

NINA HUGOT

LE MARIAGE DANS LA TRAGÉDIE DU XVI^e SIÈCLE

INTRODUCTION

Voici comment, dans son *Art poétique*, Jacques Peletier du Mans différencie le genre comique du tragique :

La comédie et la tragédie ont de commun, qu'elles contiennent chacune cinq Actes, ni plus ni moins. Au demeurant, elles sont toutes diverses. Car au lieu des personnes Comiques, qui sont de basse condition : an la Tragédie s'introduisent Roes, Princes e grans signeurs. E au lieu qu'an la Comédie les choses ont joyeuse issue : an la Tragédie, la fin et tousjours luctueuse e lamantable ou horrible à voer. Car la matiere d'icele, sont occisions, exiz, maleureus definemans de fortunes, d'anfans e de parans.¹

D'après cette description, le mariage pourrait facilement se trouver au cœur de la pièce comique, qui représente la vie, mouvementée mais possiblement heureuse, de personnes de basse condition. Dans la tragédie en revanche, les enjeux devraient être plus graves, c'est-à-dire à la fois plus tristes et plus élevés, notamment pour ce qui concerne le dénouement². En outre, situant la majorité de ses intrigues dans le monde antique ou biblique, le genre tragique ne serait pas *a priori* un espace de réflexion sur l'institution matrimoniale telle qu'elle existe dans le monde des dramaturges. Néanmoins, le mariage – compris comme la relation matrimoniale plutôt que comme la cérémonie d'union des époux – reste important, parce qu'il constitue l'une des « relations fondamentales » unissant les personnages qui peuplent la scène tragique³. Dès lors, les dramaturges explorent cette relation voire la mettent en jeu durant le temps du spectacle : nous analyserons ici les différentes manières de faire exister le mariage dans ce corpus⁴. Ainsi, si la tragédie ne peut *a priori* s'achever par l'union des protagonistes, quels espaces le mariage trouve-t-il au sein des intrigues ? Quelle image peut en véhiculer ce genre fondamentalement défini par l'omniprésence du malheur ? Enfin, la tragédie peut-elle faire écho aux débats de son temps sur l'institution matrimoniale ou reste-t-elle réservée sur ces questions ?

¹ J. Peletier du Mans, *L'Art Poétique de Jacques Peletier du Mans, départi an 2 livres*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1555, p. 71-72.

² Sur la gravité, voir S. Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance », *Australian Journal of French Studies*, 52, 3, 2015, p. 285-287. Concernant le dénouement, voir E. Zanin, *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, 2014. Elle montre à plusieurs reprises que le mariage et la mort sont deux moyens d'« achever » une pièce de théâtre, l'un heureux, l'autre malheureux, ce qui ne constitue cependant pas pour elle le seul type de dénouements possibles, puisqu'elle oppose ceux qui reposent sur cette logique de clôture et ceux qui supposent un renversement.

³ G. Zaragoza, *Le Personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 66-71.

⁴ Pour des raisons pratiques, nous analysons ici les tragédies écrites et/ou imprimées entre 1537 et 1590, ce qui représente une cinquantaine de pièces.

ILS VECURENT... MALHEUREUX

Six mariages et trois enterrements

Tout d'abord, contrairement à ce qu'implique apparemment la définition du genre, le mariage est dans certaines tragédies un enjeu dramatique. Ainsi, dans la deuxième pièce de la trilogie de Louis des Masures, le mariage fait l'objet de tractations entre les personnages, puisque le roi Saül est censé donner la main de sa fille Mérob à David pour le récompenser de sa victoire. Or, l'intrigue amoureuse est compliquée parce que ce n'est pas Mérob, mais Michol qui aime David, tandis que plusieurs prétendants aiment Mérob. Voici comment Doeg résume la situation face à l'un des amoureux de cette dernière :

À marier n'y a que deux pucelles.
Vous êtes trois et au parti d'icelles
Tu n'es qu'un tiers et dernier poursuivant⁵.

Le personnage réduit l'intrigue à son versant amoureux, et ces vers pourraient se trouver dans une comédie. Néanmoins, non seulement la pièce est loin de se limiter à cet enjeu amoureux, mais en outre, David est quant à lui bien loin de s'adonner à de telles réflexions : ici, ce sont les mauvais qui parlent, et qui révèlent à quel point ils ne saisissent pas l'envergure morale et métaphysique de l'action de David.

De même, *Philanira* de Roillet met en scène l'histoire scandaleuse d'un prêteur qui abuse de son pouvoir pour obtenir les faveurs d'une femme. Or, le Vice-Roi, qui rend justice dans cette affaire, prend l'étonnante décision de marier les deux protagonistes pour sauver l'honneur de la dame ; néanmoins, cette union est précisément suivie de la mise à mort de ce jeune époux par le Vice-Roi, puis du suicide de Philanira. La tragédie est sauvée puisque le mariage n'était qu'un apparent dénouement, c'est-à-dire un rebondissement, qui n'a en outre pas été représenté sur scène mais raconté par un messager⁶. Nous pouvons faire le même constat pour *Sophonisba*, dont le mariage de l'héroïne est d'importance capitale, chez Mellin et plus encore chez Mermet. En effet, Sophonisbe épouse Massinissa en secret pour obtenir protection contre les Romains : or, cette union, racontée à l'acte III, ne constitue pas là non plus le dénouement puisque Massinissa échoue à protéger la reine et que celle-ci met fin à ses jours⁷.

Enfin, deux pièces présentent des visions heureuses du mariage. *Abraham sacrifiant* s'ouvre sur une scène de bonheur conjugal, où Abraham affirme face à Sara la « communauté » de leurs destins et de leurs voix⁸, ce que confirme le « Cantique d'Abraham et de Sara », parole

⁵ L. des Masures, *David triomphant*, dans *Tragédies Sainctes. David combattant, David triomphant, David fugitif* par Louis Des-Masures Tourmésien, Genève, François Perrin, 1566, p. 337.

⁶ Nous évoquons le scandale de ce dénouement, renforcé par l'amour de Philanira pour son deuxième époux, bourreau du premier, dans « *“Quis credat ?”*. L'incroyable amour de Philanira (Claude Roillet, 1556) », dans *Le théâtre néo-latin en France (1500-1630). Études et anthologie*, éd. S. Laigneau-Fontaine et M. Ferrand, Genève, Droz, 2020, p. 267-289.

⁷ Voir M. de Saint-Gelais, *Sophonisba, tragedie tresexcellente tant pour l'argument que pour le poly langage et graves sentences dont elle est ornée, représentée et prononcée devant le Roy, en sa ville de Bloys*, Paris, P. Danfrie et R. Breton, 1559 et C. Mermet, *La Tragedie de Sophonisbe Reyne de Numidie, où se verra le desastre qui luy est advenu, pour avoir esté promise à un mary, et espousée par un autre. Et comme elle a mieux aimé eslire la mort, que de se voir entre les mains de ses ennemis*, Lyon, Leonard Odet, 1584. Le titre même montre à quel point Mermet insiste sur le mariage de Sophonisbe, qui prend une place plus grande et fait l'objet d'un long récit (p. 34-37) mais n'empêche pas le dénouement tragique.

⁸ T. de Bèze, *Abraham sacrifiant. Tragedie françoise. Auteur Theodore de Beze, natif de Vezelay en Bourgogne*, Genève, Conrad Badius, 1550, p. 15.

partagée qui insiste sur l'unité du couple⁹. Plus loin, les deux époux évoquent l'éducation de leur fils, Isaac, à qui ils entendent donner un « bon ply » et dont ils veulent surveiller les fréquentations¹⁰. À la Renaissance, la vision du mariage se transforme sous l'impulsion de la Réforme, qui entend le réhabiliter contre le célibat, tout en lui déniait le statut de sacrement¹¹, ce qui peut expliquer que Théodore de Bèze en donne cette image positive. Cette scène a également une motivation interne, puisque le dramaturge insiste sur le bonheur familial initial pour mieux marquer le renversement de fortune, comme l'indique Sara :

Il n'y eut onques femme née
Autant heureuse que je suis.
Mais j'ay tant enduré d'ennuis
Ces trois derniers jours seulement [...]¹².

