HAL open science

# Pouvoir(s) des femmes. Femmes de pouvoir

Pascal Gandoulphe, Gérard Gómez, Colette Collomp

▶ To cite this version:

Pascal Gandoulphe, Gérard Gómez, Colette Collomp. Pouvoir(s) des femmes. Femmes de pouvoir. , 42, 2021, Pouvoir(s) des femmes. Femmes de pouvoir, 979-10-320-0326-8. hal-03552331

HAL Id: hal-03552331

https://amu.hal.science/hal-03552331v1

Submitted on 2 Feb 2022

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

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

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

**Cahiers d'études romanes**
Revue du CAER

42 | 2021

# Pouvoir(s) des femmes. Femmes de pouvoir

**Colette Collomp, Pascal Gandoulphe et Gérard Gómez (dir.)**

**Édition électronique**
URL : https://journals.openedition.org/etudesromanes/11494
DOI : 10.4000/etudesromanes.11494
ISSN : 2271-1465

**Éditeur**
Centre aixois d'études romanes de l'université d'Aix-Marseille

**Édition imprimée**
Date de publication : 8 juillet 2021
ISBN : 979-10-320-0326-8
ISSN : 0180-684X

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)

**Référence électronique**
Colette Collomp, Pascal Gandoulphe et Gérard Gómez (dir.), *Cahiers d'études romanes*, 42 | 2021, « Pouvoir(s) des femmes. Femmes de pouvoir » [En ligne], mis en ligne le 09 septembre 2021, consulté le 02 février 2022. URL : https://journals.openedition.org/etudesromanes/11494 ; DOI : https://doi.org/10.4000/etudesromanes.11494

Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Volume sous la direction de
Colette Collomp, Pascal Gandoulphe, Gérard Gómez

Équipe éditoriale de ce numéro
Colette Collomp, Pascal Gandoulphe, Gérard Gómez, Flora Lopez

Cahiers d'études romanes
Aix Marseille Université
Direction
Claudio Milanesi

Comité de rédaction

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Yannick Gouchan, Rodrigo Diaz Maldonado, Sophie Saffi

Équipe éditoriale

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Estelle Ceccarini, Maud Gaultier, Yannick Gouchan, Michel Jonin, Pierre Lopez, Stefano Magni, Estrella Massip, Claudio Milanesi, Judith Obert, Ilaria Splendorini, Michela Toppano, Claire Vialet

Comité de lecture

Aix Marseille Université

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Pascal Gandoulphe, Yannick Gouchan, Gérard Gómez, Colette Collomp, Stefano Magni, Claudio Milanesi, Sophie Saffi, Brigitte Urbani

Autres universités

Silvia Contarini (Université Paris Ouest Nanterre La Défense, CRIX/Études Romanes), Christian Del Vento (Université Paris 3, CIRCE/LECEMO), Andrea Fabiano (Université Paris-Sorbonne, ELCI), Ugo Fracassa (Università Roma Tre), Monica Jansen (Universiteit Utrecht), Christian Lagarde (Université Perpignan Via Domitia, CRESEM/CRILAUP), Stéphanie Lanfranchi (ENS Lyon, Triangle), Dante Liano (Università Cattolica, Milano), Marc Marti (Université de Nice Sophia Antipolis, LIRCES), Alessandro Martini (Université Lyon 3, LUHCIE Grenoble 3), Philippe Merlo (Université Lumière Lyon 2, Passages XX-XXI), Philippe Meunier (Université Lumière Lyon 2, IHRIM), Ana Cecilia Ojeda (Universidad Industrial Santander, Bucaramanga), Matteo Palumbo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Nestor Ponce (Université Rennes 2, ERIMIT), Sébastien Rutes (Université de Lorraine, LIS), Niccolò Scaffai (Université de Lausanne), Franca Sinopoli (Università Roma La Sapienza), Arnaldo Soldani (Università di Verona), Mirko Tavosanis (Università di Pisa), Rubén Torres Martínez (UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México), Gianni Turchetta (Università degli Studi, Milano), Bart Van Den Bossche (Université de Louvain), Margherita Verdirame (Università di Catania), Christilla Vasserot (Université Paris 3, CRICCAL)

© Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence créative Commons Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification 4.0 International CER

cahiers d'études romanes
42

# Pouvoir(s) des femmes
# Femmes de pouvoir

Centre aixois d'études romanes
CAER

2021

Presses Universitaires de Provence

© Presses Universitaires de Provence
Aix Marseille Université
29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1
Tél. 33 (0)4 13 55 31 91
pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr/editeur/pup

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

# Sommaire

Colette Collomp, Pascal Gandoulphe, Gérard Gómez
Introduction 07

Lettres et arts

Sylvain Trousselard
Du corps et de l'esprit
À propos des femmes dans la production comique de Rustico Filippi 19

Béatrice Charlet
Le Gynécée (*De partibus aedium*, 2, 5) de Francesco Mario Grapaldo (1460 ou 1462 ?-1515) 33

Carine Ferradou
Un modèle du genre ?
L'exemplarité problématique d'Iphis, la fille de Jephté dans la tragédie latine de George Buchanan *Iephthes siue Votum* (1554) 59

Jean-Luc Nardone
L'anonymat autobiographique est-il paradoxal ?
Encore sur le *Viaggio con la mente a Gerusalemme* d'une Vénitienne au début du XVIIe siècle 91

Ilaria Splendorini
L'intelligence au pouvoir
Les *Cléopâtre* d'Elisabetta Sirani, un contre-modèle aux représentations de Guido Reni 99

Perle Abbrugiati
La Fée bleue, ou le pouvoir de donner la vie et la mort 119

Sophie Nezri-Dufour
La femme dans *Cristo si è fermato a Eboli*
Une force tellurienne et initiatrice 145

Carlo Baghetti
Femmes sans pouvoir
Le sentiment de la peur dans les romans de Michela Murgia et Amélie Nothomb 155

Yannick Gouchan
Le pouvoir de renverser un mythe
La Pénélope de Rosaria Lo Russo 165

## Histoire

Colette Collomp
Le motif de la belle Sarrasine dans deux remaniements florentins du XIVe siècle 179

Pascal Gandoulphe
Quelques réflexions sur Germaine de Foix (1488-1536), dernière reine d'Aragon, et sa fortune historiographique 189

Juan Carlos D'Amico
Marguerite de Habsbourg
Une femme au pouvoir pendant les Guerres d'Italie 211

Giuliano Ferretti
Régences et pouvoir des femmes
L'aigle et la colombe : Marie de Médicis et Christine de France 233

Gérard Dufour
Julie Clary, reine du Royaume de Naples et des deux Siciles et d'Espagne 253

Elisabel Larriba
La presse au service de la féminisation du pouvoir
Construction et évolution de l'image de Marie-Christine de Bourbon-Siciles, dans la *Gaceta de Madrid* (1829-1834) 271

Gérard Gómez
Pouvoir des femmes, femmes au pouvoir
Une esquisse de l'ascendance sociale, idéologique et politique des femmes latino-américaines d'hier et d'aujourd'hui 295

## Comptes rendus

Corinne Flicker
*La comédie italienne de la Renaissance, miroir de la société*, de Théa Stella Picquet, mars 2018, Rome, Aracne editrice, 500 p. 321

Sommaires des numéros précédents 325

# Introduction

Colette Collomp, Pascal Gandoulphe, Gérard Gómez
Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Les études réunies dans ce volume témoignent de l'hommage de leurs auteurs à notre collègue et amie Théa Picquet. Si la thématique, *Pouvoir(s) des femmes, femmes de pouvoir*, n'est pas sans lien avec sa trajectoire universitaire, ce choix illustre la volonté d'orienter la réflexion collective sur une question dont on s'accorde à considérer l'acuité, tant dans la pratique des sciences humaines et sociales, que dans la société dans son ensemble : comment se construisent les imaginaires et les représentations de la puissance féminine et quelle place occupent les femmes dans les structures de pouvoir ?

L'essor des études sur le genre à la fin du siècle dernier, la diffusion de leurs questionnements et du travail de déconstruction qui s'en est suivi, ont irrigué à des degrés divers et de façon plus ou moins réflexive tous les champs du savoir dans les sciences humaines et sociales.

La preuve en est ce volume où ces questionnements sur la puissance féminine sont conduits depuis des sources et selon des méthodologies différentes, qu'il s'agisse des études littéraires et artistiques, ou bien historiques. En adéquation avec le périmètre des recherches conduites au Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), dont notre collègue Théa Picquet fut l'une des organisatrices les plus dynamiques, dans le cadre de l'axe « Penser et agir en politique », les études portent sur les différentes aires géographiques et culturelles que sont les péninsules ibérique et italienne, ainsi que l'Amérique latine, et embrassent un arc chronologique du Moyen Âge à l'époque contemporaine.

Le volume est organisé en deux parties. La première est consacrée aux imaginaires, la seconde aux réalités historiques, les deux étant ordonnées de façon chronologique, mais cette répartition, qui a le mérite de correspondre à une catégorisation objectivée par les sources, les méthodologies et la chronologie, ne doit pas empêcher de saisir les liens qui se tissent entre les deux volets, entre les productions de l'esprit et les structures humaines qui

s'alimentent mutuellement, mais aussi les transmissions entre les époques et les transferts entre aires culturelles et géographiques.

La première partie s'ouvre sur une étude portant sur la poésie italienne des origines. Dans sa contribution consacrée à la poésie comique du Toscan Rustico Filippi (seconde moitié du XIIIe siècle), Sylvain Trousselard explore des représentations féminines bien éloignées de l'idéalisation qui prévaut dans la poésie courtoise du temps. Essentiellement centrée sur ses défauts physiques et ses comportements répréhensibles d'un point de vue social et moral, la poésie comique réduit la femme à un rôle social secondaire. Ne constituant presque jamais le sujet central du discours, celle-ci participe de la société comme élément constitutif d'un tout et non comme un élément à part entière. Elle est réduite aux rôles domestiques d'épouse et de mère et lorsque sa sexualité est envisagée, ses représentations sont le plus souvent infamantes et dégradantes, parfois menaçantes pour l'homme.

Le parcours se poursuit par une visite au gynécée de la maison idéale dépeinte dans le *De partibus aedium* de Francesco María Grapaldo, humaniste parmesan du tournant des XVe et XVIe siècles. Après avoir situé Grapaldo et son œuvre dans la société et les productions humanistes de son temps, Béatrice Charlet-Mesdjian étudie la façon dont il conçoit, dans l'espace domestique, un lieu réservé aux femmes – le gynécée – où celles-ci se consacrent à l'enfantement et à la première éducation des enfants, mais aussi aux activités productives qu'il reconnaît en propre à la femme, comme les industries du filage et du tissage. L'auteur montre comment cette assignation spatiale traduit les sentiments ambivalents de Grapaldo à l'égard des femmes et du sacrement du mariage, entre regret et désir.

Carine Ferradou analyse l'influence des tragédies antiques représentant Hippolyte sur la tragédie biblique *Iephthes siue Votum* (*Jephté ou le Vœu*) de Buchanan, publiée à Paris en 1554, qui met en scène le sacrifice d'Iphis, et elle s'interroge sur le sens de la célébration de l'héroïsme de la « jeune fille modèle ». L'étude de l'hypotexte euripidéen suggère une complexité insoupçonnée dans le traitement du comportement d'Iphis, voire un regard critique de la part de l'humaniste écossais connu pourtant pour avoir participé à l'introduction du genre de la tragédie sacrée en Europe.

Dans son étude consacrée à un curieux récit d'une femme vénitienne du début du XVIIe siècle, celui d'un voyage imaginaire en Terre Sainte, Jean-Luc Nardone, après avoir écarté l'hypothèse qu'il ait été écrit par une religieuse, nous montre comment une femme laïque et lettrée s'inspire d'un véritable récit de pèlerinage pour déployer son voyage mental. L'auteur montre comment cette femme se livre, par l'écriture, à une introspection sur sa trajectoire vitale et son existence, marquée par l'inquiétude du salut.

Ilaria Splendorini s'intéresse au cas de la jeune peintre bolonaise Elisabetta Sirani. En ne suivant pas les enseignements de son maître Guido Reni, elle est allée à contre-courant de la tradition iconographique propre au XVIIe siècle. Elle s'est notamment démarquée en peignant deux portraits de Cléopâtre, alors l'image même de la *mulier virilis*. L'auteure démontre que si la reine d'Égypte, objet de tous les fantasmes, était représentée par les portraitistes de l'époque comme une victime accablée par la lassitude ou par la tristesse, Elisabetta Sirani, au contraire, l'a peinte comme une souveraine avisée, forte et peu conventionnelle, une manière sans doute pour la jeune artiste bolonaise de réinterpréter l'histoire.

Le roman de Collodi, narre les aventures de la plus célèbre marionnette du monde, Pinocchio, et a donné lieu à de nombreuses adaptations cinématographiques. Partant du constat que la seule figure féminine du roman, la Fée Bleue, recèle plus d'une ambiguïté – elle donne la vie mais aussi la mort, et semble par essence polymorphe puisqu'elle apparaît sous la forme de différents personnages – Perle Abbrugiati étudie quelques-unes des représentations cinématographiques de cette figure de perfection et de pouvoir ainsi que les interprétations du rôle qui est le sien auprès d'une marionnette dépourvue de mère et de son créateur, le vieux – et veuf – Geppetto.

Envoyé en 1936 en résidence surveillée dans l'extrême sud de l'Italie, le médecin turinois devenu écrivain antifasciste et résistant Carlo Levi puisa dans cette expérience la matière de son roman *Cristo si è fermato a Eboli*, publié en 1945. Sophie Nezri-Dufour montre comment la découverte par le jeune bourgeois piémontais d'une réalité méridionale dont il ignore tout prend dans le roman une véritable dimension initiatique. Les personnages féminins lui apparaissent comme la principale incarnation d'une altérité méridionale aux antipodes de la civilisation industrielle à laquelle il appartient, ce qui, en miroir, contribue à lui faire prendre conscience de sa propre identité.

Carlo Baghetti étudie deux romans publiés à quelques années de distance respectivement en Italie et en France : *Il mondo deve sapere* de Michela Murgia et *Stupeur et tremblement* d'Amélie Nothomb. Son analyse montre que, dans des contextes très différents, l'entreprise contemporaine devient à la fois un symbole de violence, un emblème de la contradiction contemporaine, une source de revenus, mais aussi une origine de discrimination, de subordination, d'angoisse et de peur.

Yannick Gouchan analyse un mélologue – rédigé par Rosaria Lo Russo en 2003 – qui fait référence à *Penelope*, reine d'Ithaque. Ce monologue en vers est une réécriture des chants XIX et XXIII de l'*Odyssée*. L'auteur montre, à travers la réécriture de la poétesse florentine, comment *Penelope* s'insurge contre le mythe qui magnifiait jadis l'image de la femme soumise aux désirs d'Ulysse.

Désormais, elle aspire à devenir une femme indépendante en proclamant son statut de reine. Cette œuvre poétique, mise en musique par Patrizia Montanaro, fut l'objet d'un enregistrement qui a abouti à la sortie d'un disque en 2017.

Après avoir exploré quelques facettes de la construction des imaginaires de la puissance féminine, les contributions présentées dans la seconde partie s'intéressent à des personnages féminins ayant eu un rôle de pouvoir dans la société de leur temps.

