux qu'on nous peut reprocher,
Ne sçauroit trop bien se cacher.

ANNEXE III

Cadmus et Hermione, acte I, scène 6.

SCENE SIXIÈME.

JUNON, PALLAS, CADMUS, LES DEUX PRINCES.

JUNON sur son Char.

Où vas-tu temeraire ?

Où cours-tu te precipiter ?

C'est l'Espouse & la Sœur du Maistre du Tonnere,

La Mere du Dieu de la Guerre,

C'est Junon qui vient t'arrester.

PALLAS sur son Char.

Va, Cadmus que rien ne t'étonne,

Va, ne crain ny Junon, ny le Dieu des Combats :

Ose secourir Hermione :

Tu vois dans ton party la guerriere Pallas,

Cours aux plus grands dangers, je vais suivre tes pas ;

C'est Jupiter qui me l'ordonne.

JUNON.

Pallas pour les Amants se déclare en ce jour ;

Qui l'auroit jamais osé croire ?

PALLAS.

Qui peut estre contre l'Amour

Quand il s'accorde avec la Gloire ?

JUNON.

Evite un couroux dangereux.

PALLAS.

Profite d'un avis fidelle.

JUNON.

Fuys un trépas affreux.

PALLAS.

Cherche dans les perils une gloire immortelle.

CADMUS.

Entre deux Déitez qui suspendent mes vœux,

Je n'ose résister à pas Une des Deux,

Mais je suis l'Amour qui m'appelle.

JUNON.

Je poursuivray tes jours.

PALLAS.

Je vole à ton secours.

Junon & Pallas sont enlevées sur leurs Chars.

ANNEXE IV

Thésée, acte V, scène 1.

SCENE PREMIERE.

MÉDÉE.

Ah faut-il me vanger

En perdant ce que j'aime !

Que fais-tu ma fureur, ou vas-tu m'engager ?

Punir ce Cœur ingrat c'est me punir moy-mesme,

J'en mourray de douleur, je tremble d'y songer,

Ah faut-il me vanger

En perdant ce que j'aime !

Ma Rivale Triomphe, & me voit outrager :

Quoy, laisser son amour sans peine, & sans danger ?

Voir le spectacle affreux de son bonheur extremesme ?

Non, il faut me vanger

En perdant ce que j'aime.