De même, *Esther* puis *Vasthi* de Pierre Matthieu sont consacrées d'abord à l'union heureuse d'Assuère avec Vasthi. La première scène montre les deux époux en accord affectif et intellectuel, puis, avec ses princes, le roi défend longuement la valeur du mariage, dans le cadre des « plaisantes antithèses » ouvertes par ces mots :

ASSUERE. Commençons à parler du lien conjugal
Pour ne trouver plaisir à son plaisir egal.
LES PRINCES. Celuy qui veut parler de l'ennuit de l'orage,
Qui tient l'avant-portail du triste mariage
Cour en une haute mer, où s'accroissent tousjours
Mille flottés d'enuis, pour noyer ses discours,
Sire, puis qu'il vous plait, qu'un propos agreable
Discourant de l'hymen soit le sel de la table.
Forcez de dire vray nous disons librement
Que la nopce est à l'homme un severe tourment¹³.

Cette discussion pourrait se trouver en comédie, néanmoins, à la fin de son éloge du mariage, Assuère convoque sa femme et celle-ci lui désobéit, refusant de venir le voir tandis qu'il est ivre. Dès lors, c'est le divorce qui suivra, permettant l'union avec Esther, et, ainsi, l'accomplissement de la volonté divine. Le mariage constitue là aussi une situation initiale destinée à être renversée : *Vasthi* s'achève sur les lamentations de l'héroïne éponyme après son divorce, tandis que la nouvelle union, celle d'Assuère et Esther, n'a d'intérêt qu'en tant que l'influence de cette dernière lui permettra de sauver le peuple juif¹⁴.

⁹ Nous avons montré ailleurs que Bèze revalorise le rôle de Sara par rapport à l'histoire biblique. Voir « “Au plus pres du texte que j'ai peu” : Sara, de la Bible à *Abraham sacrifiant* », dans *La Bible en scène. Bible, théâtre et Réforme au XVI^e siècle*, éd. G. Dahan, A. Noblesse-Rocher et M. Arnold, Strasbourg, Travaux de la Faculté de théologie protestante de Strasbourg, n°19, 2021, p. 97-115.

¹⁰ T. de Bèze, *Abraham sacrifiant*, p. 18-19.

¹¹ Sur ce point, voir M. T. Jones-Davis (éd.), *Le Mariage au temps de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1993, et notamment J. Ridé, « Martin Luther et le mariage », p. 229-239 ; R. Crescenzo, M. Roig-Miranda, V. Zaercher (éd.), *Le Mariage dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles : réalités et représentations*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2003, 2 volumes, et notamment C. Moins, « Le lit conjugal comme temple. Une représentation militante du mariage réformé », vol. 2, p. 43-56. Elle cite les *Chrestiennes Meditations* de Bèze, où ce dernier décrit le mariage comme un « temple », c'est-à-dire le moyen et le lieu d'un culte (p. 44).

¹² T. de Bèze, *Abraham sacrifiant*, p. 40-41.

¹³ P. Matthieu, *Vasthi premiere tragedie de Pierre Matthieu Docteur ès droicts*, Lyon, Benoist Rigaud, 1589, p. 32.

¹⁴ Voir P. Matthieu, *Esther*, sl, sn. 1585 ; *Vasthi* ; *Aman seconde tragedie de Pierre Matthieu docteur ès droicts*, Lyon, Benoist Rigaud, 1589, et, pour l'édition moderne : P. Matthieu, *Théâtre complet*, éd. L. Lobbes, Paris, Champion,

Ainsi, lorsque le mariage est essentiel à l'intrigue, la hauteur nécessaire à la tragédie l'emporte finalement, puisque le bonheur conjugal est représenté chez Bèze et Matthieu pour mieux être renversé, que la lecture frivole de l'intrigue n'est présente que chez les mauvais personnages chez Des Masures, et que le mariage n'est qu'un apparent dénouement, bientôt contredit par des morts en série, chez Roillet, Mellin ou Mermet.

Les Quinze joies de mariage

Sans en faire le cœur de leur intrigue, d'autres tragédies mettent en scène la vie conjugale, qui est alors plutôt mouvementée, puisque la crise dramatique touche le cadre familial¹⁵. Un débat entre époux est récurrent dans le corpus : qui a le dernier mot dans les décisions concernant les enfants ? Dans la traduction d'*Iphigénie* d'Euripide par Sébillet, Agamemnon veut éloigner Clytemnestre pour le prétendu mariage d'Iphigénie avec Achille, puisqu'il compte de fait non la marier, mais la sacrifier. Les personnages, chez Sébillet comme chez Euripide, entrent alors dans un débat que Clytemnestre conclut par ces vers :

Entretenez dehors les affaires publiques,
Et me laissez le soin des choses domestiques :
Tout ce qui appartient au fait de mariage,
Est la meilleure part du train de mon ménage.¹⁶

Clytemnestre accepte la répartition genrée des espaces, publics et domestiques, ainsi que des activités – le mariage des enfants serait une prérogative maternelle –, mais elle tente de résister à la décision de son époux. De même, chez Buchanan, Jephté veut sacrifier sa fille, celle-ci accepte le sacrifice mais ce n'est pas le cas de sa mère, personnage inventé par Buchanan, qui revendique sur sa fille des droits égaux à ceux de son époux :

STORGE. *Quid ? polliceri quod tuum non est potes ?*
IEPHTHES. *Mea nata non est ?* STORGE. *Est, sed etiam ut sit mea.*
Commune pignus cum sit, uni cur patri
Mactare, vitam mihi tueri non licet ?

STORGE. Quoi ? Peux-tu promettre ce qui n'est pas à toi ?
JEPHTE. N'est-ce pas ma fille ? – STORGE. Si, à condition qu'elle soit aussi la mienne.
Alors que nous chérissons tous deux cette enfant, son père peut-il seul
l'immoler, quand moi je ne puis pas défendre sa vie ?¹⁷

2007. Dans l'Argument qui précède la scène où la décision du divorce est prise, Matthieu la justifie en la fondant sur les textes tout en rappelant que le christianisme a abrogé cette pratique. Voir *Vasthi*, p. 50.

¹⁵ « On est frappé de ce que tout dramaturge qui met en scène une relation de ce type la situe du côté de l'opposition de forces », G. Zaragoza, *Le Personnage de théâtre*, p. 66.

¹⁶ T. Sébillet, *L'Iphigène*, fol. 36v°-37r°. Ici, Sébillet suit Euripide, qui présente déjà cette revendication de Clytemnestre. Voir Euripide, *Iphigénie à Aulis*, v. 727-741, p. 89.

¹⁷ G. Buchanan, *Jephtes, sive uotum, tragoedia, auctore Georgio Buchanano Scoto*, Paris, Guillaume Morel, 1554, p. 42 ; et pour la traduction, C. Ferradou, *Traduction et commentaire des deux tragédies sacrées latines de George Buchanan, Jephte et Baptiste*, thèse non publiée, Université de Toulouse Le Mirail, 2001, v. 1166-1169, p. 182. Pour les traductions contemporaines, voir C. de Vesel, *La Tragédie de Jephte, traduite du latin de George Buchanan Escossois par Claude de Vesel gentilhomme François*, Paris, Robert Estienne, 1566, fol. 26r° ; F. Chrestien, *Jephte, ou le veu, tragedie tiree du Latin de George Buchanan, prince des poetes de nostre siecle*, Orléans, Loys Rabier, 1567, fol. H3 r° et v°.

Dans les deux cas, c'est le mari qui a le dernier mot puisque le sacrifice a lieu. Ainsi, l'intrigue conduit bien souvent les époux à marquer leur désaccord : ici, le mariage fait l'objet d'une représentation puisque la tragédie se situe dans un cadre familial – étant entendu que la décision à prendre est grave, engage la vie ou la mort d'un enfant et, mieux encore, le salut de peuples entiers.