Colette Collomp analyse l'évolution du motif épique de la belle Sarrasine dans deux remaniements florentins du XIVe siècle du poème *Floovant* : *Il libro delle storie di Fioravante*, anonyme, et *I Reali di Francia* d'Andrea da Barberino. L'examen du portrait de la dame, de son discours et de sa fonction dans le récit établit les modifications qu'a subies le motif, leurs causes et leurs conséquences.

Les trois articles suivants traitent de la trajectoire de femmes de sang royal qui, en tant que reines ou régentes, vice-reines ou chargées d'une mission de gouvernement, ont été en situation d'exercer le pouvoir dans une Europe de la première modernité où, au nom de différents principes, – dont la loi salique, en France et dans la couronne d'Aragon – celles-ci sont le plus souvent exclues de la succession au trône. Ces trois contributions montrent comment ces femmes parviennent, ou pas, à surmonter les obstacles et à s'imposer au gouvernement et au contrôle d'appareils d'État dont les acteurs institutionnels sont exclusivement des hommes.

Pascal Gandoulphe s'intéresse à Germaine de Foix, princesse navarraise peu connue de l'historiographie française et longtemps négligée par l'historiographie espagnole du premier XVIe siècle. Seconde épouse de Ferdinand le catholique, elle accomplit diverses fonctions politiques en tant que reine d'Aragon, puis, à la mort de son époux, elle fit allégeance à Charles Ier de Habsbourg, futur Charles Quint, qui la nomma vice-reine de Valence, charge qu'elle occupa jusqu'à sa mort en 1536, aux côtés de son second et de son troisième époux, le marquis de Brandebourg et le duc de Calabre. L'article restitue la trajectoire de Germaine de Foix et met en évidence un certain nombre de biais historiographiques qui ont brouillé son image et contribué à sous-évaluer son rôle politique.

L'article de Juan Carlos d'Amico s'attache à la trajectoire politique et à la personnalité de Marguerite de Habsbourg, sœur de Charles Quint, promise en mariage à Charles VIII, puis mariée au prince Jean, fils des rois catholiques Isabelle et Ferdinand qui mourut en 1497 et enfin au duc Philibert II de Savoie. L'auteur montre comment cette femme, tout en étant un exemple du rôle dévolu aux infantes et dicté par l'obéissance et la soumission aux politiques dynastiques, trouva les moyens de s'affirmer dans un monde dominé par le pouvoir patriarcal.

Giuliano Ferretti s'intéresse de près à la problématique des régences féminines dans l'Europe du XVIIe siècle et dresse un état de la question avant de porter son attention sur deux femmes, Marie de Médicis et sa fille Christine de France. Toutes deux assumèrent une régence : la première en tant que veuve d'Henri IV assuma la régence du royaume de France durant la minorité de Louis XIII et la seconde devint régente du duché de Savoie à la mort sans héritier de son époux Victor Amédée Ier. Dressant un portrait croisé de ces deux femmes d'État et étudiant leurs parcours dans le contexte conflictuel dans lequel elles ont exercé leur pouvoir, l'auteur analyse les raisons politiques et stratégiques de l'échec de la première, condamnée au bannissement, et de la réussite de la seconde qui, après avoir été écartée du pouvoir, parvint à y revenir et à triompher de ses opposants.

L'article de Gérard Dufour revient sur le personnage de Julie Clary, épouse de Joseph Bonaparte, reine de Naples et des Deux Siciles entre 1806 et 1808 et d'Espagne entre 1808 et 1813. Nombre d'historiens affirmèrent qu'elle ne joua un rôle politique significatif dans aucun de ces royaumes, et encore moins auprès de Napoléon 1er. Pourtant, force est de constater – et l'auteur s'attache à le démontrer – que si elle fut en effet écartée des affaires politiques, elle n'en fut pas moins une conseillère avisée et une ambassadrice de premier ordre de son mari auprès de l'Empereur – avec qui elle entretint des rapports réguliers et bienveillants. Ce dernier estima d'ailleurs qu'elle était l'esprit pensant dont avait résolument besoin son frère aîné.

En analysant des extraits de la *Gazette de Madrid*, Elisabel Larriba montre comment la presse officielle fut utilisée entre 1829 et 1832 pour rapprocher Marie-Christine de Bourbon-Siciles de son peuple en façonnant son image de reine (consort, gouvernante, puis régente), et comment la féminisation circonstancielle au plus haut de la gouvernance pouvait apparaître comme une promesse de féminisation d'une société pour lors en pleine mutation.

Gérard Gómez clôt ce parcours en proposant dans son article une esquisse du rôle social, idéologique et politique assumé par les femmes latino-américaines depuis le XIXe siècle jusqu'à nos jours. L'auteur met ainsi en avant que si elles ont souvent été victimes d'injustices et la cible de nombreuses discriminations, leur participation au débat social et politique a été essentielle tout au long de l'histoire de l'Amérique latine, une histoire empreinte de tragédies, de mouvances contestataires, de crises économiques et de revendications idéologiques. C'est pour faire face auxdites injustices que nombre d'entre elles – issues des secteurs urbains ou ruraux – ont revendiqué un engagement socio-politique sur le terrain. D'autres ont endossé la responsabilité des plus hautes fonctions étatiques.

# Biographie

La belle et riche carrière de Théa Picquet commence en Lorraine. Fraîchement diplômée de l'école normale de Metz, elle est affectée dans l'académie puis déléguée au lycée de Sarreguemines. N'ayant déjà pas les deux pieds dans le même sabot, bien que née en Lorraine, elle obtient un congé pour études d'un an et une bourse du gouvernement italien qui la conduit à Florence, désormais objet de toutes ses attentions.

À son retour, elle prépare les concours de recrutement de l'enseignement secondaire (Capes et agrégation) qu'elle réussit brillamment.

C'est alors que commence son « tour de France » : elle est nommée successivement dans l'académie de Lyon (Fontaines sur Saône pour le CPE), d'Aix-Marseille (Marseille lycée Saint-Exupéry mais aussi Istres, Arles), Toulouse (Lannemezan), Limoges (Guéret, « dans la Creuse » comme elle se plaît à le préciser).

Elle revient dans l'académie d'Aix-Marseille, au lycée Jean Perrin, avant d'être recrutée par l'université de Provence comme maître de conférences car, malgré tous ces déplacements, elle a réussi à préparer une thèse de doctorat à Paris IV-Sorbonne sous la direction de Christian Bec dont l'enseignement l'a marquée à tout jamais : « Della Repubblica fiorentina » *de Donato Giannotti. Édition critique et commentée*. Dans le jury, Christian Bec, professeur à l'université de Paris IV-Sorbonne, Gianfranco Folena, professeur à l'université de Padoue, professeur associé à l'université de Paris IV-Sorbonne, et Gérard Namer, professeur à l'université de Paris V.

Christian Bec est d'ailleurs l'un des deux tuteurs, avec Maurice Aymard directeur de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, de son Habilitation à Diriger les Recherches intitulée *La pensée politique des républicains florentins de la Renaissance* et soutenue à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris.

À l'issue de cette HDR, elle est recrutée à l'université de Provence comme professeur des universités.

Depuis sa nomination à l'université de Provence, Théa Picquet a assuré les enseignements de littérature et de civilisation de la Renaissance à tous les niveaux licence, master, concours mais également d'autres enseignements, selon la formule consacrée « nécessaires aux besoins du service ».

Son sens du devoir et du service public se sont traduits par une implication constante à tous les niveaux de l'administration de l'université. Incontestablement, Théa a été, durant toute sa carrière universitaire, l'une des figures qui aura marqué les belles heures de l'université de Provence puis de l'université d'Aix-Marseille où elle a été logiquement amenée à assumer un grand nombre de responsabilités.

Pour l'université de Provence, Théa Picquet a assuré successivement les fonctions de directrice de l'UFR d'études romanes, latino-américaines, orientales et slaves, puis de directrice du service universitaire d'insertion et d'orientation (SUIO). Pendant cinq ans, elle a été chargée de mission pour l'aide à la réussite en licence dont le but était la réinsertion d'étudiants en grande difficulté dans le cursus universitaire.

Elle a été également chargée de mission pour la recherche en langues et enfin « chargée de mission Europe ». Elle a rempli deux mandats électifs au conseil d'administration ; un au conseil scientifique, un à la commission permanente du conseil scientifique.

Pour l'université d'Aix-Marseille, elle a été chargée de mission Europe (2016) et remplit plusieurs mandat électifs à la commission de la recherche et au conseil scientifique restreint, au conseil académique d'AMU, au CHSCT (comité d'hygiène de sécurité et des conditions de travail). Elle a été également membre du conseil de l'UFR Arts Lettres Langues et Sciences Humaines de septembre 2015 à mars 2016.

Elle a été également responsable Erasmus de tous les échanges du département d'études italiennes avec de nombreuses universités italiennes et européennes.

À l'international, Théa Picquet représenta l'université d'Aix-Marseille dans de très nombreuses instances : elle a été membre du groupe interuniversitaire « relations internationales » ; membre du conseil scientifique de l'université Franco-Italienne et présidente de la commission communication de cette université. À ce titre, elle a participé et animé des séminaires sur la coopération franco-italienne à Grenoble et à Rome. Elle fut aussi membre de l'institut européen Séguier, et plus particulièrement de sa commission internationale.

En sa qualité de chargée de mission Europe, elle a participé aux journées des universités francophones (Cluj-Napoca, Roumanie, 7-10 novembre 2007), au séminaire « stratégie des universités en matière de relations internationales et de coopération interuniversitaire », organisé au Liban, aux rencontres franco-néerlandaises : « Les clés de la réussite. Des acteurs de terrain racontent leur partenariat à succès » et « Mobilité et coopération à l'ère du numérique » à Lille, ainsi qu'au conseil académique du consortium d'appui à l'université Galatasaray et bien d'autres que nous ne citerons pas car il ne s'agit là que d'une partie de ses multiples activités.

Elle est à l'origine de conventions entre l'école doctorale « Espaces, cultures, sociétés » et les écoles doctorales des universités de Florence, Padoue, Rouen, Salamanque, Santiago de Compostela, Cáceres et Girona.

Autorité scientifique confirmée, Théa Picquet s'est vu confier de nombreuses expertises scientifiques et responsabilités éditoriales pour des revues internationales. Elle a contribué régulièrement aux activités du Centre Aixois d'Études Romanes où elle a animé avec l'énergie qui est la sienne l'axe « Penser et agir en politique » qu'elle a contribué à créer, tout en participant régulièrement aux travaux de l'UMR TELEMMe ainsi qu'aux activités scientifiques du centre d'études sur le voyage de l'université de Trieste, dirigé par le professeur Elvio Guagnini et du Centro Studi sul Classicismo (Centre d'Études classiques) de l'université de Florence dirigé par le professeur Roberto Cardini, car elle est membre du collège doctoral international « Civilisation de l'Humanisme et de la Renaissance ».

Ses recherches sur la Renaissance ont notamment contribué à faire mieux connaître les acteurs de la politique florentine, à mettre en lumière des personnalités un peu oubliées mais aussi à découvrir des manuscrits inédits. Pédagogue chaleureuse, elle a réussi à initier à la recherche scientifique et à l'édition de textes de nombreux jeunes talents.

En reconnaissance de cet engagement exceptionnel au service de l'institution universitaire et du monde étudiant, cette belle carrière a été récompensée par l'octroi, en 2016, du titre de commandeur de l'ordre des Palmes Académiques.

Enfin, ce portrait ne serait pas complet sans quelques mots sur la femme. Théa est, sans affectation, une femme élégante et aimable, généreuse et toujours bienveillante. Sa bonne humeur, son aptitude à voir avant tout le côté positif des choses, à désamorcer les conflits et à aplanir les obstacles, mais aussi son courage, son exigence et sa ténacité, ont été un exemple pour toutes celles et ceux qui ont eu le plaisir de travailler avec elle et qui lui rendent hommage en lui dédiant ce volume.

# Lettres et arts

# Du corps et de l'esprit

## À propos des femmes dans la production comique de Rustico Filippi

Sylvain Trousselard
Université Lumière-Lyon 2, Lem-Cercor UMR – CNRS 8584, Lyon, France

Résumé : Face au modèle de la poésie courtoise, dans la seconde moitié du XIIIe siècle, se développe une veine poétique qui élabore un esprit différent, un corps autre également, où la vision de l'individu se cristallise en une somme d'éléments articulés autour de son corps, dans son sens le plus physique, et plongé dans une réalité ordinaire pour laquelle les aspects sociaux se chargent d'une valeur morale. Si on examine le traitement réservé à la femme, la poésie comique y concentre à la fois des défauts physiques et renforce sa vision face à des comportements répréhensibles d'un point de vue social et moral. La femme comique se construit comme une cible et un moyen pour donner à voir une réalité jusque-là absente de la littérature italienne des origines.

Riassunto : Di fronte al modello della lirica, nella seconda metà del Duecento, si sviluppa una vena poetica il cui obiettivo è quello di proporre uno spirito diverso, un corpo anch'esso diverso in cui la visione dell'individuo si cristalizza in un insieme di elementi articolati intorno alla corporeità nell'accezione più fisica, e immerso in una realtà ordinaria per la quale gli aspetti sociali si caricano di un valore morale. Se si esamina il trattamento delle donne donne, la poesia giocosa vi concentra difetti fisici e rinforza la propria visione di fronte a comportamenti reprensibili da un punto di vista sociale e morale. La donna giocosa si elabora come bersaglio e come mezzo per dare a vedere una realtà fin lì assente dalla letteratura italiana delle Origini.

Face au modèle de la poésie courtoise, dans la seconde moitié du XIIIe siècle, se développe une veine poétique différente où la vision de l'individu se cristallise en une somme d'éléments très souvent articulés autour de son corps, dans son sens le plus physique, et qui renvoient à une réalité ordinaire pour laquelle les aspects sociaux se chargent des valeurs morales. Ainsi, dans la poésie comique, le traitement réservé aux femmes concentre de manière hyperbolique leurs défauts physiques et propose une vision de leurs comportements sous l'angle indirect d'une réprobation morale et sociale. Les personnages féminins sont régulièrement construits comme des cibles et un moyen pour donner à voir une réalité jusque-là absente de la littérature italienne des origines.

Si on examine la production comique de Rustico Filippi, considéré comme le père fondateur du mouvement comique en Italie dans la seconde moitié du XIIIe siècle, on constate une présence importante des femmes dans ses sonnets. Le mode d'inscription est cependant régulièrement indirect, il accompagne un portrait frontal ou narrativisé, qu'il soit masculin ou féminin, et vient compléter un tableau qui, rapidement, doit produire un effet auprès du public. Plus rarement, les femmes constituent le sujet central du discours et les thématiques développées se concentrent autour de leur corps, leur odeur en particulier, ou encore leurs pratiques sexuelles. Enfin, de ce corpus féminin se dégage une dimension proprement sociale et morale à travers les satires, ou encore les invectives dont il est émaillé. Le poète-locuteur livre donc progressivement les éléments d'une fresque de la société florentine de son époque où la place des femmes est secondaire, physiquement dégradée, et dont la vision subit également les effets d'une détérioration ; elles participent de la société, certes, mais comme élément constitutif d'un tout, et non comme un élément à part entière. Il s'agira donc d'examiner les compositions du poète dans une perspective sociale et morale en mettant en relief les traces explicites et implicites qui nourrissent la finalité régulièrement satirique des poèmes.