Plus largement, faut-il écouter les épouses ? En tragédie, la question renvoie au *topos* du mauvais conseiller : l'enjeu est élevé et collectif puisque l'époux est roi. Ainsi, dans *Aman* de Rivaudeau, Esther convainc son époux de faire assassiner Aman pour sauver les Juifs. À l'acte V, l'eunuque Harbone explique que, si Esther a tout pouvoir sur le roi, « ces moyens sont ceux là dont la secrete couche / Seule peut tesmoigner à qui l'affaire touche »¹⁸. La reine agit au nom de Dieu tandis qu'Aman est le persécuteur du peuple élu ; il n'en reste pas moins que l'histoire montre comment une femme soumet son époux à sa volonté, comme c'est le cas chez Bounin ou dans *Baptistes* de Buchanan¹⁹. En revanche, dans *César* de Grévin, Calpurnie ne réussit pas à dissuader César d'aller au Sénat, après lui avoir raconté son songe prophétique. Le conjuré Décime Brute convainc en effet l'Empereur de ne pas écouter sa femme, en l'accusant d'être « surmonté, » « domté », ou encore « serf » de son épouse²⁰. Or, lorsque la troupe de soldats commente la situation entre les actes III et IV, elle anticipe le dénouement funeste et commente :

QUATRIEME SOLDAT. Et puis on pense que les femmes
Ne soyent pourveues de conseil,
Et je crain qu'un mesme soleil
Ne l'aist veue un malheur predire,
Et qu'il ne voye ceste empire
Cruellement ensanglanté
Sous l'ombre d'une liberté.²¹

L'image que le dramaturge peut donner de la place et de l'importance des époux reste relativement libre – même si elle peut se trouver déterminée par la nécessité de la ressemblance aux figures historiques représentées – et varie donc d'une pièce à l'autre. Mais, dans tous les cas, lorsque le mariage apparaît, en tant qu'enjeu de la pièce ou en tant que cadre relationnel, le tragique l'emporte : le mariage n'est pas une finalité en soi, il ne constitue

¹⁸ A. de Rivaudeau, *Aman. Tragedie sainte tirée du VII chapitre d'Esther, livre de la Sainte Bible. A Janne de Foix, Tres illustre et Tres-vertueuse, Royne de Navarre*, dans *Les Œuvres d'André de Rivaudeau Gentilhomme de Poitou*, Poitiers, Nicolas Logeroys, 1566, p. 66. Ces propos ne proviennent pas de la source biblique et ne se retrouvent pas chez P. Matthieu, qui indique néanmoins dans l'argument d'une des scènes qu'Esther a « tant de puissance sur le cueur de son mary qu'elle tempere son indignation », *Aman*, p. 61.

¹⁹ G. Bounin, *La Soltane, tragédie par Gabriel Bounin, lieutenant de Chasteau-rous en Berry*, Paris, G. Morel, 1561 ; G. Buchanan, *Baptistes, sine calumnia, tragoedia auctore Georgio Buchanano Scoto*, Londres, Vautrollier, 1577 ; R. Brisset, *Le Premier livre du théâtre tragique de Roland Brisset, gentilhomme tourangeau*, Tours, Claude de Montroeil et Jean Richer, 1589). Sur la beauté d'Esther, voir M. Miotti, *Il personaggio di Ester nella drammaturgia francese da Rivaudeau a Racine*, Fasano, Schena Editore, 2009, p. 170.

²⁰ J. Grévin, *Cesar*, dans *Le Theatre de Jaques Grevin de Clermont en Beauvaisis, avec le second livre de l'Olimpe et de la Gelodacrye*, Paris, V. Sertenas et G. Barbe, 1562, p. 29-30.

²¹ *Ibidem*, p. 33. L'argument se trouve chez Muret entre les actes IV et V : « CHORUS. Creditur vulgus muliebre nunquam/ Consili micam dare profuturi, / Sed rapti affectu, penitusque sana / Mente carere : / Sed tamen si quis bonus aestimator / Rem putet recta ratione totam, / Dicit in multis micuisse magnam/ Consilii vim », M.-A. Muret, *Iulius Caesar*, dans *Iuvenilia*, Paris, Veuve Maurice de La Porte, 1552, p. 33-34 ; « Les femmes, croit-on, ne donnent jamais / Le moindre conseil utile, / elles s'abandonnent à la passion, privées / de tout bon sens : / cependant, si un juge équitable / examine l'affaire de manière juste, / il dira que nombre d'entre elles brillèrent / par la valeur de leurs conseils », (dans *Iuvenilia*, trad. V. Leroux, Genève, Droz, 2009, v. 398-405, p. 82-83).

jamais le dénouement, il est peint avec la gravité qui convient au genre, et il engage toujours le collectif. La tragédie ne saurait donc être le genre du bonheur conjugal : si le mariage est heureux, il fait partie de la situation qui va se renverser en malheur, soit parce que le nœud de l'intrigue cause une crise conjugale, soit, et cette configuration est plus fréquente encore, parce que le renversement de fortune est constitué par la mort du conjoint²².

JUSQU'A CE QUE LA MORT LES SEPRE

Du mariage au veuvage

En effet, le mariage est généralement présenté sous l'angle du manque : puisque les personnages doivent être touchés par un malheur immense, c'est souvent la mort des proches qui advient, et, fréquemment, celle du conjoint. Le premier personnage essentiellement défini par le deuil de l'époux est Calpurnie, épouse de César chez Muret et Grévin – cependant, dans cette tragédie, le renversement de fortune concerne avant tout celui l'empereur romain²³. Dès lors, la première tragédie qui se concentre sur la réaction de l'héroïne à la mort de son mari est *Porcie* de Garnier (1568), immédiatement suivie de *Panthée* de Caye Jules de Guersens²⁴, puis des deux pièces consacrées à Cornélie, la tragédie éponyme de Garnier en 1573, et l'anonyme *Pompée* en 1579. De même, parmi les personnages secondaires, l'épouse en deuil est très représentée²⁵. En outre, même si ce phénomène est plus rare, le renversement de fortune masculin est parfois constitué du deuil conjugal. C'est le cas de Daire, qui rapporte à l'acte I de la pièce de Jacques de La Taille ses nombreux malheurs – dont celui d'être vaincu par Alexandre –, mais dont aucun ne surpasse d'après lui la mort de son épouse :

Mais ce qui plus me cuit, c'est que ma chere femme,
Mon confort, mon soulas, la moitié de mon ame,
Celle dont la beauté toute autre a surpassée,
Au camp de mon haineux naguere est trespasée.
Tu t'es laissé mourir pour ne vivre sans moy,
Compaigne, et pour n'avoir autre seigneur sur toy :
Sans m'avoir dit adieu tu mourus prisonniere,
Et sans que j'eusse ouy ta volonté derniere :
Je n'ai point clos tes yeux, ne ton ame sucée,
Et pour le dernier coup je ne t'ay ambrassée.
Je n'ay point fait l'honneur à ton corps inhumé,
Selon que nous avions en Perse accoustumé :

²² Le renversement de fortune est fondamental pour la définition du tragique au XVI^e siècle ; voir N. Hugot, « D'une voix et plaintive et hardie ». *La tragédie française et le féminin entre 1537 et 1583*, Genève, Droz, 2021, p. 320-386.

²³ Pour des deuils de personnages secondaires, voir par exemple, à l'ouverture de *Josias*, Idida, mère du héros éponyme, qui pleure la mort de son époux Amon. Messer Philone, *Josias, tragédie de M. Philone. Traduite d'Itliaen en François. Vray miroir des choses advenues de nostre temps*, Genève, François Perrin, 1566, p. 5-13.

²⁴ Les malheurs de Panthée sont multiples : elle est une captive au centre des désirs masculins ; cependant, c'est bien la mort de son époux qui la conduit à faire le choix du suicide au début de l'acte IV : « Tu es donc mort, amy, il fault aussy bien, morte / Que je te fasse escorte : / Non, je ne puis plus vivre : ayant perdu mon bien, / Pourrois-je vivre bien ? », C. J. de Guersens, *Panthee. Tragedie, prise du Grec de Xenophon. Mise en ordre par Caye Jule de Guersens*, Poitiers, Marnet et Bouchet, 1571, fol. D1r^o.

²⁵ Par exemple, Andromaque chez N. Filleul, *Achille, tragedie Française de Nicolas Filleul Normand, qui a este jouee publicquement au College de Harcourt le 21 Decembre 1563*, Reims, Thomas Richard, 1563 ; et les « roynes » chez R. Garnier, *Les Juifves*, dans *Les Tragedies de Robert Garnier, conseiller du Roy, Lieutenant general Criminel au siege Presidial et Senechaussee du Maine. Au Roy de France et de Polongne*, Paris, Mamert Patisson et Robert Estienne, 1585.

Las ! quand te reverray-je ? ô que bien tost advienne,
Que mon âme la-bas se raccouple à la tienne.²⁶

L'importance que ce personnage accorde à la mort de son épouse fait partie de son portrait d'« efféminé » : il n'est pas le seul homme à subir le deuil de l'épouse durant le temps de la tragédie²⁷, mais rares sont les hommes qui pleurent autant la mort d'une femme²⁸. En effet, tendanciellement, ce malheur est plutôt féminin, les héros étant quant à eux plutôt victimes d'assassinats²⁹. Mais précisément, comment comprendre que la mort du conjoint soit plutôt un malheur de femmes ?