Le sonnet le plus singulier de Rustico est le sonnet VI, *Oi dolce mio marito Aldobrandino*[1], dans lequel la voix qui se fait entendre est celle de l'épouse et non pas celle du poète-locuteur, comme c'est le cas dans l'ensemble de sa production comique. En effet, ce sonnet constitue l'extrait d'un échange privé plus large entre deux époux. Le monologue de l'épouse est donc implicitement

1 Rustico Filippi, *Sonetti satirici e giocosi*, a cura di Silvia Buzzetti-Gallarati, Roma, Carocci, 2005, p. 117. Ce sonnet constitue un véritable hapax dans le corpus comique de Rustico Filippi, unique exemple dans lequel la voix qui s'exprime n'est pas celle du poète-locuteur.

intégré dans un dialogue, hors texte, avec son mari. Nous sommes dans le classique triangle amoureux, le mari a trouvé un pourpoint chez lui qui ne lui appartient pas. Cet élément déclencheur donne lieu au discours de l'épouse démasquée et à la relation adultère dont elle s'est rendue coupable face à une preuve matérielle qu'elle ne peut nier. La situation initiale établie, le public serait en droit de s'attendre à un *mea culpa* en bonne et due forme de la part de l'épouse fautive, mais il n'en est rien. La femme, restée anonyme dans le poème, s'adresse donc à son époux, Aldobrandino, pour lui demander de rapporter à Pilletto le pourpoint négligemment oublié :

> Oi dolce mio marito Aldobrandino,
> rimanda ormai il farso suo a Pilletto,
> ch'egli è tanto cortese fante e fino
> che creder non dèi ciò che te n'è detto[2].

L'épouse énonce ainsi explicitement l'identité de son jeune galant sollicitant son mari pour qu'il lui rapporte la preuve du cocufiage et, encore sur le ton de l'injonction, l'invitant à ne pas croire les mauvaises langues, référence comique aux losengiers de la production courtoise prêts à dénoncer un amour adultère et imposant la règle du senhal afin de se prémunir. Le premier quatrain indique donc clairement la situation du triangle amoureux en livrant l'identité des protagonistes masculins. Par ailleurs, si l'on examine les deux vers centraux de la strophe à la lumière de l'injonction, on découvre la stratégie argumentative de l'épouse qui explique à son époux que ça n'est pas parce que le pourpoint de Pilletto a été retrouvé dans le nid conjugal qu'on doit penser à une relation adultère, surtout si l'amant est « cortese fante e fino ». En effet, seuls des esprits particulièrement retors imagineraient une telle chose. Le décalage, qui s'instaure dès le début du poème, inscrit l'ensemble du discours de l'épouse dans un cadre comique où la réalité des faits, entendons la preuve matérielle et la rumeur, deviennent les conditions initiales d'une démonstration.

Afin d'étayer son plaidoyer, la démonstration de l'épouse ajoute des éléments de plus en plus explicites sur la réalité de sa relation coupable :

> E non star tra la gente a capo chino,
> ché non se' bozza, e fòtine disdetto ;
> ma sì come amorevole vicino

2 Rustico Filippi, *Les sonnets comiques et courtois*, traduits et présentés par Nella Bisiacco-Henry et Sylvain Trousselard, La Rochelle, Rumeur des Âges, 1998, p. 45, v. 1-4 : « Ô mon mari, mon doux Aldobrandino,/rends désormais son pourpoint à Pilet,/car il est cavalier courtois et fin/et tu ne dois pas croire à ce qu'on dit. »

co·noi venne a dormir nel nostro letto[3].

L'impératif qui poursuit le discours ordonne à l'époux bafoué de garder la tête haute sur le mode de la négation. Aldobrandino apparaît progressivement soumis aux agissements de son épouse, il subit une situation en victime et semble accepter les injonctions sans que le poète ne lui accorde la possibilité de rétorquer. Il apparaît ainsi comme la double victime, comme si la finalité du discours de sa femme ne consistait qu'à accentuer sa situation déjà bien dégradante. Ainsi, l'affirmation péremptoire, « ché non se' bozza, fòtine disdetto », intervient comme une explication presque évidente pour justifier le vers précédent, entendons une réalité publique et ordinaire de l'époux. Cela étant, l'équilibre argumentatif se rompt aussitôt dans les deux vers conclusifs de la strophe. En effet, les éléments qui suivent ne font que confirmer une vérité déjà bien établie par la présentation du pourpoint. Pilletto devient alors explicitement l'« amorevole vicino » et la définition ainsi bâtie, par un doux euphémisme fonctionnant sur un effacement lexical, se renforce par l'action énoncée. Le voisin est désigné comme l'amant qui vient « dormire », dans le lit conjugal avec le couple, à l'insu du mari, et l'on voit apparaître indirectement dans ce dernier vers les éléments du quotidien médiéval, celui de l'obscurité nocturne absolue des habitations et de l'espace public. La femme adultère, dévoilée dès le second vers, ne fait, par ses arguments, que confirmer la situation initiale ; elle renforce sa culpabilité en organisant son discours autour des injonctions successives qu'elle destine à son époux.

Les deux tercets viennent conclure le sonnet en annonçant une situation future dans laquelle Pilletto semble désormais exclu. Ce changement d'attitude de l'épouse se clôt par une ultime injonction destinée au mari cocu l'invitant à ne pas hausser le ton :

Rimanda il farso ormai, piú no il tenere,
ch'e' mai non ci verrà oltre tua voglia,
poi che n'ha conosciuto il tuo volere.
Nel nostro letto già mai non si spoglia.
Tu non dovéi gridare, anzi tacere :
ch'a me non fece cosa ond'io mi doglia[4].

3 *Ibid.*, v. 5-8 : « Ne reste pas en public, tête basse,/car tu n'es pas cornu, j'en fais serment ;/mais oui, ce n'est qu'en aimable voisin/qu'avec nous deux il dormit dans le lit. »

4 *Ibid.*, v. 9-14 : « Rends le pourpoint, ne le conserve plus : /il n'y reviendra plus contre ton gré,/ puisqu'il a su que tu ne le veux pas.//Dans notre lit il ne se dévêt plus ! /Tu aurais dû te taire et non crier,/car il ne m'a rien fait dont je me plaigne. »

L'*excipit*, ultime explication fournie par l'épouse, ajoute un dernier élément indiquant la relation adultère sur le mode d'une litote qui vient conclure une démonstration axée sur une suite d'euphémismes, en particulier par le biais de l'épithète « amoroso » et du verbe « dormire ». Tout le poème s'articule autour d'une présentation comique de la relation de l'épouse avec Pilletto, le voisin amoureux. Le raisonnement qui se construit est en décalage absolu avec des faits avérés et vient même renforcer une vérité pour laquelle il n'est pas utile, dès le départ, de fournir de preuves supplémentaires. L'épouse est, dans ce texte, clairement coupable d'infidélité et elle ne s'en cache pas. Cela étant, à aucun moment n'apparaît un appétit sexuel que son mari ne puisse contenter.

On s'interroge donc sur ce que cette situation peut révéler à la fois sur l'intérieur de la cellule familiale et la sphère publique. Les analyses proposées par Mario Marti dans sa monographie consacrée aux poètes comiques sont désormais dépassées[5]. En effet, la satire constitue une composante réelle de l'ensemble de la production comique et la présence d'éléments extratextuels explicites et directement liés à la réalité communale de Florence ne peuvent que le confirmer. Les choix lexicaux ne sont pas suffisamment évocateurs dans ce poème, c'est le cas pour un certain nombre de compositions que nous évoquerons plus loin, mais les référents extratextuels du sonnet renvoient à une réalité médiévale connue qui est celle de l'introduction d'un sang étranger au sein d'une lignée. Cet aspect concerne évidemment une culture féodale, mais il faut aussitôt souligner qu'elle perdure dans la culture communale, elle est parallèlement relayée par tout un enseignement moral produit par le discours religieux, lui-même issu de la tradition des moralistes stoïciens de la fin de l'Empire.

La *doxa* étant fondée sur un enseignement moral chrétien, le discours de l'épouse devient dès lors transgressif, même s'il est traité sur le mode de l'exagération dans la démonstration qui fait suite au pourpoint retrouvé. La

5 Mario Marti, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953, p. 49 : « Tutt'altro che riformatore di costumi e tutt'altro che spirito religioso il nostro poeta fiorentino. Nelle sue rime realistiche c'è soltanto il "gioco" libero da ogni vincolo scatologico, vuoto di ogni problematica morale, ispirato solo al nuovo trionfante senso della vita e del mondo ». Le point de vue développé par Marti est tout à fait catégorique et réduit la production comique de Rustico Filippi à un simple divertissement, comme si l'objectif unique de sa production consistait à amuser le public. Mais il suffit de songer à l'étude qui était faite au Moyen Âge autour des satiriques romains pour constater qu'ils étaient l'objet d'une attention particulière en tant que textes qui fustigeaient les vices alors courants à Rome. On est donc enclin à penser qu'une finalité des textes issus de la production comique résiderait dans l'existence d'un discours paratextuel implicite et suggéré par les thématiques développées.

stratégie consiste ainsi à ridiculiser un époux déjà diminué dans sa virilité par la preuve produite en ajoutant des éléments de discours qui ne font que renforcer, prouver et expliciter une réalité déjà évidente. La double victimisation d'Aldobrandino dans les faits et dans le discours tend à plonger cette anecdote dans l'invraisemblable, voire le grotesque. Mais si nous nous attardons sur la construction de cette scène intime entre deux époux, elle permet de mettre en avant plusieurs éléments qui peuvent orienter la compréhension vers la condamnation publique d'un adultère, en particulier celui d'une femme qui, comme nous l'évoquions, est susceptible d'introduire un sang étranger dans la lignée. Les traits des deux personnages sont volontairement accentués, exagérés même, pour donner à voir un couple qu'on pourrait aisément retrouver dans une comédie de boulevard, le lien extratextuel est donc présent, il s'inspire de la réalité communale et se nourrit des outils de la littérature pour produire une satire dont l'effet immédiat est celui de provoquer le rire, la moquerie à propos d'un couple bien singulier. Il est évident que la finalité du sonnet n'est pas explicitement didactique, mais il serait imprudent d'affirmer l'absence totale d'une dimension morale, car elle est bien présente, mais reste implicite[6].

Le tableau renvoie à une morale commune à toutes et à tous liée à la Bible et aux enseignements de l'Église. L'adultère est en effet explicitement condamné, de plus il existait un calendrier liturgique autorisant les rapports sexuels à l'intérieur du mariage que saint Louis respectait d'ailleurs très scrupuleusement. L'attitude de l'épouse est donc ostensiblement déviante face à une norme qui trouve son origine dans la religion et dans une logique qui touche à la réputation où, comme le souligne Franco Suitner, l'homme vertueux reste inquiet pour son image publique[7], notamment face à une production théorique sur ce thème[8] et sa fonction dans l'ensemble de la production courtoise, aspect directement lié au concept de la mesure, celui du blâme et, enfin, celui de la louange[9].

---

6 Le sonnet XVII (*op. cit.*) par exemple nomme une épouse (*Madonna Tana*) pour, presque aussitôt, la qualifier de putain (*puttana*). La femme ainsi désignée est dénoncée pour son attitude volage, elle est responsable et présentée comme telle.

7 Franco SUITNER, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei Comuni*, Padova, Antenore, 1983, p. 11-29.

8 Nous renvoyons par exemple au *Tractatus de fama* de Tommaso di Piperata.

9 Il suffit également de citer le *Tesoretto* de Brunetto Latini : « e tu per nulla sorte/non dubitar di morte,/ch'assai è più piacente/morire orratamente/ch'esser vituperato,/vivendo, in ogne lato. » (v. 2161-2166), in Brunetto LATINI, *Poesie*, a cura di Stefano CARRAI, Torino, Einaudi, 2016, p. 117.

Les femmes sont encore au centre de l'attention du poète-locuteur dans deux sonnets qui fonctionnent en dyptique. Il s'agit ici du discours public, ou présenté comme tel, du poète face à l'état physique d'une certaine Mita. Les sonnets *Su, donna Gemma, co·la farinata* et le suivant *Se no l'atate, fate villania*, qui seraient presque incompréhensibles s'ils se trouvaient dissociés, établissent le portrait narrativisé d'une femme soudainement amaigrie[10]. Dans les deux poèmes, le discours s'organise en une suite de conseils livrés par le locuteur qui s'étonne de manière totalement ingénue de l'état de Mita[11]. Désignée très rapidement, le prénom, comme déictique de la personne, insère la femme dans une réalité plus grande, comme si le public la connaissait également. Les deux sonnets s'inscrivent ainsi dans la logique d'une chronique municipale où la médisance et la calomnie faisaient partie d'une réalité ordinaire. Cela étant, le portrait est très rapidement précisé en impliquant deux autres personnes, Donna Gemma invitée à faire le nécessaire pour rétablir une Mita physiquement diminuée et Donna Filippa désignée comme la cause de l'amaigrissement soudain de Mita. Tous ces éléments très épars finissent par faire sens et les allusions successives dévoilent enfin la réalité des choses. Mita s'est donc vraisemblablement faite avorter et dans cette affaire, Donna Filippa est désignée comme la faiseuse d'ange. Ce sont les choix lexicaux qui nous placent progressivement sur cette voie ; en invitant Donna Gemma à la nourrir plus que de coutume, le poète lui dit « si suole sì atar per ficazone » pour préciser au vers suivant, qui clôt le second tercet,

> E quando fosse sopra al vendemmiare,
> non si tenea le man sotto il gherone :
> ed or s'è lasciata dimagrare[12] !

Le conseil ironique consistant à presser Donna Gemma pour qu'elle gave véritablement Mita, « per ficazone » (le choix de *ficare* ici appliqué à la nourriture ne peut être anodin), se transforme en allusion clairement sexuelle quand au

---

10 Rustico Filippi, *op. cit.*, respectivement p. 93 et 96.

11 Le physique des personnages constitue très souvent l'élément moteur de la satire. Si dans le cas de Mita, la maigreur trop soudaine devient suspecte et justifie l'inquiétude toute feinte de la part du poète-locuteur, dans d'autres compositions, la grosseur excessive est également source de critique, et même souvent de moqueries. Le sonnet xiv (*op. cit.*, p. 161) présente un personnage gelé (« tant'è gelato »), un certain Ghigo, obèse et inactif (« onde 'mbiecare ha·ffatte molte panche »), qui ne peut se réchauffer, pas même dans les plis de son épouse (« per pillicion du quella c'ha le fosse »).

12 Rustico Filippi, 1998, *op. cit.*, p. 39, v. 12-14 : « Quand fut venue la saison des vendanges,/ ceindre la taille elle ne pouvait plus : /et désormais la voilà toute maigre ».

vers suivant il s'agit de poursuivre une description physique de la malade en annonçant, sur un mode qui finit par devenir franchement sarcastique, une vendange aussi rapide que spectaculaire pour cette Mita qui devait jusque-là maintenir de ses mains un ventre devenu trop gros. Le sonnet se clôt sur une ultime constatation du locuteur s'étonnant de manière toute feinte de cette maigreur inquiétante.

La culpabilité des protagonistes toutes désignées par leur prénom donne une coloration très sociale aux deux compositions. Elles apparaissent très rapidement comme les personnes que l'on connaît, comme des voisines du quartier par un effet de pseudo-connivence établi dès leur désignation. La valeur des dénominations est ici essentielle pour la démonstration qui se met en place progressivement ; elles font partie des divers indicateurs qui jalonnent les deux sonnets dont l'objectif est de faire comprendre, à mots couverts, une réalité condamnable sous bien des aspects. Les affirmations du poète se focalisent sur une réalité physique de Mita sur le mode constatif, pour ensuite déployer un ensemble d'interrogations rhétoriques et d'exclamations qui marquent un étonnement qui n'en est pas un. De cette manière, la stratégie qui se déploie ne fournit pas d'informations explicites, elle suggère une réalité pour que le public puisse disposer de tous les éléments objectifs afin d'être en mesure de rétablir la logique concernant cet épisode ironiquement présenté comme bien curieux.

La question de l'avortement est évidemment essentielle dans une société profondément chrétienne mais, outre le fait que cette dénonciation semble alimenter ici la gazette des médisances, elle place au centre de l'attention la question du blâme et, une fois de plus, celle de la réputation. Cet aspect, qui est implicitement lié à celui de la sexualité, est au centre de plusieurs sonnets où la femme apparaît de manière dégradée face à son *alter ego* masculin. En effet, si l'homme est présenté comme un étalon, notamment le *ser Pepo* du sonnet XX[13], véritable érotomane, la femme, quant à elle, non seulement se transforme en nymphomane, mais une autre dimension vient s'ajouter à son appétit sexuel insatiable. Elle devient ainsi une sorte de menace dans le jeu des relations sexuelles face à un homme qui ne revêtirait pas les habits d'un *ser Pepo*, mais ceux de la victime d'une sexualité débridée et, au-delà de la moralité implicite, c'est la démesure qui vient prendre le dessus avec une femme presque supra-

13 Le sonnet XX, p. 188, *Quando ser Pepo cede alcuna potta*, développe toute une métaphore animale, assimilant le personnage ainsi nommé dès l'*incipit* à un cheval devenu totalement fou à la vue des fesses « di sua donna », précisons au passage que le sonnet n'indique pas clairement si la *donna* est l'épouse, ou alors la partenaire choisie par notre étalon.

humaine que même le supplice du pal[14] ne saurait contenter. Cet adynaton, qui intervient dès le quatrain d'introduction du sonnet XXII, dresse un tableau définitif de la femme en la plaçant dans une pratique sexuelle qui devient dangereuse à force d'exagérations et, face à elle, l'homme est réduit à l'état d'un objet subissant utilisé pour satisfaire sa frénésie sexuelle. En réalité deux visions s'opposent diamétralement, alors que la femme devient un danger potentiel pour son partenaire, l'homme, quant à lui, est loué pour des pratiques sexuelles qui deviennent autant de prouesses presque animales et qui sont le résultat de caractéristiques physiques particulièrement avantageuses pour lui :

> Ch'ella par drittamente d'un somaio (XXII, v. 6)[15]
> Che par[r]à ch'Arno v'esca de la tac[c]a (XXII, v. 14)[16]
> Che vada a·llui, cad e' n'è ben fornito (XXIX, v. 4)[17]
> Ch'è sedici once, sanza i·rimonito (XXIX, v. 6)[18]
>
> Sì le stringe la groppa ch'ella pede (XX, v. 14)[19]
> Che pedir vi fara[b]bo come vac[c]a (XXII, v. 10)[20]
> Si vi rinzaf[f]erò col mio segugio (XXII, v. 13)[21]
> […] se non la fa pedire/a ogni tratto […] (XXIX, v. 7-8)[22]

On constate immédiatement que les qualités physiques masculines sont des atouts nécessaires pour les compétences développées au gré des poèmes. En effet, la femme, quand elle est positionnée face aux performances masculines, n'est aucunement associée aux ébats sinon pour mettre en relief à la fois un phallus spectaculaire – comparé tour à tour à celui d'un mulet ou encore chiffré dans sa mesure, seize onces équivalant à plus de quarante centimètres, au repos qui plus est – et des prouesses sexuelles dignes des meilleurs reproducteurs dans le règne animal. Aussi, son rôle se limite-t-il à péter face aux assauts virils et la démesure des pénis mis en scène devient un élément qui saura justifier une éjaculation tout aussi spectaculaire et comparée par exemple au débit de

---

14 Sonnet XXII, p. 196, v. 4 : « che non s'atuteria per pal di·lleccio ». Rustico Filippi, 1998, *op. cit.*, p. 59 : « que ne calmerait pas un pieu de chêne ».

15 Rustico Filippi, 1998, *op. cit.*, p. 61 : « car on dirait celui d'un bon mulet ».

16 *Ibid.*, « qu'il semblera qu'Arno sort de la fente ».

17 *Ibid.*, p. 62 : « aille le voir car il est bien pourvu ».

18 *Ibid.*, « que sans mentir il est de seize pouces ».

19 *Ibid.*, p. 61 : « la croupe il lui saisit tant qu'elle en pète ».

20 *Ibid.*, « je vous ferai péter comme une vache ».

21 *Ibid.*, « tant mon limier vous aura engorgée ».

22 *Ibid.*, p. 62 : [il prétend] « qu'il la fera péter/à chaque coup ».

l'Arno. Même si l'homme apparaît indirectement comme un mâle reproducteur particulièrement vaillant dans son art, ses assauts sont autant de preuves d'une justification du plaisir présentée exclusivement par la force des ébats. La volupté de l'acte sexuel n'est pas suggérée, et moins encore mentionnée explicitement. L'homme est une bête et la femme accepte sans mot dire et rien ne vient compléter le discours dans ce sens, ni de près, ni de loin[23].

Face à la force démesurée du membre viril qui se déploie dans les sonnets dits « sexuels », la femme devient rapidement inquiétante dès lors qu'elle a, elle aussi, un appétit à satisfaire et, dans le sonnet XXII, le poète-locuteur annonce explicitement qu'il dénoncera son *puttineccio* comme si l'acte sexuel ne pouvait relever d'une initiative féminine, mais relever exclusivement d'une volonté masculine. Ainsi apparaît la *foia* de celle qui ne se maîtrise plus et qui se trouve ainsi placée « in tal gineccio » où frénésie et violence se conjuguent pour présenter l'homme comme subissant les assauts presque hystériques de la femme nymphomane, tel un papillon à la fois fragile et à la merci de son prédateur annoncé :

> che 'l culo in terra tosto percoteste,
> e sed io fosse stato una farfalla,
> maraviglia saria, sì mi scoteste :
> voi spingate col cul, quand'altri balla[24]. (XXII, 11-14)

Le caractère moral du sonnet reste implicite, mais il entre pleinement dans celui de la dénonciation qui s'annonce presque dès l'*incipit*. La réputation de notre inconnue semble déjà établie, mais l'acte de dénonciation du poète semble correspondre à un règlement de compte, une action hors texte (« *Da che guerra*

---

23 À ce propos le sonnet XXIX (*op. cit.*, p. 227), *El Muscia sì fa dicere e bandire*, est une proposition sexuelle de la part d'un personnage désigné, Muscia, à toute femme ayant un piètre mari, la notion de *buon marito* renvoie évidemment à sa capacité à honorer son épouse comme il se doit. Dans ce sonnet, c'est la taille du pénis de Muscia qui est mise en avant, en opposition immédiate avec le modeste phallus du mari, et les capacités d'utilisation que le personnage peut en avoir. La proposition se limite aux assauts physiques de Muscia, à l'effet produit sur les femmes du point de vue viril évidemment, et au plaisir présenté comme évident de la part desdites femmes. Le point de vue proprement masculin est ici capital, Muscia est bien pourvu par la nature, il sait se servir de son sexe comme personne et, donc, les femmes ne peuvent qu'apprécier ses prestations. Les femmes sont donc objets du discours, mais la proposition ne s'adresse qu'à certaines d'entre elles : celles dont le mari n'est pas à la hauteur sexuellement, ce qui réduit le spectre des destinataires explicites du discours.

24 Sonnet XXII (*op. cit.*, p. 59), v. 11-14 : « car votre cul au sol battit bien vite,//et quand bien même eusse été papillon,/je m'en étonnerais tant me branlâtes : /vous tortillez le cul quand l'autre danse ».

*m'avete incominciata* ») servant de moteur à une présentation qui va utiliser et exploiter une anecdote passée (« *non vi racorda* ») et plus éloignée dans le temps, mais située précisément dans la chronologie (« *a san Sebio* »). La logique qui se met en place justifie ainsi l'ensemble du discours du poète et il est aisé de constater que les arguments invoqués se fondent, non seulement sur la pratique sexuelle de la femme, mais aussi sur la mention d'un éventuel mariage avec la femme ne faisant que renforcer la frénésie de l'acte. Il est ainsi fort intéressant de constater de quelle manière l'épouse est ici convoquée, comme si l'image de la femme ne devait correspondre qu'à un cadre normé, en l'occurrence celui du mariage et exclure aussitôt toute dimension sexuelle. Cela étant, cette vision n'est guère surprenante quand on sait combien la notion de plaisir est exclue du discours moral. En effet, l'acte sexuel n'est pas nié au Moyen Âge, certes, mais il est enfermé dans la sphère privée, celle du mariage. De plus, les rapports sexuels ne servent qu'un objectif clairement explicité qui est celui de la procréation. Parallèlement, on souligne également que les rapports hors mariage ne sont pas admis, sinon dans les étuves ou autres lupanars, et avec des prostituées étrangères à la ville, souvent enlevées dans les campagnes après avoir été violées.

On découvre donc, de manière sous-jacente une violence ordinaire à travers ces quelques sonnets, ils n'incluent pas évidemment de manière explicite une réalité médiévale bien connue des historiens, mais cette connaissance de la part du poète semble bien présente dès lors que les éléments textuels se juxtaposent avec un discours proprement historique. Dans ce cadre urbain de la Florence de la seconde moitié du XIIIe siècle, la femme occupe une place au sein de la famille, comme fille à marier dans un premier temps[25], puis comme épouse. En dehors de ce cadre, les choses deviennent rapidement problématiques et sont susceptibles d'éveiller les soupçons ; les femmes doivent être protégées et accompagnées dès lors qu'elles sortent de la sphère familiale ou des abords les plus immédiats du domicile. La violence verbale caractérise à bien des égards l'écriture comique, mais cet élément n'est pas l'apanage de la thématique

25 Les sonnets XXVI et XXVII (*op. cit.*, p. 213 et 216) révèlent, sur le ton de la satire, l'importance du mariage des filles. Le poète-locuteur s'adresse dans ces textes à un certain Cione qui met en avant les prétendants de ses filles pour le mariage. La satire qui apparaît ainsi se focalise sur l'identité desdits prétendants qui appartiennent aux plus grandes familles de Florence. On s'interroge donc aussitôt sur le bien-fondé des propos de Cione pour saisir toute l'ironie du récit du poète qui se moque ouvertement de son destinataire. Mais, indirectement, on comprend fort aisément les enjeux que constituent les mariages pour les familles et la dimension strictement commerciale qui les accompagne.

féminine, les hommes en ont également pour leur grade. Cela étant, il est plus rare et bien plus difficile de déceler des éléments positifs, ou tout au moins neutres concernant les femmes.

D'autres compositions mentionnent les femmes mais dans une optique sociale partant évidemment d'une situation masculine. En effet, le poète-locuteur mentionne ses filles (« Le mie fanciulle gridan pur vivanda »[26]) à l'occasion d'un poème où il est question du manque d'argent. Le rôle réservé au personnage féminin se réduit alors à celui de l'exemple, dès l'*incipit*, pour illustrer une situation financière problématique. Implicitement, on comprend aussitôt que le *pater familias* assume ce rôle qui consiste à nourrir le foyer et les « fanciulle » représentent ainsi un poids qu'il faut supporter. Il est clair, à la lecture des textes, que le rôle des femmes reste secondaire, en arrière-plan, et souvent présenté comme inquiétant, voire menaçant pour un équilibre général dont la focalisation reste phallocentrée à tout point de vue.

Si le poète peut également réserver un sort peu enviable à certains personnages masculins (c'est le cas de Lutier dans le sonnet XIX)[27], la vision des femmes qu'il propose est essentiellement infâmante, dégradante, pour ne pas dire proprement répugnante. Face à une présentation masculine du sonnet XIX établie sur le mode du récit, on se trouve souvent face à une allocution, une adresse directe, dès lors qu'il s'agit des femmes. Le sonnet XXIV, *Dovunque vai con teco porti il cesso* ne nomme pas l'allocutaire du discours, le personnage féminin reste parfaitement anonyme tout au long du poème, la protagoniste n'est désignée que par les qualificatifs qui la caractérisent : « buggeressa vecchia puzzolente », où à l'animalité initiale se cumulent à la fois la vieillesse et l'odeur qui se répand alentour dès lors que le personnage s'approche[28]. La différence de traitement réside davantage dans la stratégie adoptée par le poète, mais il faut

26 Rustico Filippi, 1998, *op. cit.*, p. 55 : « en toi je crois que renarde mit bas,/elle est ta puanteur, truie répugnante ».

27 Le sonnet XIX, *Ne la stia mi par esser col leone*, est significatif de ce point de vue en ce qu'il développe une thématique liée au corps proposant une vision dégradée du corps notamment en évoquant l'odeur qui s'en dégage. Dans un autre registre, le sonnet XV, *Quando Dïo messer Messerin fece*, fait découvrir au fil des vers le résultat physique d'une création divine dérisoire où la dimension du divertissement divin semble justifier à elle seule ce corps dégradé. À bien des égards, ce sonnet constitue la métaphore de l'ensemble de la création comique.

28 Les sonnets III et IV (*op. cit.*, p. 101 et 106) reprennent la thématique de la crasse et de l'odeur. En effet, sur le mode de la satire, le poète expose la vengeance opérée par un certain Acerbuzzo contre son épouse à qui il reproche d'être à la fois sale et malodorante. Le sonnet s'articule certes sur la démarche du mari, mais les deux poèmes sont conditionnés par une situation initiale, celle de l'épouse, c'est donc elle qui justifie l'action du mari.

cependant insister sur l'image finale de la femme avec l'évocation de son utérus où la renarde va mettre bas. Une telle image est absente du sonnet consacré à Lutier : le phallus ou les testicules sont évoqués à d'autres occasions, mais uniquement sexuelles et non dans le cadre d'un portrait infâmant. Le sexe de la femme, quant à lui, se réduit à accueillir un animal en vue de la procréation :

> in corpo credo figlinti le volpe,
> ta·lezzo n'esce fuor, sozza giomenta ![29]

La mise en abîme pour ce qui est du sexe de la femme la réduit de cette manière à une fonction essentielle qui est celle d'enfanter. Cette image de la femme subit une double dégradation par les élements du portrait qui précèdent et qui viennent clore la composition par une insulte double avec une métaphore *in absentia* la renvoyant une fois encore dans la sphère de l'animalité, faisant d'elle une jument (*giomenta*), « sozza » qui plus est. L'insulte finale est lancée sur le mode exclamatif pour conclure un portrait sur un ton définitif. Là encore, même si théoriquement on pouvait songer à une évolution au fil des vers depuis la métaphore initiale de la truie jusqu'à la vision finale de la jument, dans notre cas, le féminin désignant l'animal ne peut en aucun cas se charger positivement.