Le mariage ou la mort : un statut social

Le genre tragique n'est pas dédié à la peinture du sentiment amoureux, néanmoins celui-ci se dit parfois, essentiellement dans le cadre de plaintes³⁰, comme nous l'avons vu chez Daire. Ainsi, c'est lorsqu'elle apprend qu'Antoine l'accuse de trahison que Cléopâtre affirme son amour pour lui :

Que je t'aye trahi, cher Antoine, ma vie,
Mon ame, mon soleil, que j'aye ceste envie ?
Que je t'aye trahi, mon cher Seigneur, mon Roy ?
Que je t'aye jamais voulu rompre la foy ?
Te quitter, te tromper, te livrer à la rage
De ton fort ennemi ? Que j'aye ce courage ?³¹

Parfois, l'amour conjugal se trouve dans des lieux inattendus ; ainsi, c'est en envisageant d'assassiner son époux que Clytemnestre, « femme marricide »³², évoque ses sentiments : « Le marial amour me gaigne et me retrain » clame-t-elle chez Toutain, et « L'amour de mariage

²⁶ J. de La Taille, *Daire*, dans *La Famine ou les Gabéonites, tragedie prise de la Bible et suivant celle de Saül, ensemble plusieurs autres œuvres poétiques de Jehan de la Taille de Bondaroy gentilhomme du pays de Beauce, et de feu Jacques de La Taille son frère, desquelles œuvres l'ordre se void en la prochaine page*, Paris, Frédéric Morel, 1573, fol. 5 r°.

²⁷ Nous pouvons encore citer les Vaudois de Cabrières, qui trouvent leurs épouses massacrées par les Catholiques, voir Anonyme, *La Tragédie du sac de Cabrières. Tragédie inédite en vers français du xvii^e siècle*, éd. F. Benoît et J. Vianey, Marseille, Institut Historique de Provence, 1927, v. 1383-1405, p. 266-267.

²⁸ N. Hugot, « Alexandre et Darius “efféminés” ? Le masculin en question dans les tragédies de Jacques de La Taille », dans *Molleses Renaissance. Défaillances et assouplissement du masculin*, éd. D. Maira, T. Patera, et F. Baur, Genève, Droz, 2021, p. 235-255.

²⁹ *Ibidem*

³⁰ Sur ce point voir A. Burguière, *Le Mariage et l'Amour en France, de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Seuil, 2011.

³¹ R. Garnier, *Marc Antoine*, dans *Les Tragédies*, fol. 82 v°. Plus loin, Cléopâtre se qualifie d'« épouse débonnaire » : elle veut mourir si Antoine meurt (*ibidem*, fol. 85 r°).

³² Cette expression se trouve chez P. Matthieu, *Clytemnestre tragedie de Pierre Matthieu docteur es droicts*, Lyon, Benoist Rigaud, 1589, acte III p. 41. On lit aussi plus haut dans la bouche de la Nourrice « L'espouse de l'espoux le sepulchre martelle », p. 38.

arreste mes desseins » chez Brisset³³. Égisthe doit alors lui rappeler les manquements d'Agamemnon pour ramener Clytemnestre à l'idée du meurtre³⁴.

Cependant, si l'amour est convoqué, il n'est pas le cœur de la représentation. D'abord, rares sont les personnages qui ne saisissent pas la portée collective de leurs malheurs. Chez Garnier, qui fait de ses pièces un miroir des malheurs français³⁵, Porcie se lamente en ces termes lorsqu'elle apprend la mort de Brutus :

O celestes cruels, ô Dieux inequitables,
Avez-vous donc meurtry tant de gens venerables ?
Avez-vous donc meurtry tant d'hommes genereux,
Esbranlez sous l'espoir que vous feriez pour eux ?³⁶

L'héroïne pleure son époux, mais elle comprend que sa mort est accompagnée de celle de bien d'autres hommes, ainsi que de la perte de la liberté romaine.

Mieux encore, au-delà du sentiment, le mariage est avant tout conçu comme un statut, dont la perte subite plonge les femmes dans l'infortune. Ainsi, chez Grévin, Calpurnie évoque la protection que son époux devrait lui apporter :

CALPURNIE. Hé ! pauvrete, je suis
Femme du grand Cesar, et vivre je ne puis
Libre de passions, libre de toute crainte,
Qui me detient ainsi qu'une geenne contraincte. [...]
LA NOURRICE. Que peult-il advenir, pour lamenter si fort,
À la femme de cil qui gouverne le sort ? [...]
Mais pourquoy craignez-vous ? n'estes-vous pas aimee
De vostre grand Cesar, dont la puissance armee
Fait craindre Rome mesme, et qui ha sous sa main
Paisible gouverné tout ce peuple Romain
L'espace de quatre ans ?
CALPURNIE. Je n'en suis plus heureuse,
Nourrice, car la craincte est plus imperieuse,
Que le pouvoir d'un Roy.³⁷

³³ C. Toutain, *La Tragedie d'Agamemnon, avec deux livres de chants de Philosophie et d'Amour, par Charles Toutain. A tresreverend et illustre Prélat Monseigneur Gabriel le Veneur, Evêque d'Evreux*, Paris, Martin Le Jeune, 1557, fol. 7 v° ; et R. Brisset : Agamemnon, dans *Le premier livre du theatre tragique de Roland Brisset, gentilhomme tourangeau*, Tours, Claude de Montroeil et Jean Richer, 1589, p. 149. Il s'agit d'une traduction assez littérale d'Agamemnon de Sénèque : « *Amor jugalis vincit ac flectit retro* » Sénèque, *Agamemnon*, dans *Œdipe, Les Phéniennes I et II, Médée, Hercule Furieux, Phèdre, Thyeste, Les Troyennes, Agamemnon*, éd. F.-R. Chaumartin et O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2013, v. 239, p. 574.

³⁴ Cette mention disparaît chez P. Matthieu, dont la Clytemnestre semble bien plus endurcie dans l'amour adultère et dans le projet meurtrier. Elle affirme ainsi à l'acte II « De l'honneur conjugal ma poitrine se vide », *Clytemnestre*, p. 15. Voir, pour l'équivalent de la scène présente chez Toutain et Brisset, l'acte III, p. 43, où Clytemnestre change brièvement d'« humeur » concernant ce projet mais n'évoque pas son amour conjugal.

³⁵ Voir par exemple le sous-titre de *Porcie, tragedie Française representant la cruelle et sanglante saison des guerres Civiles de Rome : propre et convenable pour y voir depeincte la calamité de ce temps*, par R. Garnier Fertenois, *Advocat en la cour de Parlement à Paris*, Paris, Robert Estienne, 1568.

³⁶ *Ibidem*, fol. 27 v°.

³⁷ J. Grévin, *Cesar*, p. 25-26.

En théorie, l'épouse est protégée, mais la tragédie met cette protection en défaut (« Je n'en suis *plus* heureuse »). Voici encore la manière dont Corneille, dans l'anonyme *Pompée*, anticipe son avenir si son époux meurt :

Et moi, vefve seray chetive délaissée
Vos enfans orphelins, vostre maison baissée :
Incertaine j'iray d'un esprit vagabond
Jusque aux barbares fins du grand rivage blond.
Là j'errera pleurant, et de tous délaissée,
Gémiray les souspirs de ma triste pensée :
Car Rome n'est plus mienne, et rien la nation
Italique ne m'est, depuis l'affliction
Qui nous en a chassés en region barbare.
Quant à ma parenté elle me reste rare. [...]
Et vous qui me restez pour consolation,
Pour pere, pour parent, pour toute affection,
Ayez pitié de moy vostre espouse ennuyée.³⁸

Les femmes ont besoin de la protection masculine garantie par le mariage. En cas de défaillance ou de mort du mari, il faut dès lors chercher un nouveau protecteur, comme le montre Clytemnestre lorsqu'elle demande à Achille de protéger sa fille d'Agamemnon et qu'elle se met « à [ses] genoux » :

À quel temple ou autel aujourduy irons-nous,
Nos prières offrir ailleurs qu'à voz genoux,
Qui n'avons autre amy dont nous puissions attendre
Secours, ou de salut espoir aucun prétendre ?
Tout ce que vous oyéz est l'emprise vilaine
Du Roy Agamemnon, et de cruauté pleine :
Puis vous voyéz aussi qu'icy je suy venue
Loin des miens, femme seule, ettrangère, inconnue,
Entre soldas cruélz, et toujours prêtz à faire
Quelque mechanceté et outrageus affaire :
Et ne servans de rien sinon quant il leur plait.
Et pourtant, Achillés, si ore il vous déplaît
Me tendre vottre main pour contre eus me defendre,
Je quitte mon espoir : mais s'il vous plait l'entendre
Au besoin de ma filhe et de moy tant grevées,
Par vottre seul secours nous deus serons sauvées³⁹.

Contrainte de venir « Loin des [siens], femme seule, ettrangère, inconnue », Clytemnestre s'est mise en danger, ce qui, joint à un geste de soumission contraire à son rang, témoigne de la gravité de sa situation. De même, lorsque dans *Sophonisba*, les « dames » apprennent que Massinissa ne sauvera pas l'héroïne, elles se lamentent : « Ceste pauvre dame n'a homme qui

³⁸ Anonyme, *Tragédie nouvelle appelée Pompée en laquelle se voit la mort d'un grand Seigneur, faite par une malheureuse trahison*, Lausanne, François Le Preux, 1579, p. 25.

³⁹ T. Sébillet, *L'Iphigene*, fol. 43 v°.

parle pour elle »⁴⁰. De fait, Massinissa ne peut plus que fournir à la reine le poison qui lui permettra d'échapper à la domination romaine⁴¹.

Symétriquement, ne pas permettre à une jeune femme de se marier est une manière de lui dénier la possibilité d'acquérir ce statut. Ainsi, Antigone chez Baïf aurait souhaité « du mariage saint [...] éprouver le lien »⁴² mais Créon la mène au tombeau. De même, lorsqu'Electra veut convaincre sa sœur que la supposée mort d'Oreste annihile leurs chances d'être sauvées, elle lui décrit ainsi ses perspectives :

Privee de tes biens paternelz, et richesse,
Et si ne peulx avoir chose aultre que tristesse
Tout le temps de ta vie, et vieillir sans mary,
Sans lict, sans party, doncq qui n'en seroit marry ?
Et n'ays aucun espoir que quelque jour viendra
Que tu pourras avoir tout ce qu'il te fault.
Egistus n'est si sot qu'il permecte que vienne
Enfans de ton costé ou de la race mienne,
Mal evidant à luy [...].⁴³

Ainsi, si le renversement de fortune prend souvent la forme du deuil conjugal chez les personnages féminins, c'est parce que, pour une femme, le mariage est essentiel à la définition du statut social.

Dès lors, pour bien des femmes, l'alternative est simple : le mariage, ou la mort. Comme l'écrit Nicole Loraux à propos des tragédies grecques, « la mort d'un homme appelle irrésistiblement le suicide d'une femme, sa femme »⁴⁴. Chez Garnier, Porcie considère ainsi qu'elle tarde trop à se donner la mort :

Brute, pardonne moy, je sçay bien que j'ay tort,
De vivre un seul moment apres ton dernier sort.
Je cognoy bien mon tort, las ! j'ay bien cognoissance,
O mon Brute, O mon cueur, qu'en cela je t'offense
Je t'en requiers pardon, Brute, pardonne moy,
Je ne seray long temps sans me voir pres de toy.
Tant que tu as vescu j'ay bien désiré vivre,
Mais ores estant mort j'ay désir de te suyvre.⁴⁵

⁴⁰ M. de Saint Gelais, *Sophonisba, tragedie tresexcellente tant pour l'argument que pour le poly langage et graves sentences dont elle est ornée, représentée et prononcée devant le Roy, en sa ville de Bloys*, Paris, P. Danfrie et R. Breton, 1559, fol. 34v°. Chez C. Mermet, nous lisons « La Reyne pleine de peur / N'a icy amy fidelle, / Et quiconque parle d'elle / Luy rangrege sa douleur. », p. 66.

⁴¹ Voir également la réaction de Vasthi après son divorce, P. Matthieu, *Vasthi*, p. 98.

⁴² J.-A. de Baïf, *Antigone*, dans *Les Jeux de Jan Antoine de Baïf a Monseigneur le duc d'Alençon*, Paris, Lucas Breyer, 1572, fol. 79 r°.

⁴³ L. de Baïf, *Tragedie de Sophocles intitulee Electra, contenant la vengeance et l'inhumaine et trespiteuse mort d'Agamemnon Roy de Mycenes la grand, faicte par sa femme Clytemnestra, et son adultere Egistus. Ladictie Tragedie traduite du grec de Sophocles en rythme François, ligne pour ligne, et vers pour vers ; en faveur et commodite des amateurs de l'une et l'autre langue*, Paris, Estienne Rosset, 1537, fol. D4v°. Baïf suit Sophocle d'assez près, voir *Électre*, dans *Tragédies. Tome I. Ajax, Antigone, Œdipe-Roi, Electre*, éd. P. Masqueray, 3^e éd., Paris, Les Belles Lettres, 1940, v. 950-966, p. 244.

⁴⁴ N. Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985, p. 31.

⁴⁵ R. Garnier, *Porcie*, dans *Tragédies*, fol. 29v°.

Les exemples seraient particulièrement nombreux, notamment chez Garnier qui se concentre sur la figure de l'épouse en deuil⁴⁶, mais également chez d'autres dramaturges⁴⁷. Si les épouses se hâtent de mourir pour rejoindre leur époux, d'un autre côté, les jeunes filles sacrifiées s'unissent symboliquement à Pluton : les liens de la mort et du mariage s'observent dans la confusion des rituels pour Iphigénie, ou encore, dans ces mots d'Antigone :

O chambre nuptiale ! ô sepulcre ! ô caveau,
Me demeure à jamais, ma chambre et mon tombeau.⁴⁸

Ainsi, la tragédie montre que la perte du statut conjugal est souvent fatale aux femmes. Celles-ci n'ont cependant pas dit leur dernier mot. Andromaque s'adresse ainsi à un Hector déjà mort, lorsqu'elle décrit la nouvelle situation de Troie :

Vous étiez son rempart, son appui, sa défense ;
Seul à nos ennemis vous faisiez résistance :
Les femmes vous gardiez, et les enfants petits
De la fureur des Grecs, qui les prendront captifs.⁴⁹

La Troade représente pourtant précisément des femmes qui apprennent à se défendre seules, puisqu'Hécube et le chœur de Troyennes se vengent de Polymestor en assassinant ses enfants et en l'énucléant. Nous pourrions encore citer Judith, veuve qui, aidée de Dieu, assassine le tyran Holopherne chez Adrien d'Amboise. Ici, la crise ouverte par la tragédie, causée par la mort des hommes protecteurs, conduit les femmes à mettre en œuvre un comportement exceptionnel. Ailleurs, des voix s'élèvent qui critiquent le comportement masculin dans le cadre conjugal, voire l'institution matrimoniale elle-même et l'asymétrie qu'elle engendre.

MISERES DE LA FEMME MARIEE

L'époux, l'amant ou le truand ?

Tout d'abord, certaines femmes reprochent à leur époux des comportements défectueux. Outre Vasthi, qui dénonce les méfaits du vin sur les maris⁵⁰, nous pouvons penser à Vénus qui, chez Le Breton, se plaint de la manière dont Vulcain l'a punie publiquement de son adultère avec Mars (il aurait attaché les deux amants surpris durant l'adultère et les aurait ainsi montrés à l'Olympe) :

Un mary vertueux, qui ayme bien sa femme,
Si d'aventure il void qu'elle merite blasme,

⁴⁶ Pour V. Dupuis, la femme en deuil incarne l'esthétique tragique de Garnier. Voir « Figures du deuil féminin dans le théâtre de Robert Garnier », *RHR*, n° 80, juin 2015, p. 15-38.

⁴⁷ Voir par exemple Anonyme, *La Tragedie Française du Bon Kanut, Roy de Dannemarch* [1575], éd. R. Gimenez, Ch. Lauvergnot-Gagnière et P. Gondret, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1989, v. 1947-1974, p. 84.

⁴⁸ J.-A. de Baif, *Antigone*, dans *Les Jeux de Jan Antoine de Baif a Monseigneur le duc d'Alençon*, Paris, Lucas Breyer, 1572, fol. 79 r°.

⁴⁹ R. Garnier, *La Troade*, dans *Tragedies*, fol. 169 r°.

⁵⁰ Par exemple « Par le vin noz maris violent les canons / Du mariage saint », *Vasthi*, p. 39.