Face à l'inconnue ainsi interpellée, le récit de l'homme malodorant se construit avec des éléments dont le traitement sera fort différent. Outre l'évocation de ses cheveux, de ses vêtements et de sa sueur, sans doute parce qu'il s'agit d'un élément évacué par le corps et donc considéré comme impur, les éléments de comparaison s'éloignent régulièrement du corps de Lutier pour évoquer celui d'un cadavre et, afin de parfaire la vision, un charnier tout entier. Le portrait masculin se conclut quant à lui sur la maladie, la gale, indiquée comme le signe d'une crasse et d'une odeur arrivées à leur comble. Le poète tend ainsi, qu'il s'agisse du portrait de Lutier ou de notre inconnue, à procéder à une longue dégradation du corps en le reliant méthodiquement à des éléments immédiatement évocateurs et, surtout extratextuels, renvoyant directement à des réalités ordinaires que le public pourra pleinement comprendre.

Les femmes du corpus comique de Rustico Filippi, face à la production courtoise des siculo-toscans et des stilnovistes qui présentent une image fortement idéalisée de la dame, apparaissent, le plus souvent, au gré d'un portrait ou d'une satire du poète pour revêtir une fonction fort simple qui est celle de renforcer un argumentaire ou appuyer une démonstration. Même si les femmes deviennent protagonistes d'un poème, le regard qui sert de moteur à

29 Rustico Filippi, *op. cit.*, sonnet xxiv, v. 13-14, p. 203.

l'énonciation reste clairement masculin, souvent même franchement viriliste, non seulement dans la stratégie discursive adoptée par le poète dans son texte, mais surtout face à un grand nombre d'éléments extratextuels qui ne font que confirmer cette posture. À travers les sonnets de Rustico Filippi, c'est donc la place des femmes au sein de la société médiévale, et plus particulièrement florentine, qui se dessine au fil des vers et des poèmes où le sexe conditionne dès le départ leur existence, en écho direct et explicite avec les principes moraux qui servent de repères à l'ensemble de la société.

# Le Gynécée (*De partibus aedium*, 2, 5) de Francesco Mario Grapaldo (1460 ou 1462 ?-1515)

Béatrice Charlet-Mesdjian
Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé : Francesco Maria Grapaldo (Parme 1462-Toscane ? 1515), polygraphe humaniste originaire de Parme a écrit un traité en latin sur la maison idéale. En architecte, mais surtout en lexicographe et en encyclopédiste, il passe en revue pièce par pièce le cadre familier de l'homme urbain, du citadin parmesan, héritier de la civilisation gréco-latine et de ses évolutions gréco-médiévales. L'originalité de cette démarche, anthropologique avant l'heure en somme, a valu à cette œuvre dont l'essentiel a été composé en 1488 et dont nous possédons quatre éditions anciennes (1494 = *Pa* ; 1501 = *Pb* ; 1506 = *Pc* ; 1516 = *Pd*) une notoriété italienne, et même européenne, jusqu'au milieu du XVI^e^ siècle ; et c'est encore le *De Partibus* qui, depuis environ le milieu du XX^e^, fait ressurgir de l'oubli cet humaniste. Plusieurs pièces de sa Grapaldina ont été déjà explorées, mais nul n'a jusqu'à présent visité le gynécée ; c'est donc, cette « chambre des dames » que je me propose d'étudier en hommage à notre collègue et amie, Théa Picquet.

Riassunto : Francesco Maria Grapaldo (Parma 1462-Toscana? 1515), un poligrafo umanista di Parma, scrisse un trattato in latino sulla casa ideale. Come architetto, ma soprattutto come lessicografo ed enciclopedista, rivede stanza per stanza il quadro familiare dell'uomo urbano, il cittadino parmigiano, erede della civiltà greco-latina e delle sue evoluzioni medievali. L'originalità di questo approccio, antropologico prima del tempo, ha fatto guadagnare a quest'opera, composta per la maggior parte nel 1488 e di cui abbiamo quattro vecchie edizioni (1494 = *Pa* ; 1501 = *Pb* ; 1506 = *Pc* ; 1516 = *Pd*) una notorietà italiana, e persino europea, fino alla metà del XVI secolo ; ed è ancora il *De Partibus* che, dalla metà circa del XX secolo, ha riportato questo umanista dall'oblio. Diversi spazi domestici della sua Grapaldina sono già stati esplorati, ma finora nessuno ha visitato il gineceo ; è quindi questa "camera delle donne" che mi propongo di studiare in omaggio alla nostra collega ed amica, Théa Picquet.

Vers la fin du chapitre consacré au gynécée, quand Grapaldo aborde la naissance de l'enfant et son maternage, il dresse une liste non exhaustive[1] des anthroponymes romains et grecs assortis, pour les prénoms hellènes, de leur signification latine, puis, il fait remarquer au lecteur l'ascendant du nom sur la personnalité. Sans aller jusqu'à comparer Théa Picquet à une divinité antique, je ne crois pas céder à la flagornerie en la qualifiant de femme d'exception et en déposant à ses pieds ce *munusculum* en témoignage de ma profonde admiration. Suivant un plan qui est cher à notre collègue, j'évoquerai brièvement la bio-bibliographie de Francesco Mario Grapaldo, considérée, en particulier, sous l'optique du genre, puis je montrerai à travers l'étude du chapitre 5 du second livre de son *De partibus aedium*, que cet ouvrage d'érudition gréco-latine, loin d'être détaché des réalités contemporaines au temps de sa rédaction, le tournant des *Quattro* et *Cinquecento*, s'efforce au contraire d'établir un pont entre la civilisation antique et la modernité parmesane, italienne, et, plus largement, européenne, réalisant ainsi, par le truchement de l'encyclopédisme et de la lexicographie humanistes, la *translatio studii* de l'Antiquité gréco-latine à l'Italie renaissante. Quant aux conséquences de ce retour à l'antique sur la condition féminine, nous l'envisagerons en conclusion.

1 Le prénom de Théa n'y figure pas, peut-être en raison de son relent de paganisme polythéiste !

## Vie de Grapaldo

Depuis l'exhumation du *De partibus aedium*[2], la vie et l'œuvre de Francesco Mario Grapaldo (1460 ou 1462 ?-1515) ont fait l'objet de nombreuses reconstitutions[3] qui s'appuient sur toutes sortes de matériaux allant des « informations » tirées du *De partibus*, tels les passages autobiographiques qui parsèment le texte de la *Grapaldina* ou les riches paratextes de ses premières éditions, dont la « vie de Grapaldo » ajoutée par son ami Gianandrea Bianchi à l'édition posthume de

2 En France, celui qui a sorti le polygraphe trop longtemps oublié de ses limbes est Jean-Louis Charlet : à partir de 1992-1993, il a délivré un séminaire sur le chapitre du *De partibus* 2, 9 qui donnera lieu à trois articles, « La bibliothèque, le livre et le papier d'après F. M. Grapaldo *De partibus aedium* 2, 9 », in Questa, Cesare & Raffaelli, Renato, dir., *Studi latini in ricordo di Rita Cappelletto*, Urbino, QuattroVenti, 1996, p. 347-364 ; « Trois témoignages humanistes sur les débuts de l'imprimerie : Niccolò Perotti, F. M. Grapaldo et Polidoro Virgili », *Helmantica*, 151-153 (1999), p. 97-107 ; « La bibliothèque et le livre à travers trois témoignages humanistes : N. Perotti, F. M. Grapaldo, Polidoro Virgili, in Secchi Tarugi, Luisa, dir., *L'Europa del libro nel Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2004, p. 79-92. V. Lublinsky s'était penché sur le même chapitre : « Notions bibliothéconomiques de la Renaissance. Un texte oublié de Grapaldo », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXIX, 1967, p. 633-647. Autres publications de J.-L. Charlet, sur Grapaldo et son *De partibus aedium* : « Nicole de la Chesnaye lecteur de F. M. G. et visiteur de la Sainte Baume en 1538 », *Provence historique*, LXXV, 1994, p. 86-96 ; « Grapaldo (Francesco Mario) (1462-1515) », in *Centuriae Latinae* II, *Cent une figures de la Renaissance aux Lumières. À la mémoire de M.M. de la Garanderie*, Genève, 2006, p. 361-366 ; « L'encyclopédisme latin au tournant des XV^e^ et XVI^e^ siècles : Francesco Grapaldo, Giorgio Valla et Raffaele Maffei », in Fossati, Clara, dir., *Giornate filologiche genovesi. L'enciclopedismo dall'Antichità al Rinascimento*, Genova, D. AR. FI. CL. ET., 2011, p. 179-199 ; « La *Grapaldina* : une villa trait d'union entre la cité et la campagne », in Secchi Tarugi, Luisa, dir., *Città e campagna nel Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2018, p. 53-58 ; « Vin antique et vin moderne dans le *De partibus aedium* de Francesco Mario Grapaldo », à paraître (14 p.).

3 Outre la notice bio-bibliographique de Jean-Louis Charlet parue en 2006 dans les *Centuries II*, cf. note précédente, voir Fortunato Rizzi, Francesco Mario Grapaldo, *Archivio Storico per le Province Parmensi* V (1953), p. 135-169 et distribué en format digital par *Itinerari Medievali per la ricerca e la didattica* http://www.itinerarimedievali.unipr.it ; Roberto Lasagni, *Diz. Biogr. Dei Parmigiani*, Parma, 1999, p. 44-47 ; Anna Siekiera, « Grapaldo, Francesco Mario », *DBI*, volume 58 (2002). Ajoutons que tous les articles et travaux sur le *De partibus aedium* reviennent sur la biographie de Grapaldo plus ou moins succinctement. Par exemple, Gaétan Lemaître expose à nouveau le débat sur la date de naissance de l'humaniste dans son mémoire de Master 2, soutenu à Aix-en-Provence, en 2018, sous ma co-direction (*Le* De partibus aedium *de Francesco Maria Grapaldo, Premiers d'une édition complète*, *Édition critique et traduction*, p. II-VI) et dans sa thèse d'exercice de l'École nationale des Chartes, soutenue en 2019, sous la direction de François Ploton-Nicolet (*Le* De partibus aedium *de Francesco Maria Grapaldo : la pierre et l'eau, Édition critique et traduction du livre 1, chapitres 1 et 2*), cf. sa position de thèse sur le site de l'École des Chartes, chartes.psl.eu.

1516 (f° 14r-15v)[4], aux travaux historiques les plus récents portant sur le milieu humaniste parmesan[5], en passant par les documents d'archives communales ou les travaux d'érudition des XVIIIe et XIXe siècles[6].

En effet, Francesco Mario Grapaldo est une figure éminente de l'humanisme civique parmesan à la jonction des XVe et XVIe siècles. Fils de Catellano, jurisconsulte et philosophe, et de la noble Beatrice di Paolo Racavaldo, il se retrouve orphelin dès 1468. Recueilli alors par son oncle maternel, Niccolò, archiprêtre de Fornoue, il reçoit à Parme une excellente éducation humaniste, apprend le grec et bénéficie en 1475-1476 des leçons de Philippe Béroalde l'Ancien auquel Grapaldo affirme accorder la même foi qu'à l'oracle d'Apollon[7]. De son côté, Béroalde, en une épigramme de six hendécasyllabes phaléciens,

4 La figure de Grapaldo est encore évoquée au XVIe s. par P. Giovio, *Elogia ueris clarorum uirorum imaginibus apposita quae in Musaeo Iouiano Comi spectantur*, Venetiis, 1546, cc. 38v-39r.

5 Virginio Marchi, « Note in margine al Grapaldo », *Aurea*, Parma, XXXIX, 1955, p. 147-154; Fortunato Rizzi, « Figure dimenticate del parnaso parmense », *ibid.*, XLII, 1958, p. 180-181, Luigi Balsamo, « Editoria e umanesimo a Parma fra Quattrocento e Cinquecento », in Mediolati Masotti, Paola, dir., *Parma e l'Umanesimo*, Padova, 1986, p. 89, p. 93, p. 95; Antonia Tissoni Benvenuti, « Alcune considerazioni su Parma e i letterati parmensi nel XV secolo », *ibid.*, p. 232 et 234-235; Paola Mediolati Masotti, « Letteratura e società a Parma nel Quattrocento (I Il *Philogyne* di Andrea Baiardi. II. Il ms. Parm. 1424 della Palatina di Parma) », *ibid.*, p. 233 & 234-235; M. L. Valli, « Autografi di Francesco Carpesano, Bernardino Dardano, F. Maria Grapaldo nell'Archivio di Stato di Parma », *ibid.*, p. 285 et suivantes; Antonio Aliani, *Il notariato a Parma. La "Matricula Collegii notariorum Parmae (1406-1805)"*, Milano, 1995, p. 234, 238 et note.

6 Angelo Comolli, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, I, Roma, 1788, p. 81-103; Ireneo Affò, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, III, Parma, 1791, p. 125-150; Angelo Pezzana, *Continuazione delle Memorie degli scrittori e letterati parmigiani raccolte dal padre Ireneo Affò*, VI, 2, Parma, 1827, p. 389-403; Giovanni Battista Jannelli, *Diz. Biogr. Di Parmigiani illustri…*, Genova, 1877, p. 203-204; Ugo Benassi, *Storia di Parma*, Parma, 1899, I, p. 10, 128, 214, 240-241; II, p. 4, 20, 26, 83, 131, 247; III, p. 6, 16-17, 129, 237, V, p. 249 & 320-321; Ludwig von Pastor, *Storia dei Papi*, III, Roma, 1925, p. 721, 723.

7 *De part.* 2, 3 (f°66v): « *eruditissimo Philippo Beroaldo praeceptore meo haud poenitendo audiui Cuius pensiculato iudicio, scriptisque minime triuialibus fidem eam habeo indubitatam quae olim Delphici Apollinis oraculo habebantur* »/ « J'ai écouté mon cher maître, le très érudit Philippe des leçons duquel je n'ai pu que me satisfaire: son jugement équilibré et ses écrits très peu triviaux m'inspirent une confiance absolue, celle qu'inspirait jadis l'oracle de l'Apollon de Delphes. ». Je me contente, pour cet article, faute de temps, de citer le texte de l'édition posthume de référence du *De partibus* (Parme, 1516). Il va sans dire que, s'il s'agissait d'établir scientifiquement le texte, cette ultime version, représentant le dernier état voulu par l'auteur, ne serait pas suffisante. Les traductions de Grapaldo sont miennes, sauf indication contraire.

que nous lisons dans toutes les éditions parmesanes depuis la *Princeps* de 1494[8], vante les talents d'architecte et de lexicographe de son ancien élève !

Et, de fait, l'adolescent, à bonne école, ne tarde pas à se distinguer par son talent oratoire : le 17 décembre 1476, à Fornoue, où officie son oncle, il prononce une épître dédicatoire en latin adressée au podestat de Parme, Giacopo Bonarello[9].

À la mort de son oncle, Grapaldo s'établit comme notaire à Parme puis, l'année de son mariage avec L.(ucia ?) Amabilia de la noble famille des Garimberti (1486), il est recruté comme professeur d'*humanae litterae* au *studio* de sa ville[10]. Le décret communal de sa nomination est daté du 14 décembre 1486, mais elle ne prend effet qu'au début de l'année suivante ; son service est fixé à une leçon d'humanités quotidienne contre une rémunération de quatre lires par mois[11] ; c'est sans doute dans le cadre de cet enseignement qu'il compose une *Praelectio in P. Virgilii Maronis Georgicon*[12] et une traduction d'Ésope en latin[13].