En propos et conseil la sçait bien corriger,
Et ne met folement son honneur en danger⁵¹.

Or, il est possible que ces propos, ici délivrés comme une vérité générale, aient vocation à commenter l'union matrimoniale telle qu'elle se présente dans le contexte contemporain. En effet, plusieurs dramaturges actualisent les réflexions sur le mariage en les adaptant au contexte du XVI^e siècle, où se multiplient les unions clandestines d'un côté et les réformes du mariage de l'autre⁵². Ainsi, chez Lazare de Baïf, le chœur considère que le remariage de Clytemnestre avec Égisthe n'a aucune légitimité ; Erynnie vengera Agamemnon :

Elle assauldra le mariaige
Lequel fut brassé par oultraige
Sans lict, sans bang, sans loz, sans loy
Après avoir occis le Roy⁵³.

Le troisième vers s'éloigne du texte de Sophocle pour actualiser le propos, qui s'appuie sur le droit contemporain de Baïf : depuis le Moyen Âge, l'omission des « bans » est un empêchement prohibitif au mariage, qui entraîne non seulement sa nullité, mais également l'excommunication des époux⁵⁴. De même, chez Mellin et Mermet, Massinissa se justifie d'avoir épousé Sophonisbe (toujours mariée) en indiquant qu'elle lui était promise avant d'épouser Siphax⁵⁵. Scipion n'accepte cependant pas cet argument : « Car seule, simple et legere promesse / Ne fait le mariage, eu esgard à jeunesse »⁵⁶.

Or, ce procédé d'actualisation oriente parfois l'interprétation de l'intrigue, notamment dans les litiges concernant la nature de l'union. Chez Jodelle, Didon apostrophe Énée en ces termes :

Nostre amour donc, hélas ! ne te retient-il point,
Ny la main à la main, le cœur au cœur conjoint
Par une foy si bien juree en tes delices ?
Que si les justes dieux vangent les injustices,
Tes beaux sermens rompus rompront aussi ton heur⁵⁷.

La Carthaginoise convoque le sentiment amoureux, puis les gestes de serments (« la main à la main ») ainsi que la « foy juree » durant les ébats sexuels (« tes delices »). Énée se serait

⁵¹ G. Le Breton, *Adonis, tragedie françoise de Gabriel Le Breton Nivernois, Seigneur de la Fon*, Paris, Abel l'Angelier, 1579, p. 8.

⁵² Sur ce point, voir par exemple F. Lebrun, *La vie conjugale sous l'Ancien régime*, notamment p. 9-21, ainsi que J. Gay, « Le mariage face aux règles juridiques et à l'organisation sociale dans la France coutumière aux XVI^e-XVII^e siècles », dans *Le mariage dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, p. 25-41.

⁵³ Lazare de Baïf, *Electra*, fol. C1r^o.

⁵⁴ Sur ce point, voir notamment François Lebrun, *La Vie conjugale sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 9 *sqq.* Pour le texte grec, voir Sophocle, *Électre*, v. 490-495, p. 228.

⁵⁵ Voir par exemple C. Mermet, *Sophonisbe*, p. 40, 42 puis 56.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 59. Chez Mellin : « Car une simple promesse ne fait pas le mariage », *Sophonisbe*, p. 30 v^o-31 r^o.

⁵⁷ É. Jodelle, *Didon se sacrifiant*, dans *Les Œuvres et Meslanges Poétiques d'Estienne Jodelle, sieur du Lymodin. Premier volume*, Paris, N. Chesneau et M. Patisson, 1574, fol. 260v^o. Jodelle traduit Virgile : « *Nec te noster amor nec te data dextera quondam / nec moritura tenet crudeli funere Dido ?* », « Nos serments de jadis, notre amour, ni Didon, / Promise à un cruel trépas, rien ne t'arrête ? », *Énéide*, éd. O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2015, v. 307-308, p. 186-189.

engagé auprès d'elle par de « beaux sermens », désormais « rompus ». La reine évoque plus loin explicitement le mariage, en demandant à son amant de rester :

Par nostre mariage, et par nos Hymenees
Qu'avoient bien commencé mes rudes destinees⁵⁸.

Face à elle, Énée rejette, avec un certain manque d'élégance, cette description de leur relation :

Je n'ay jamais aussi pretendu dedans moy,
Que les torches d'Hymen me joignissent à toy.
Si tu nommes l'amour entre nous deux passee,
Mariage arresté, c'est contre ma pensée.
Souvent le faux nous plaist, soit que nous desirions
Que la chose soit vraye, ou soit que nous couvrions
Sous une honneste mort, et la honte, et la crainte⁵⁹.

Or, précisément, la pièce semble mettre en doute la validité de l'argumentaire d'Énée. Ainsi, de l'avis même des compagnons troyens, Didon pleure « l'adieu du mari qui s'absente »⁶⁰ – il n'est donc pas certain que le spectateur soit censé accepter l'explication du héros⁶¹. C'est également le cas chez La Péruse, où Médée reproche à Jason son abandon⁶². Par exemple à la fin de l'acte I, elle s'indigne en ces termes :

O déloïal Jason ! où est ores la foi
Qu'en Colches me promis, quand me donnai à toi ?
Où est l'amour constant, où est le mariage,
Dont ta langue traitresse allechoit mon courage ?
O infidele foi ! ô grand' déloïauté !
O langue manteresse ! ô dure cruauté !
O Jason trop ingrat ! ô maudit Himenee !
O moi sous le Souleil la plus défortunée !⁶³

⁵⁸ É. Jodelle, *Didon se sacrifiant*, fol. 262 r°. La source est « *per conubia nostra, per inceptos hymenaeos* », « Notre union, notre hymen à peine commençant », *Énéide*, IV, v. 316, p. 188-189.

⁵⁹ É. Jodelle, *Didon se sacrifiant*, fol. 264 r°. Chez Virgile : « *nec conjugis umquam / praetendi taedas aut haec in foedera veni* » ; « pas plus qu'en débarquant [j'aie cru] me poser en époux, tel n'était pas mon but », *Énéide*, IV, v. 378-339, p. 188-189.

⁶⁰ É. Jodelle, *Didon se sacrifiant*, fol. 279 r°.

⁶¹ Globalement, le personnage d'Énée et son point de vue sont dévalorisés dans la pièce. Voir par exemple M. Lazard, « Didon et Énée au XVI^e siècle : La *Didon se sacrifiant* de Jodelle », dans R. Martin (dir.), *Énée et Didon : naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*. Actes du colloque international organisé à la Sorbonne nouvelle, du 6 au 9 décembre 1988, Paris, CNRS, 1990, p. 92.

⁶² La critique l'a montré, La Péruse se concentre plus que ses sources sur la faute de Jason. Voir par exemple N. Banachévitch, *Jean Bastier de la Péruse, (1529-1554) : étude biographique et littéraire*, Genève, Slatkine, 1970, p. 113-114, ou P. J. Usher qui propose d'y voir une réflexion politique sur le serment, dans « Prudency and the Inefficacy of Language : Re-politicizing Jean de La Péruse's *Médée* (1553) », dans *MLN*, Volume 128, n°4, septembre 2013, p. 868-880.

⁶³ J. B. de La Péruse, *La Medee, Tragedie, et autres diverses poesies, par J. de La Peruse*, Poitiers, Marnef et Bouchet, sd, p. 9. Comparer avec Euripide, *Médée*, éd. L. Méridier et alii, Paris, Les Belles Lettres, 2012, v. 488-492, p. 44-45. Médée y insiste également sur le fait que Jason rompt ses serments conjugaux.

Jason ne répond pas à ces reproches et se contente de condamner Médée pour ses crimes. Apparemment, Didon et Médée demandent à leurs amants de respecter des devoirs conjugaux dans un cadre légalement ambigu, puisqu'Énée et Jason en seraient restés à des promesses de mariage. Néanmoins, au XVI^e siècle, les gestes et mots évoqués par ces femmes peuvent précisément suffire à fonder l'union, qui n'a pas besoin, pour être valide, d'un prêtre, mais d'une jonction des mains ainsi que d'un échange de paroles⁶⁴. Dès lors, la légitimité de ces abandons est mise en question dans le contexte de production des œuvres, ce qui accompagne et renforce le discrédit jeté sur les personnages d'Énée et de Jason.