Mais Grapaldo ne se contente pas de cette charge professorale, qu'il conserve jusqu'à sa mort, et œuvre pour le bien de sa commune, tant sur le plan intellectuel que politique, économique ou diplomatique. En effet, il contribue par ses écrits personnels, que nous présenterons plus loin, et par ses collaborations avec les membres de sa *sodalitas* à l'efflorescence de la philologie et de la littérature parmesanes. Ainsi il apporte la pierre de ses *Scholia in Plautum* au commentaire des vingt pièces du poète comique latin qu'il publie

---

8 *De part.* (Parme, 1516, f°1r) : « *Philippus Beroaldus Bononiensis in Laudem Operis./ Tectum nobile multiplex uenustum/Cellas, horrea, porticus, columnas,/ Mensas, balnea, fornices, dietas,/ Extruxit tibi doctus Architectus/Nec perpendiculo decempedaque/Metatus, calamo sed eleganti/Structuram uariauit & poliuit./ Lector, Perspice, rem statim probabis.* »/ « Philippe Béroalde de Bologne, en l'honneur de l'Œuvre./ Ce noble toit, spacieux et plein de charme, ces pièces, ces greniers, ces portiques et colonnes, ces tables, ces bains, ces voûtes, ces corps de logis, un docte Architecte les a édifiés pour toi, sans user comme instrument de mesure du fil à plomb ou de la perche à dix pieds, mais de son élégant calame, en variant et polissant la construction. Regarde bien le résultat, lecteur et aussitôt tu l'approuveras ».

9 Texte reproduit par Affò, 1791, p. 127-132.

10 Il remplace Bernardino Marmitta recruté en France. De retour de Hongrie en 1492, Taddeo Ugoleto donnera aussi, avec Grapaldo, des leçons d'humanités à Parme (F. Rizzi, 1953, p. 5 de la version en ligne).

11 À cette somme viendront s'ajouter, à partir de 1512, cent écus d'or par an assignés par Jules II avec la couronne poétique (F. Rizzi, 1953, p. 4).

12 Pezzana, VI, 2, 1827, p. 401-403.

13 Parme, Angelo Ugoleto, 13 avril 1488.

en 1510 avec Taddeo Ugoleto[14] et Giorgio Nipote Jr., son ami le plus cher[15]. Il préface aussi le *Philogyne* d'Antonio Baiardi (édition de 1508), ainsi que le *Peregrino* de Jacopo Caviceo, dont il réclama avec d'autres humanistes parmesans la publication, alors même que Caviceo avait été exilé de Parme en tant qu'affidé aux Rossi.

Inversement, le cénacle humaniste de Parme a toujours admiré et soutenu le travail de Grapaldo, comme en témoigne l'histoire éditoriale de son *De partibus*. En effet, les éditeurs des quatre éditions parmesanes sont Angelo Ugoleto, le frère de Taddeo, puis, Francesco, le propre fils d'Angelo ; et, six mois seulement après la mort de Grapaldo, son libraire-éditeur, Antonio Quinzano, décide de publier à ses propres frais le dernier état du texte avec le fameux portrait xylographié de Grapaldo et, en appendice, la *Verborum significatio*, lexique des termes les plus importants ou les plus difficiles du *De partibus*, accompagnés de

14 Taddeo et Angelo Ugoleto ont une importance considérable dans le paysage philologique et littéraire de Parme. Taddeo, l'aîné, élève de Giorgio Merula à Milan (1454), représente le type de l'humaniste vagant ou *homo uiator* : parti en Hongrie pour se mettre au service de Mathias Corvin, il effectue, pour le roi, des ambassades auprès de l'empereur Frédéric III, puis du pape Paul II ; chargé ensuite par Corvin de lui constituer une bibliothèque qui rassemblerait les meilleurs ouvrages en toutes langues, il visite, dans ce but, les bibliothèques d'Europe. Après la mort de son protecteur en 1490, il rentre à Parme et seconde son frère, Angelo. Celui-ci, après avoir effectué son apprentissage chez Étienne Corallo à Lyon, avait établi à Parme sa propre imprimerie. Les deux frères procurent de multiples éditions d'auteurs classiques dont Taddeo a rapporté des exemplaires rares (Perse, la première édition de Claudien Mamert, auteur traité pour la première fois comme distinct de Claudien, qu'il édite aussi avec, pour la première fois, les *Carmina minora* ; Quintilien sous forme d'une première édition partielle, puis d'une réédition augmentée ; Calpurnius Siculus et Aurelius Nemesianus édités ensemble, Ausone). De l'imprimerie Ugoleto, qui détient alors de fait le monopole, sortent aussi des textes religieux, tels les *Orationes* de l'archidiacre de Mantoue, Giovanni Lucido Cataneo, les œuvres de Grapaldo, quelles qu'elles soient, y compris celles d'utilité publique, commandées par le Conseil, comme les Statuts des Arts. En 1501, quand Angelo se retire, l'atelier est repris par son fils Francesco, associé à Octavio Salado. Ils réimprimeront le *De Partibus* et publieront des textes antiques préparés par Taddeo et Angelo, comédies de Plaute, poèmes d'Ovide (cf. Affò, *op. cit.*, 1791 & *Memorie di Taddeo Ugoleto Parmigiano, bibliothecario di Mattia Corvino, rè di Ungheria*, Parma, Stamperia reale, 1791 ; L. Balsamo, 1986 ; Lemaître, 2018, p. X & n. 19).

15 Giorgio Anselmi le Jeune ou Nipote est présenté par Grapaldo comme son ami le plus cher (« *omnium horarum amicus oculissimus* », *De part.*, 2, 9, 2/« mon ami de toutes les heures, la prunelle de mes yeux »). Auteur d'un recueil d'épigrammes (Parma, Francesco Ugoleto & Octavio Salado, 1526), il est le petit-fils d'Anselmi Senior, médecin de grand renom et auteur d'ouvrages de mathématiques, de musique, d'astrologie. Grapaldo le compare à Esculape (*De part.* 2, 10) : « *Georgius Anselmus alter Aesculapius uir undecumque eminentissimus* »/ « Giorgio Anselmi, second Esculape, homme très éminent à tous les points de vue ».

nouveaux paratextes liminaires composés par ses amis en sa mémoire, dont le récit de sa vie par Bianchi[16].

Mais la lecture et l'écriture n'ont pas pour autant détourné Grapaldo d'une vie pratique au service de sa commune. En effet, inscrit à l'Art de la laine et agrégé au Conseil des *Anziani* depuis 1488, il fut élu comme chancelier en 1494 et, pendant toute la période des guerres franco-espagnoles, chargé de nombreuses missions qui témoignent de la diversité de ses talents. Convaincus de ses qualités oratoires, ses compatriotes l'envoyèrent à plusieurs reprises en ambassade : en 1501, à Milan, comme orateur de la commune ; en 1512, auprès du pape Jules II, comme secrétaire de l'ambassade qui prêta allégeance à l'Église, après le départ des Français (c'est à cette occasion qu'il fut couronné poète, à sa demande, par le pape !) ; en 1514, auprès de son successeur, Léon X ; enfin, en 1515, l'année même de sa mort, lors de la reprise de la guerre avec François Ier, auprès d'Hippolyte de Médicis, le capitaine général de l'Église. Son pragmatisme et ses capacités techniques lui valurent aussi d'être chargé par le Conseil de faire réparer les ponts du Contado, puis, quand Parme, après la chute du duc de Milan, tomba entre les mains de Louis XII, de corriger les statuts des arts et métiers. Sans doute épuisé par cette activité, et apparemment sans regret, puisqu'il considérait que « le mieux était de mourir avant d'éprouver le dégoût et la haine de sa sénilité, avant d'être retombé en enfance » (*Optimum mori ante senii taedium et odium, ante repuerescentiam*), il s'éteint entouré de son fils Mario et de quelques amis fidèles, dont Giorgio Anselmi Jr., Cesare Carissimi, Gianandrea Bianchi et d'autres ; sa femme n'est pas mentionnée : elle avait sans doute déjà disparu[17].

Cette dernière remarque nous conduit, en lien avec notre sujet, et pour ajouter notre pierre à cette reconstitution biographique fondée sur les travaux antérieurs, à risquer une interprétation « genrée » de la vie de Grapaldo, elle, originale. Sous cet angle, les impressions les plus frappantes du parcours de

16 Les éditions parmesanes sont les suivantes : [1494], sans page de titre, Angelus Ugoletus Parmensis Impressor, in 4° ; 1501, *De partibus aedium Libellus cum additamentis emendatissimus*, [Ugoletus impr.] 1501 Mai Kal., in 4° ; 1506, *Francisci Marii Grapaldi de partibus aedium cum additamentis quod uides […]*, Franciscus Ugoletus Parmensis impressit anno M.D.VI die decimo Maii, in 4° ; 1516, *Francisci Marii Grapaldi, poetae Laureati, de Partibus Aedium Addita modo Verborum explicatione Quae in eodem libro continentur*, Impressum Parmae per accuratissimos Impressores Octauianum Saladum et Franciscus Vgoletum Ciues Parmensis Impensis Antonii Quintiani qui non passus est, Labores Grapaldi Vndequaque Viri doctissimi Interire, Quem uiuentem colebat, amabat et uenerabatur, Die septimo Maii M.D.XVI, in 4°.

17 Rizzi, 1953, p. 3.

Grapaldo sont d'une part la relative absence des femmes : perte prématurée de la mère, entourage familial et amical presque exclusivement masculin, sentiment ambivalent vis-à-vis du mariage sur lesquels nous reviendrons, et, d'autre part, une vision généralement idéalisée ou diabolisée de la femme conforme à la culture ambiante : que l'on songe à la littérature chevaleresque qui met la femme sur un piédestal, et le *Philogyne* de Baiardi en est un bon exemple, ou aux *a priori* misogynes de toutes les autres traditions textuelles dont Grapaldo est pétri : judéo-chrétienne, gréco-romaine et folklorique. Pourtant, on pourrait croire qu'en entreprenant la description d'une maison idéale, l'humaniste cherchait à s'approprier un espace « féminin » ; mais, en réalité, son rapport au sexe et au genre féminins se révèle bien plus complexe, comme on le verra avec son Gynécée.

## Œuvre de Grapaldo

Il reste avant d'analyser ce chapitre à évoquer l'ensemble de son œuvre et, en particulier, la *Grapaldina*. C'est avec raison qu'on le présente comme un polygraphe polymathe, tant il est vrai que ses écrits touchent aux sujets les plus divers dans les formes les plus variées. Selon F. Rizzi, on peut tous les classer selon leur contenu : politique, religieux, littéraire ou technique, à l'exception du *De partibus aedium* qui relèverait de tous ces domaines à la fois[18]. Luigi Vignali[19], de son côté, distingue entre les œuvres conservées : le discours en latin en l'honneur de J. Bonarello (1477), le *Libellus psalmorum poenitentialum* (1505) ; les *Scholia in Plautum* (1510), la *Silva in deditione Parma s. Iulio Pont. Max.* (1512) ; la *Praelectio in P. Vergilii Georgicon* (1514), et celles, mentionnées, mais dont nous n'avons pas trace ou qui ne nous sont parvenues que partiellement et indirectement : ses *Carmina*, dont quelques pièces ou vers sont transmis par le *Peregrino* de Caviceo ou le *Phylogine* de Baiardi, l'édition de Plaute et le *De partibus aedium* ; ses *Rime diverse*, unique recueil en *volgare* réduit au seul sonnet placé en tête du *Phylogine*, s'il est authentique ; ses *Epistolae* en prose, vantées par ses amis, mais dont aucune ne nous est parvenue ; un *De Artificibus eorumque instrumentis*, mentionné par Grapaldo lui-même dans le *De partibus*

18 F. Rizzi, 1953, p. 8-13 (*Le opere minori*) ; p. 14-21 (*Il De partibus aedium*) [pagination de la version en ligne].

19 Luigi Vignali, *Il lessico "neoterico" del* De partibus aedium *di Francesco Maria Grapaldo*, Fonti e Studi, Serie Seconda, IX., Parma, Presso La Deputazione di Storia Patria per le Province, 2005. Pour l'analyse de l'œuvre en général, p. 6 ; du *De partibus aedium*, p. 7-10.

(Parma, 1516, 1, 5) mais dont nous n'avons nulle trace et qui, par conséquent, n'a pas dû être achevé. Enfin, R. Pico aurait cru à tort à l'existence d'une petite œuvre intitulée *De Balneis et de Borboliis*[20], à partir de l'interprétation erronée du témoignage de Girolamo Zunti dans son traité *De balneo Thermali, Lixignano uocato* (Venezia, 1615) : ce dernier ne faisait probablement allusion qu'au passage bien connu du *De part. aedium* (I, 10), où Grapaldo présente les vertus curatives des bains de Lessignano, et, non à une publication à part.

À travers cette évocation des autres œuvres de Grapaldo, le rôle majeur de son *De partibus aedium* se manifeste déjà, lui qui rassemble tous ses sujets de prédilection et intègre bien souvent des extraits des autres compositions de l'humaniste parmesan. Il s'agit aussi d'une œuvre qu'il entreprit dès 1488, si l'on se fie au *proemium* du second livre, puis qu'il ne cessa de corriger et de compléter sa vie durant, les éditions parmesanes de 1494, 1501, 1506 et 1516 reflétant ses différents états. Enfin, cette œuvre, admirée par ses compatriotes, jouit d'une diffusion européenne jusqu'au premier quart du XVIIIe siècle, comme en témoignent ses nombreuses impressions à Strasbourg (Prüss, 1508), Paris (Biermantius, 1511 ; Joannes Parvus, 1517), Turin (1512 ? ; Sylva, 1516-1517), Venise (Bindonis, 1517) ; Bâle (Walderus, 1533, réimpr. en 1541) ; Lyon (Vincentiana, 1535, deux états), Dordrecht (Iannis Berewout, 1618) et Salzbourg (1723), et sa ou ses traductions au-delà des Alpes au XVIe siècle ; et, si le nom de Grapaldo, contrairement à celui de Calepino, ne devint pas un nom commun, en revanche, dans la seconde moitié du XVIe siècle, sa maison bénéficiait encore d'une notorité telle qu'on la désignait communément comme la *Grapaldina*.

## La Grapaldina

En deux volumes, comportant respectivement 10 et 12 chapitres, Grapaldo nomme et décrit toutes les parties de la maison (ses pièces intérieures, ses espaces extérieurs et ses dépendances) avec leur contenu : objets inanimés, comme êtres vivants à quelque ordre qu'ils appartiennent[21]. Trois articles[22] ont cherché à

20 R. Pico, *Appendice de vari soggetti parmigiani*, Parma, 1642, p. 187, cité par F. Rizzi, 1953, p. 13-14, dont je reprends le raisonnement pour expliquer le malentendu.

21 Pour une description détaillée du contenu de l'œuvre, partie par partie, lire par exemple F. Rizzi, 1953, p. 14-21 ; L. Vignali, 2005, p. 7-10 ; J.-L. Charlet, 2011, p. 181-185.