Chez Toutain, Égisthe essaie de convaincre Clytemnestre d'assassiner Agamemnon en ces termes :

Maintenant ton mari toutes couleurs invente,
À montrer que tu es criminelle évidente.
Crois, crois qu'on a sus toi nul diffame entrepris.
Que prouffite l'honneur, que sert d'avoir appris
Chastement se tenir, et fuir le diffame,
S'un mari te soupçonne estre impudique femme ?
On ne se plaint jamais s'il a de son côté
Une faute commise⁶⁵.

Toutain s'éloigne ici de Sénèque, puisque son Égisthe y déclare :

*Iam crime nulle quaerit et causa parat.
Nil esse crede turpe commissum tibi :
quid honesta prodest vita, flagitio vacans ?
Ubi dominus odit, fit nocens, non quaeritur*⁶⁶.

Dans les deux derniers vers, que Toutain ajoute par rapport à sa source⁶⁷, Égisthe témoigne d'un déséquilibre entre les hommes, qui peuvent se permettre l'adultère, et les femmes, qui deviennent l'objet de « diffame » si elles le commettent. La suite de la tragédie insiste sur la responsabilité de Clytemnestre puisque celle-ci passe de l'adultère au meurtre de son époux. Néanmoins, en ajoutant ces deux vers, Toutain pousse le spectateur à interroger les fondements de cette asymétrie entre les hommes et les femmes, tout comme Jodelle, La Péruse ou Le Breton insistent sur l'insécurité des femmes dans le cadre du couple : il ne s'agit

⁶⁴ Voir sur ce point J. B. Molin et P. Mutembe, *Le rituel du mariage en France du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, Beauchesne, 1974. On lit notamment : « si l'Église condamne comme illicites et punit de peines ecclésiastiques les mariages dits clandestins, c'est-à-dire accomplis à la maison sans la présence d'un prêtre, elle les reconnaît pourtant valides », p. 43. Dès lors, si le prêtre n'est pas nécessaire à l'union, l'essentiel du rite est constitué de la remise des époux l'un à l'autre ; or, « le geste expressif en est la jonction de leurs deux mains (*dexterarum iunctio*), accompagnée de paroles de celui qui les remet l'un à l'autre et de la parole des époux eux-mêmes », p. 77. L'auteur montre qu'au XVI^e siècle, ce geste change de sens : il ne symbolise plus la remise de la fille au garçon mais « le consentement mutuel et la promesse de fidélité réciproque ». Chez Jason et Médée, la jonction des mains manque peut-être, contrairement à ce qu'on lit chez Ovide (voir également sur ce point M. Busca, « Autour de deux sources de la *Médée* de La Péruse : Ovide et George Buchanan traducteur d'Euripide », dans M. Mastroianni (éd.), *La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, Torino, Rosenberg et Sellier, 2015, p. 47-67).

⁶⁵ C. Toutain, *Agamemnon*, fol. 8 r^o et v^o.

⁶⁶ « Lui cherche des griefs et prépare un prétexte. / N'eusses-tu rien commis de honteux, à quoi bon / Une vie honorable et vierge de scandales ? / Celui qu'un tyran hait est coupable d'office », Sénèque, *Agamemnon*, dans *Tragedies*, v. 277-280, p. 576-579.

⁶⁷ Ces vers ne se retrouvent pas chez R. Brisset, *Agamemnon*, p. 151.

donc pas seulement de montrer que le mariage est nécessaire à la survie des femmes, mais parfois de porter un regard actuel et critique sur cette nécessité ainsi que sur le comportement masculin dans ce cadre.

« *Nature ne nous fait esclaves d'un espoux* »

Le corpus présente un cas de contestation plus radicale de l'institution maritale. Dans *Hippolyte* de Garnier, Phèdre, abandonnée par un mari adultère, aime son beau-fils. Comme chez Sénèque, la marâtre défend face à la Nourrice la possibilité et la validité de son amour :

PHEDRE. Et quoy ? Pour s'entre-aimer commet-on tant de mal ?
NOURRICE. Non pas pour s'entre-aimer d'un amour conjugal⁶⁸.

Cet échange ouvre un débat qui ne se trouve pas chez Sénèque :

PHEDRE. L'amour ne se doit pas borner du mariage.
NOURRICE. Ce ne seroit sans luy qu'une brutale rage.
PHEDRE. Nature ne nous fait esclaves d'un espoux.
NOURRICE. Non, mais les saintes loix, qui sont faictes pour nous.
PHEDRE. Les hommes nos tyrans, violant la Nature,
Nous contraignent porter cette ordonnance dure,
Ce miserable joug, que ny ce que les flots
Enferment d'escaillé, ny ce qui vole enclos
Dans le vuide de l'air, ce qui loge aux campagnes,
Aux ombreuses forests, aux pierreuses montagnes,
De cruel, de bening, de sauvage, et privé,
Plus libre qu'entre nous, n'a jamais esprouvé.
Là l'innocente amour s'exerce volontaire,
Sans pallir sous les noms d'inceste et d'adultere,
Sans crainte d'un mari, qui flambe de courroux
Pour le moindre soupçon qu'ait son esprit jaloux⁶⁹.

Phèdre se révolte contre l'institution du mariage qui ancre la domination masculine (« esclaves d'un espoux »), et défend une idée radicale de l'amour libre, dont le modèle se trouve dans le règne animal. Dans la nature, la domination masculine (« Les hommes nos tyrans ») ne s'exerce pas : dès lors, celle-ci est contre-nature (« violant la nature »), comme tout le système moral (« les noms d'inceste ou d'adultère ») et institutionnel (« crainte d'un mari »). Les hommes faisant les lois, ils ont imposé aux femmes une soumission, un « miserable joug » qui les contraint⁷⁰. Le débat se poursuit et Phèdre rappelle ensuite avec plus de force que Thésée est un mari adultère⁷¹. La critique se demande si ce débat fait de

⁶⁸ R. Garnier, *Hippolyte*, dans *Tragedies*, fol. 123v°.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Voir Montaigne : « Les femmes n'ont pas tort du tout quand elles refusent les règles de vie qui sont introduites au monde, d'autant que ce sont les hommes qui les ont faites sans elles », *Les Essais*, éd. E. Naya, D. Reguig et A. Tarrête, Paris, Gallimard, 2009, III, 5, « Sur des Vers de Virgile », p. 105.

⁷¹ La pièce insiste sur la responsabilité de Thésée. Voir par exemple Daniela Dalla Valle, « Ombres et furies dans les tragédies italiennes et françaises du XVI^e siècle consacrées à Phèdre et Hippolyte », dans F. Lavocat, F. Lecercle (dir.), *Dramaturgies de l'ombre. Actes du colloque organisé à Paris IV et Paris VII (27-30 mars 2002)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 69-84.

Garnier un auteur féministe⁷² : que le dramaturge fasse entendre la voix d'une Phèdre revendicatrice de ses droits est une chose, mais ce débat est intégré au drame – ainsi, Hippolyte produit à l'inverse une longue tirade misogynne, qui ne représente pas non plus le point de vue de Garnier⁷³ ; en outre, dans son texte politique, Garnier défend une vision de l'ordre monarchique qui se construit contre le désordre naturel⁷⁴. Il n'en reste pas moins que Phèdre prononce ici des mots forts, qui contribuent à la peindre en femme rebelle aux institutions et aux lois, et qui peuvent faire écho à d'autres contestations féminines contemporaines du mariage⁷⁵. Dans la pièce, ce discours n'atteint pas les hommes, puisque Phèdre parle à sa Nourrice. Par le phénomène de la double destination propre au théâtre, les propos de Phèdre sont néanmoins lus et entendus par le public, si bien que cette vision critique du mariage ne reste pas lettre morte.

En effet, dans *Esther* puis *Vasthi*, lorsqu'il compose un dialogue entre Assuère et Vasthi sur le mariage, Pierre Matthieu emprunte ses vers à Garnier :

VASTHI. Et pour desobeir comment on tant de mal ?

ASSUERE. Ouy ? car c'est fausser le devoir conjugal.

VASTHI. Nature ne veut pas que nous soyons esclaves.

ASSUERE. Nature ne veut pas que vous soyez tant braves.

VASTHI. Nature ne nous fait tant serves d'un epoux.

ASSUERE. Non, mais la Loi divine ordonnée contre nous⁷⁶.