22 Il s'agit des articles parus en 2011 et 2018 de Jean-Louis Charlet que j'ai déjà cités et d'un article de Martine Furno : « De l'*elementarium au thesaurus* : l'émancipation des lexiques

définir et comprendre le projet grapaldien et à le replacer dans l'histoire de la lexicographie ou de l'encyclopédisme. En effet, alors qu'en 1788 Comolli[23] considérait le *De partibus aedium* comme « *il più antico e più erudito dizionario architettonico* », aujourd'hui les chercheurs, attentifs aux déclarations de l'auteur dans sa lettre de dédicace au prince Orlando II Pallavicino et forts d'une étude plus complète et plus approfondie du texte, sans dénier l'importance de la source vitruvienne, le classent plutôt parmi les ouvrages lexico-encyclopédiques. Ainsi Jean-Louis Charlet glosant l'extrait de la dédicace où Grapaldo expose son entreprise écrit : « l'objet du livre est de donner le nom technique de toutes les parties et réalités d'une maison… L'auteur établit donc […] une sorte de lexique encyclopédique dont la source avouée est Pline l'Ancien et l'objet, limité, la maison… Grapaldo tente d'épuiser les réalités de la maison en les nommant sous toutes leurs formes, en replaçant chaque terme dans son champ lexical et en l'illustrant par de très nombreuses citations d'auteurs grecs et latins. Mais le contenu – et peut-être plus que le contenu – est de caractère technique et encyclopédique »[24]. Ayant ainsi démontré la prééminence de la visée encyclopédique dans le projet grapaldien, Jean-Louis Charlet s'attache à en dégager la signification[25] : selon lui, au-delà de l'ambition intellectuelle d'embrasser la totalité des réalités techniques antiques et modernes de la vie domestique, qui pouvait en outre lui avoir été inspirée par sa tâche de réviseur des statuts des Arts et Métiers pour sa Commune, Grapaldo, en humaniste chrétien, chercherait à illustrer par son *De partibus* les versets 28-29 du premier chapitre de la *Genèse* (Vulgate) qui consacre le règne de l'Homme sur la Nature :

> et dominamini piscibus et uolatilibus caeli et universis animantibus quae mouentur super terram (…) Ecce dedi uobis omnem herbam adferentem semen super terram et uniuersa ligna (…) ut sint uobis in escam.

Selon l'analyse de J. L. Charlet, il faut voir dans son *De partibus aedium* « un principe d'organisation des techniques » inventées par l'homme au fil des temps « pour mettre les ressources de la Nature à son service dans son propre lieu d'habitation ». Je dirais que la *Grapadina* raconte comment l'Homme, exclu du Paradis, après sa chute dans l'Histoire, s'est créé et continue à se créer, à l'instar

---

latins monolingues aux XVe et XVIe siècles », in *Histoire Épistémologie Langage*, t. 9, fasc. 1, 1997. Construction des théories du son [première partie], p. 151-175. DOI : https://doi.org/10.3406/hel.1997.2580 www.persee.fr/doc/hel_0750-8069_1997_num_19_1_2580.

23 La citation de Comolli, *op. cit.*, se trouve dans l'article de J.-L. Charlet, 2011, p. 181.

24 2011, p. 181.

25 2011, p. 186.

de Dieu, un jardin d'Eden de substitution grâce aux innovations techniques. On comprendra dès lors que la question de savoir si la *Grapaldina* correspond à une demeure antique ou moderne, à une *domus urbana* ou à une *uilla*[26], selon l'acception proprement romaine ou moderne du terme « villa », n'a plus grand sens : Grapaldo construit au moyen de son calame un séjour idéal, qui emprunte des caractéristiques aux habitats humains de tous les lieux et de toutes les époques et dont les *criteria* sont, pour l'Antiquité, la *Domus Aurea* néronienne, et, pour la Renaissance, les palais princiers, comme la *Delizia di Belriguardo* des ducs d'Este.

De même que Jean-Louis Charlet[27] inscrit la démarche grapaldienne dans l'histoire de l'encyclopédie en lui assignant une position médiane entre la lexicographie encyclopédique de Tortelli et de Perotti et, d'autre part, les entreprises de la fin du Quattrocento de Giorgio Valla ou de Raffaele Mafféi visant à renouer avec la tradition encyclopédique tardo-antique et médiévale, c'est-à-dire avec le rêve d'embrasser tout le savoir humain ; de même Martine Furno, se plaçant moins sur le plan de l'interprétation globale et profonde du *De partibus* que de la méthodologie linguistique dont il procède, le situe, de son côté, dans l'histoire de la lexicographie. Martine Furno rangerait plutôt la *Grapaldina* dans la catégorie des lexiques « onomasiologiques » à vocation essentiellement pédagogique qui listent et définissent uniquement du vocabulaire lexical quotidien (noms de corps de métiers, d'objets ou d'outils, les mots grammaticaux étant exclus), sans indication morpho-syntaxique ni paradigmatique, mais selon un principe d'organisation analogue au « théâtre de mémoire »[28]. En outre ce procédé, rappelle M. Furno, consistant à présenter et à nommer les objets du quotidien dans le cadre domestique n'est pas nouveau, mais existait déjà chez les lexicographes des XIe et XIIe siècles. Néanmoins, tout en prolongeant donc par certains côtés la tradition médiévale, la *Grapaldina* s'inscrit aussi par d'autres (comme le recours sporadique au classement dérivationnel de certains lemmes ou les citations d'auteurs antiques etc.) dans une approche pré-moderne de la lexicographie.

26 Sur ce sujet, lire J.-L. Charlet, 2018.

27 2011, p. 187.

28 Je résume la thèse de l'article de M. Furno (1997) cité plus haut. Voir en particulier les pages 154-155 et p. 175.

Outre ces travaux de synthèse sur le sens et les enjeux de la *Grapaldina*, la bibliothèque[29], la basilique[30], la cuisine[31], la chapelle[32] et la cave à vin[33] ont fait l'objet de visites particulières ; et, s'appuyant sur l'ensemble de ces études, qui ont souvent établi et parfois même traduit le texte de ces chapitres, Gaétan Lemaître a entrepris avec son master 2[34], puis sa thèse d'exercice[35], soutenus respectivement en 2018 et 2019, à Aix-en-Provence et à Paris, un travail qui devrait aboutir, espérons-le, à une édition commentée avec traduction française de l'ensemble du *De partibus aedium*. En attendant, passons au gynécée dans lequel ni homme, ni même femme n'a vraiment encore pénétré…

## Le gynécée[36] (*De partibus aedium* 2, 5)

Placé entre la cuisine (2, 4 *Coquina*) et la chambre à coucher (2, 6 *Cubiculum*), le Gynécée est une des parties de la maison dont le contenu a été jusqu'à présent

29 V. Lublinsky, 1967 ; J.-L. Charlet, 1999 et 2004.

30 Martine Furno, « Le lemme *Basilica* dans le *De partibus aedium* de F. M. Grapaldo », in Cogitore, Isabelle et Goyet, François, dir., *Devenir roi : essais sur les textes adressés au prince*, Grenoble, ELLUG, 2001, p. 213-222 et 274-279.

31 La Cuisine (*Coquina*) a fait l'objet d'un mémoire de master 1 par Muriel Radisse sous ma direction, soutenu en 2003, à l'Université de Nice-Sophia Antipolis : *Francescii Marii Grapaldi De Partibus Aedium II, 4, Présentation, édition, traduction, notes et commentaires*.

32 J'ai moi-même établi le texte, traduit et commenté ce chapitre : « La chapelle privée de la *Grapaldina*, édition, traduction et commentaire du *De partibus aedium* 2, 8 de Francesco Mario Grapaldo » in Secchi Tarugi, Luisa, dir., *Significatio e Funzione della Cattedrale, del Giubileo e della Ripresa della Patristica dal Medioevo al Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2013, p. 511-520.

33 Cf. le mémoire de master 1 de Caroline Forestier soutenu le 26 septembre 2011, à l'université d'Aix-Marseille, sous la direction de J.-L. Charlet (*La cave à vin : origines, fabrication et conservation du vin d'après Francesco Mario Grapaldo*, *De partibus aedium 1, 3*) et l'article de J.-L. Charlet, « Vin antique et vin moderne dans le *De part. aedium* de F. M. Grapaldo », à paraître.

34 *Le* De partibus aedium *de Francesco Maria Grapaldo, premiers jalons d'une édition complète, édition critique et traduction*, mémoire de master 2 soutenu le 28 juin 2018, à Aix Marseille Université, sous ma direction.

35 *Le* De Partibus aedium *de Francesco Maria Grapaldo. La pierre et l'eau. Édition critique et traduction du livre I, chapitres I et II*, thèse de l'École des Chartes soutenue le 11 juin 2019, à Paris, sous la direction de François Ploton-Nicolet.

36 Sur la condition féminine dans l'Antiquité, la bibliographie est pléthorique, je vous renvoie à la Bibliotheca Classica Selecta-bibliographie d'orientation – Vie sociale – Situation de la femme bcs.fltr.ucl.ac.be, voir aussi la rubrique : Amour – Sexualité – Mariage – Famille. J'indiquerai dans les notes les travaux auxquels je me suis plus particulièrement référée. Sur la même question, pour les périodes médiévales et modernes, cf. Didier Lett, *Hommes et femmes au Moyen Âge : histoire du genre XIIe-XVe siècle*, Paris, Armand Colin, Cursus, 2013.

le moins défloré. Pourtant ce chapitre est représentatif, par sa composition, ses sources, ses langues et sa capacité à faire cohabiter l'antique et le moderne, de la démarche mise en œuvre par Grapaldo dans l'ensemble de son traité.

## Composition et contenu du chapitre

Le chapitre se subdivise en cinq paragraphes ou lemmes que l'on identifiera par le nom qui les ouvre[37] : *Gynoecium* (93$^{v}$-94$^{r}$) et les quatre noms d'objets symbolisant l'univers féminin dans les cultures traditionnelles, antique et médiévale, que sont le miroir (*Speculum*, 94$^{r}$-94$^{v}$), la quenouille (*Colus*, 95$^{r}$), l'aiguille (*Acus*, 95$^{v}$-96$^{r}$) et le berceau (*Cunabula*, 96$^{r}$-97$^{r}$). Ces unités de base se ramifient elles-mêmes en hypolemmes recopiés dans les *marginalia* extérieurs du livre. Le premier paragraphe qui débute par *Gynoecium* développe la signification lexicographique et socio-culturelle de ce nom en Grèce, à Rome et dans l'Italie du xv$^{e}$ siècle. Il procède telle une entrée de dictionnaire : à la définition du nom[38] s'ajoute une série d'hypolemmes corrélés entre eux par des rapports de synonymie[39], d'antonymie[40], de dérivation et de composition[41].

Le deuxième paragraphe, tout en commençant par le nom *Speculum*, ne saurait être qualifié de lemme *Speculum*, car ni le nom ni la chose ne constitue le véritable thème de ce long passage essentiellement dédié à nommer, décrire et fustiger le *mundus muliebris*. C'est d'ailleurs si vrai que Grapaldo lui-même éprouvera, dans la pièce suivante, la chambre à coucher (*Cubiculum*), le besoin de revenir sur le miroir et de composer un second paragraphe inauguré par le même *Speculum*, et, cette fois, consacré à lui seul. Mais, dans le gynécée, après une définition minimale du miroir – *Speculum imagines reddit*/« Le miroir renvoie les images » – et la dénonciation de son mésusage par les femmes, le lexicographe-voyeur entreprend de mettre en scène le vocabulaire et les *realia* du *mundus muliebris* à travers le portrait d'une femme de la tête aux pieds. Cependant, bientôt, face à la richesse infinie des objets de la toilette féminine, le cadre est pulvérisé, plusieurs blasons des mêmes parties du corps de la femme ne parviennent pas à épuiser le sujet, et, finalement, Grapaldo doit en revenir

37 Les lemmes sont distingués matériellement dans la page par leur initiale ornée et par une sorte de découpage du texte en une unité de base s'apparentant au paragraphe.

38 « *Gynoecium locus est in aedibus solis mulieribus ad habitandum datus* ». « Le gynécée est le lieu de la maison réservé à l'habitation des femmes ».

39 *Gyoeconitis* est le synonyme de *Gynoecium* (Gynécée).

40 *Andronitis* est l'antonyme de *Gynoeconitis*.

41 *Gynoeconitis* est décomposé et une liste des dérivés de *oeco* (habiter) est dressée.

à une liste de noms pure et simple (*nominalia*). Cette description du *mundus muliebris* est ponctuée d'interventions directes de Grapado où il exprime sa réprobation morale face à la futilité féminine. La fin de ce paragraphe opère donc la transition entre le *mundus muliebris* en tout point condamnable pour les matrones et les travaux de la quenouille et de l'aiguille qui, depuis l'Antiquité, sont, au contraire, le gage de leur respectabilité.

Les chapitres qui commencent par « quenouille » et « aiguille », relèvent encore d'un autre traitement : celui réservé aux objets techniques, même si, en l'occurrence, l'on ne saurait parler d'innovations ! En effet, ces arts se pratiquent depuis la plus Haute Antiquité, comme Grapaldo ne manque pas de le rappeler, quand il mentionne leurs origines géographiques et leurs premiers inventeurs divins ou humains. Il décrit les parties de ces ustensiles, leur mode d'emploi, et les produits qu'ils servent à fabriquer, tout en livrant au passage quelques détails sur la sociologie et l'économie contemporaines dans ce secteur d'activité (modes de production et habitudes de consommation). Ce faisant, il prend soin d'utiliser toujours à bon escient les termes techniques, dont il explique aussi parfois l'étymologie ou dont il indique les autres sens du vocabulaire courant ou de domaines spécialisés différents. Mais, tandis que le paragraphe commençant par le nom *Colus* est tout entier centré sur le thème du filage sous l'aspect symbolique comme pratique, celui, au contraire, qui débute par *acus*, de fil en aiguille, c'est le cas de le dire (!), en passant par les ciseaux et le dé, évoque plusieurs professions artisanales maniant l'aiguille, le plus souvent exercées par des femmes, mais aussi par des hommes (je pense à la cordonnerie), avant de chercher à lister tous les arts et métiers qui s'adressent à la clientèle féminine (les spécialistes de marketing parleraient de cœur de cible !). Quelles raisons justifient cette différence de traitement entre les deux paragraphes ? Plusieurs, sans doute, et de divers ordres : d'abord, la destination de l'objet : la quenouille ne sert qu'au seul *lanificium*, tandis que l'aiguille est l'instrument de multiples arts ; mais aussi la fonction symbolique de la quenouille dans la culture occidentale, objet associé, avec le fuseau, comme le rappelle Grapaldo, au rituel du mariage romain ; ou bien encore, le glissement sémantique qui a affecté le mot « gynécée » lui-même de l'Antiquité grecque au Moyen Âge. En effet, le gynécée ne saurait désigner, à la période médiévale, comme c'était le cas en Grèce, « l'appartement réservé aux femmes, situé à l'arrière de l'habitation », qui servait aux épouses grecques de lieu de vie, et, donc aussi, de travail, mais seulement « l'atelier où travaillaient les vassales ou les serves, généralement sous la direction de la "dame" » (Larousse[42]). La définition de Littré, « espèces de manufactures où les

42 Édition en ligne : larousse.fr.