Ici, les termes ont changé : c'est Assuère qui veut se libérer de l'institution matrimoniale, tandis que Vasthi défend son droit à ne pas obéir à son mari. Quoi qu'il en soit, lorsqu'il veut représenter une femme libre, qui « refuse de venir au commandement du Roy et en fait peu de conte, s'égale à sa puissance, se voulant prevaloir de la société du mariage, contre l'autorité que les maris ont sur leurs femmes, rejette toutes les belles et saines remontrances des Princesses, en fin les excite à ne permettre tant d'autorité à leurs maris au prejudice de la noblesse et liberté de leur sexe »⁷⁷, c'est bien à la Phèdre de Garnier qu'il pense⁷⁸. À la suite de Phèdre, Vasthi tient un propos de teneur féministe et libertaire sur l'institution maritale. « Le mariage n'est que toute égalité », revendique-t-elle encore⁷⁹ ; son point de vue, ignoré

⁷² L. McDowell Richardson, *The Forerunners of Feminism in French Literature of the Renaissance from Christine of Pisan to Marie de Gournay*, Baltimore/Paris, The Johns Hopkins Press/PUF, 1929, p. 121-122.

⁷³ Cette tirade s'ouvre par « Je ne sçauois aymer vostre sexe odieux, / Je ne puis m'y contraindre, il est trop vicieux ». Voir Robert Garnier, *Hippolyte*, fol. 136r^o.

⁷⁴ Nous traitons cette question dans « "O l'exécrable sexe" : les discours sur les femmes dans *Hippolyte* et *La Troade* », *Fabula / Les Colloques* : « Lire, dire, jouer *Hippolyte* et *La Troade* de Robert Garnier aujourd'hui », dir. N. Dauvois, O. Halévy et J. Vignes, mis en ligne en janvier 2020. [URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6475.php>].

⁷⁵ Sur cette question complexe, voir notamment E. Berriot-Salvadore, « Évocation et représentation du mariage dans la poésie féminine », dans M. T. Jones-Davis (dir.), *Le mariage au temps de la Renaissance*, p. 211-227. Nous pouvons notamment songer au texte qui donne son titre à cette partie, Nicole Estienne Liébault, *Les Misères de la femme mariée : où se peuvent voir les peines et tourmens qu'elle reçoit durant sa vie. Mis en forme de Stances, par Madame Liébault*, éd. I. Zinguer, dans *Misères et grandeur des femmes au XVI^e siècle*. Genève, Slatkine, 1982, p. 32-40.

⁷⁶ P. Matthieu, *Vasthi*, p. 67. Voir également *Esther*, p. 38.

⁷⁷ P. Matthieu, *Vasthi*, p. 39.

⁷⁸ Matthieu compose également sa Clytemnestre au regard de la Phèdre de Garnier, voir l'introduction de G. Ernst dans *Clytemnestre*, Genève, Droz, 1984, p. 30-36 puis p. 53-57. Matthieu est très influencé par le théâtre de Robert Garnier, si bien que cet emprunt est loin d'être isolé.

⁷⁹ P. Matthieu, *Vasthi*, p. 42. Dans son édition (p. 840), L. Lobbes note que ce lieu commun se trouve également dans *Clytemnestre* et dans *Bradamante* de Garnier.

des Princesses, condamné des Princes et du Roi, et sûrement peu valorisé par le dramaturge⁸⁰, a néanmoins pu s'exprimer durant le temps de la pièce. De fait, chez Matthieu comme chez Garnier, ces propos ne représentent pas le point de vue de l'auteur, néanmoins cela n'indique pas qu'il faille d'emblée les balayer : si les dramaturges nous livrent les termes du débat, ils n'entendent pas nécessairement nous en donner les réponses définitives⁸¹.

CONCLUSION

Le mariage ne peut constituer le cœur de l'intrigue d'une tragédie, et encore moins son dénouement, mais il trouve bien sa place dans les pièces, en tant que rebondissement suivi de malheurs, et, plus fréquemment, en tant que situation initiale bientôt mise en crise par les événements de l'intrigue. De fait, cette situation initiale est si bien bouleversée que, pour les personnages féminins, le deuil conjugal est l'un des renversements de fortune les plus fréquents ; dès lors, c'est essentiellement sous l'angle du manque que le mariage est représenté. Ainsi, à bien des égards, la tragédie dresse un tableau plutôt sombre de la vie conjugale, notamment pour ce qui est de la place des femmes au sein du couple, mais cette étude révèle surtout que le mariage est, pour les femmes, une nécessité, un statut dont la perte est souvent synonyme de mort. Or, plusieurs pièces interrogent les mécanismes et les fondements de cette asymétrie, à l'intérieur de l'institution matrimoniale ainsi qu'à sa périphérie, et, parfois, actualisent ces réflexions aux réalités de leur époque, où le mariage est un problème de société. Bien sûr, il reste souvent difficile de déterminer ce qui serait l'expression d'un point de vue de l'auteur sur ces questions, puisque le théâtre est par essence constitué par le dialogisme et l'absence de vision unificatrice⁸². De fait, c'est probablement dans cette irrésolution fondamentale que résident l'intérêt et la richesse de ces textes⁸³. En outre, le fait même que ces dramaturges fassent écho dans leurs textes à ces questions, si importantes à l'époque, montre bien que, quoique consacrée à des malheurs princiers, et même si ses intrigues se situent majoritairement dans le monde antique, la tragédie du XVI^e siècle a bien son mot à dire sur son monde contemporain. Il s'agit alors, comme l'écrivait Enea Balmas, de :

retrouver les formes du théâtre des Anciens en vue d'une récupération de l'esprit qui en avait inspiré les meilleures réussites et, dans ce cadre retrouvé, [de] replacer les inquiétudes éternelles de l'homme, réinterprétées à la lumière des problèmes actuels.⁸⁴

⁸⁰ C'est ce que montre M. Mastroianni, en s'appuyant par exemple sur les sous-titres de la pièce, qui condamnent l'orgueil et la désobéissance, dans « Vasthi figura antinomica di Esther », dans *Le donne della Bibbia, la Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita. Atti del XV Convegno Internazionale di Studio: Verona, 16-17 ottobre 2009*, éd. R. Gorriss Camos, Fasano, Schena Editore, 2012 (« Gruppo di Studio sul Cinquecento Francese », 16), p. 351-370.

⁸¹ Voir sur ce point F. Lestringant, « Pour une lecture politique du théâtre de Robert Garnier : le commentaire d'André Thevet en 1584 », dans *Parcours et rencontres. Mélanges offerts à Enea Balmas*, dir. P. Carile, G. Dotoli, A. M. Raugei, M. Simonin, L. Zilli, Paris, Klincksieck, 1993, p. 405-422. Il montre que le caractère politique du théâtre de Garnier réside précisément dans cette volonté de faire réfléchir le spectateur. Pour Matthieu, la critique considère en général que son théâtre étant plus didactique, il est également moins ambigu. Vasthi représente alors l'orgueil et la beauté charnelle, ce qui l'oppose à Esther, humble élue de Dieu. Voir notamment M. Miotti, *Il personaggio di Ester nella drammaturgia francese da Rivaudeau a Racine*, Fasano, Schena Editore, n° 40, 2009.

⁸² Voir A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 106. Rappelons que, pour le théâtre de cette époque, le chœur ne représente pas non plus le point de vue de l'auteur, puisqu'il est également un personnage pris dans sa définition.

⁸³ Cela nous oblige à avoir une conception souple du caractère « didactique » souvent associé à la tragédie de la Renaissance : il s'agit de faire réfléchir le lecteur plutôt que de lui imposer des réflexions toutes faites.

⁸⁴ Enea Balmas, *Littérature française. La Renaissance. II, 1548-1570*, Paris, Arthaud, 1974, p. 86.

BIBLIOGRAPHIE

Burguière A., *Le Mariage et l'Amour en France, de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Seuil, 2011.

Crescenzo R., Roig-Miranda M., Zaercher V. (éd.), *Le Mariage dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles : réalités et représentations*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2003, 2 volumes.

Jones-Davis M. T. (éd.), *Le Mariage au temps de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1993, et notamment J. Ridé, « Martin Luther et le mariage », p. 229-239.

Lardon S., « L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance », *Australian Journal of French Studies*, vol. 52, n° 3, 2015, p. 285-287.

Lebrun F., *La Vie conjugale sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 1998.

McDowell Richardson L., *The Forerunners of Feminism in French Literature of the Renaissance from Christine of Pisan to Marie de Gournay*, Baltimore/Paris, The Johns Hopkins Press/PUF, 1929.

Molin J. B. et Mutembe P., *Le rituel du mariage en France du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, Beauchesne, 1974.

Zanin E., *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, 2014.

Zaragoza G., *Le Personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.