Seigneurs faisaient travailler leurs vassales ou femmes de corps, à des ouvrages de laine et de soie », précise de quelle activité il s'agit : le *lanificium*, et dénie aux seules dames la supervision de cette industrie. Enfin, rien d'étonnant à ce que Grapaldo, réviseur des Statuts des Arts et Métiers à Parme et lui-même inscrit à l'art de la laine, ait énuméré dans cette section du chapitre les noms de métiers exercés par les artisans, mais aussi charlatans qui vivent de la coquetterie et de la crédulité des matrones sur le dos de leurs époux !

Dans le cinquième et dernier paragraphe qui débute par *Cunabula* (berceaux), il n'est plus seulement question de l'épouse, mais aussi de la mère. Le discours de Grapaldo de descriptif se fait prescriptif. Selon lui, les berceaux sont à juste titre placés dans le gynécée afin que les matrones puissent veiller personnellement à l'éducation et au repos des nourrissons : toutes les femmes, fussent-elles reines, doivent préférer l'allaitement maternel, car seul l'allaitement fait d'elles des mères à part entière et permet l'attachement mutuel entre la mère et l'enfant. De plus, ce sont le lait et la semence qui façonnent le physique et le caractère de l'enfant, d'où la nécessité pour celle qui doit renoncer à allaiter, faute de lait, de veiller à bien choisir la nourrice sur tous les plans. Celle-ci se chargera de calmer les pleurs et les vagissements de l'enfant par les moyens appropriés à son âge. Mais celle qui est en mesure d'allaiter elle-même, qu'elle offre ses seins à son enfant, car c'est à cet usage que la nature les a créés, et non comme attributs de beauté et simple ornement. Grapaldo exhorte au passage les parents à baptiser leur enfant d'un prénom généreux choisi, par exemple, parmi la liste des prénoms latins et grecs qu'il dresse pour les garçons, puis pour les filles, car le prénom accroît la dignité de l'être humain et se révèle parfois prémonitoire des mœurs et de la destinée de celui auquel il est attribué. Les parents doivent en outre veiller à ce que leurs enfants de plus de trois ans n'abusent ni des aliments ni du repos, car il est certain que chez les enfants impubères les excès de nourritures et de sommeil émoussent l'intelligence et empêchent le corps de grandir et de se développer. Grapaldo revient ensuite sur les berceaux (*cunabula*) dont il donne les synonymes et qu'il définit par leur destination, introduisant au passage le mot latin *crepundia*[43] (et les *realia* qu'il recouvre) attesté par une citation de Pline qui rappelle la précocité prodigieuse du fils de Crésus qui parla à six mois. Puis il précise les noms latins de la jeune accouchée, de l'accouchement, de la sage-femme et détaille la domesticité et tout

43 On traduit généralement ce mot par « jouets d'enfant ». Mais, outre les jouets proprement dits, comme les hochets, poupées etc., le mot désignait aussi les ornements ou amulettes que l'on avait coutume d'accrocher au cou de l'enfant pour reconnaître ceux qui étaient exposés ou mis en nourrice. Pour plus de précisions et références, cf. *Dictionnaire des Antiquités romaines et grecques*, d'Anthony Rich (3e édition, 1883) consultable en ligne à l'adresse : mediterranees.net.

l'entourage qui accapare les matrones au détriment des époux qui en sont réduits à la portion congrue ! Dans sa conclusion, Grapaldo en vient aux confidences intimes : après avoir fait mine d'épouser l'opinion antimatrimoniale courante qui place le bonheur dans le célibat, il rend grâce à Dieu du bonheur encore plus grand qui lui a été donné d'avoir pour compagne de couche et épouse une femme douée de toutes les qualités telle que son Amabilia chaste, douce et sage.

## Identification et usage des sources

Le *De partibus aedium* est un ouvrage d'érudition antiquaire qui repose sur deux types de *fontes* : des sources primaires gréco-latines, le plus souvent avouées, et des sources secondaires médiévales et humanistes qui, en revanche, ne le sont pas toujours. Nous procéderons lemme par lemme afin de rendre compte de la variété des sources et de leurs usages.

Dans le premier paragraphe (lemme *Gynoecium*) les citations primaires sont toutes identifiées au moins par le nom de l'auteur auquel elles sont empruntées, sinon par le titre de l'ouvrage dont elles sont tirées, à l'exception de celle issue des *Nuits Attiques* d'Aulu-Gelle, sans doute en raison des libertés que Grapaldo, une fois n'est pas coutume, prend avec le texte. Ces citations sont variées, puisqu'elles couvrent toute la latinité : de Plaute (*Most.* 760-761) au poète néo-latin italien Pulci, dit Pulex, et proviennent d'auteurs latins ayant illustré différents genres et types de textes : poésie, mais aussi biographie, avec Cornelius Nepos[44], compilation antiquaire, avec Aulu-Gelle[45], et, bien entendu, littérature technique, spécialisée ou encyclopédique, avec l'architecte Vitruve[46] et Pline l'Ancien[47]. Elles remplissent ici toutes la fonction classique d'illustration des lexèmes. Mais en réalité, à y regarder de plus près, ce lemme, dont la trajectoire lexico-sémantique va de « Gynécée » à « Androgyne »[48], combine, sans le dire,

44 [Aemilius Probus] praef. 6-7.

45 *Nuits attiques* 17, 21.

46 *De architectura* 6, 7, 4.

47 *His. Nat.* 7, 34 ; 11, 49.

48 2, 5, 1 « *Gynoecium locus est in aedibus solis mulieribus ad habitandum datus. Plautus in mostellaria : 'Dare uolt uxorem filio quantum potest/Ad eam rem facere uolt nouum* ***Gynoecium****'. Dicitur et Gynoeconitis : Aemilius Probus in prohoemio operis : 'Materfamilias apud Romanos primum locum tenet aedium atque in celebritate uersatur quo multo aliter fit in Graecia, nam neque in conuiuium adhibetur nisi propinquorum nec sedet nisi in interiore parte aedium quae* ***Gynoeconitis*** *appellatur'. fit autem ab* ***Oeco****, quod est habito ; unde* ***Oecos*** *domus dicitur ; hinc* ***Oeconomus****, administrator rei familiaris ;* ***Oeconomia****, administratio rei domesticae ;* ***Synoecus****, cohabitator &* ***Gyni****,* ***Gynoecos*** *mulier est* ».

deux passages du *Cornu copiae* de Niccolò Perotti : *CC* 2, 235-236[49] et *CC* 3, 112, dédiés respectivement à *oeco* et à *Hermaphroditus*. En *CC* 2, 235-236 se trouvait déjà mentionné le synonyme de *gynoecium*, *gynoeconitis*, attesté par la même citation de la préface de Cornelius Nepos, déjà d'ailleurs chez Tortelli (copié par Perotti ?) et une partie des dérivés du second élément du nom composé *gynoeconitis*[50] se trouvait déjà listée dans *CC* 2, 235-236, tandis que *synoecus* est propre à Grapaldo qui, en revanche, ne reprend pas les autres dérivés de *oeco* énumérés par Perotti dans ce lemme *oeco*[51]. Le lexicographe parmesan a sans doute considéré que poursuivre l'énumération l'éloignerait trop du gynécée et de la thématique de la distinction, ou non, des sexes. En effet, le point d'aboutissement de son propre paragraphe est la figure monstrueuse de l'Androgyne ou Hermaphrodite qui a tant fasciné les auteurs latins et, en particulier, les humanistes de la Renaissance, justement parce qu'elle représente une sorte de neutralisation des sexes qui remet de quelque manière en question la pertinence d'une séparation des femmes et des hommes dans l'espace domestique (sic !). Mais, alors que, précisément, sur l'hermaphrodisme, Grapaldo aurait eu l'embarras du choix parmi les sources

« Le gynécée est le lieu de la maison réservé à l'habitation des femmes. Plaute dans *Le Fantôme* : 'il veut marier son fils dès que possible/C'est pourquoi il veut rénover le gynécée'. Aemilius Probus dans le proème de son ouvrage : 'La mère de famille chez les Romains occupe le premier lieu de la maison et fréquente la compagnie ; il en va tout autrement en Grèce, car ni elle ne participe au banquet, si ce n'est de parents, ni elle ne se tient, si ce n'est dans la partie antérieure de la maison que l'on appelle appartement des femmes'. Il est composé de *Oeco*, c'est-à-dire 'j'habite'. D'où *Oecos* désigne la maison (*domus*) ; et, *Oeconomus* 'l'administrateur du patrimoine', *Oeconomia* l'administration des biens du foyer ; *Synoecos* le cohabitant d'un logis, et de *Gyni, gynoecos* qui signifie femme ».

49 CC 235,4-236 : « *Sunt* ***Oeci****, in quibus duntaxat matres familias cum lanificis sedent, qui locus etiam* ***Gynoecium*** *dicitur et* ***gynoeco<ni>tis****.* ***Aemylius Paulus****: Mater familias apud Romanos primum locum tenet, atque in celebritate uersatu. Quod multo aliter fit in Graecia. Nam neque in conuiuium adhibetur, nisi propinquarum, nec sedet, nisi in interiore parte aedium quae gynoeconitis appellatur. Haec autem apo tou oikou, hoc est ab oeco, deducuntur, quod significat habito. Vnde* ***oecos*** *domus dicitur. A quo* ***oeconomus****, administrator rei familiaris; et* ***oeconomica****, quae ad rem domesticam ac familiarem pertinent; et* ***oeconomia****, administratio rei domesticae; et* ***oeconomos****, uillicus; et oeconomo, uillicor. Et dioikô, hoc est* ***dioeco****, quod significat administro. A quo dioikêsis, hoc est* ***dioecesis****, administratio dicta. Hinc pontificium dioeceses dicuntur, in quas administrandi officii sui liberam habent potestatem, propter quod a quibusdam nouo quidem, sed non inepto uocabulo* ***dioecesani*** *uocantur.* ***Oecumenicus*** *autem uniuersalis dicitur, et ad totum orbem pertinens; unde* ***oecumenicum concilium*** *dicimus. Nam Graeci oikoumenên orbem terrarum appellant* » (Nicolai Perotti, *Cornu copiae seu linguae Latinae commentarii*, t. II, edidit Jean-Louis Charlet, Istituto Internazionale di Studi Piceni, Sassoferrato, 1991, p. 95).

50 *oeco*, *oecos*, *oeconomus*, *oeconomia*.

51 *oeconomica*, *oeconomos, oeconomo* et la triade « diocèse », « diocésain » et « œcuménique ».

antiques authentiques[52], il a préféré à nouveau puiser chez Perotti (*CC* 3, 112) et cite, après lui, la très célèbre épigramme néolatine de Pulci[53].

La plupart des citations du paragraphe débutant par *Speculum* n'a pas pour fonction, contrairement à ce qui se passait dans le paragraphe précédent, d'illustrer le sens ou les emplois des hypolemmes, mais celle d'apporter une caution auctoriale à la réprobation morale exprimée par Grapaldo envers la coquetterie féminine et le *mundus muliebris*. D'où la convocation des lettres latines chrétiennes, absentes des sources du lemme *Gynoecium* : Cyprien (*De habitu uirginum* 17) avec, en particulier, la reprise textuelle *crinem adultero colore mutasti* dénonçant la décoloration des cheveux dans une optique chrétienne – les hommes (et les femmes) ayant été créés à l'image de Dieu, c'est péché que de transformer son apparence ! – et l'extrait de la lettre 8 de saint Jérôme adressée à la petite fille de la poétesse Proba, la vierge Démétriade, où Jérôme l'exhorte, malgré sa richesse, à toujours travailler de ses mains ; mais aussi les auteurs païens de l'Antiquité gréco-romaine : à nouveau Plaute affirmant, toujours dans la *Mostellaria*, v. 251, par la voix de Scapha, qu'une jeune femme n'a pas besoin de miroir pour savoir jouer de ses charmes et minauder[54] ; l'historien Tite-Live[55] et le poète Ovide[56], appelés à témoigner de ce que les Anciens associaient symboliquement le *lanificium* aux vertus matronales à travers l'exemple de Lucrèce représentée chez ces deux auteurs en train de filer, alors que Tarquin le Superbe s'apprêtait à la violer ; ou encore les philosophes : Aristote d'une part[57], et Sénèque de l'autre[58], dont les écrits viennent étayer la critique profane du *mundus muliebris* avec, en particulier, chez Sénèque, l'argument économique bien connu selon lequel l'épouse dépensière serait un fardeau pour l'époux qu'elle ruinerait, doublé de l'idée d'une guerre

52 Sur l'Hermaphrodite, Ou. *Met.* 4, 285 sqq. ; *Anth. lat.* 5, 30 ; Ausone *Epigr.* 10.

53 Cette épigramme de Pulci, dit Pulex ou Pullex (et même Duplex, chez Valla), natif de Custozza près de Vicenza (XIVe siècle) a eu un succès extraordinaire auprès des humanistes et jusqu'au XVIIe siècle : Valla la cite dans son invective contre Facius. Jean Lascaris et Politien ont rivalisé pour la traduire en grec. Beccadelli l'insère au début de son *Hermaphroditus*. Elle a également eu droit à plusieurs versions françaises de Jean Doublet (en seize vers irréguliers), de Mlle de Gournay en dix-huit alexandrins et de Ménage en quatorze vers de cinq pieds. Pour le texte de Perotti, *CC* 3, 112, cf. Nicolai Perotti, *Cornu copiae seu linguae Latinae commentarii* III, edidit Jean-Louis Charlet, Istituto Internazionale di Studi Piceni, Sassoferrato, 1993, p. 44.

54 *Quid opust, quae tute speculo speculum es maxumum* !

55 1, 57, 9.

56 *Fastes* 2, 742-746.

57 *Oeconomiques*, livre 2.

58 *Quaest. Nat.* 1, 17, 10.

des sexes : « ce que l'on appelait l'attirail des femmes fait partie du bagage de l'homme : que dis-je, de l'homme ? du guerrier ! » (*Quidquid mundus muliebris uocabatur, sarcinae uiriles sunt*, *minus dico, etiam militares !*). Enfin, parmi les auteurs « scientifiques », seul le géographe Strabon[59] se trouve ici cité pour documenter à travers l'exemple des femmes troglodytes peintes à la céruse l'universalité de la coquetterie féminine !

Dans les paragraphes dédiés à la quenouille et à l'aiguille, la raison de recourir aux citations est encore différente, puisqu'elles servent le plus souvent à discuter du sens technique ou religieux des mots : *uerticillus* qui signifie, dans la langue du *lanificium*, peson de fuseau, est illustré par une phrase extraite du livre 37 de *L'Histoire Naturelle* de Pline (chapitre 2, paragraphe 11) que Grapaldo identifie par son sujet l'électrum (*De Electro*, « Au sujet de l'électrum »)[60]. *Rhumbus* (que Gaffiot orthographie *Rhombus*) et *pensa*, pluriel de *pensum*, qui désignent respectivement le « fuseau ou rouet d'airain dont on se servait [entre autres] dans les enchantements » et le poids de laine que l'esclave devait filer par jour »[61], et, parfois, le fil lui-même, sont attestés par les sources poétiques canoniques que sont Properce[62], Ovide[63] et Virgile[64]. À propos de l'étymologie et du sémantisme du vieux mot latin *Thalas[s]io* employé dans le contexte du mariage romain et qui prend donc une dimension culturelle et religieuse certaine, Grapaldo cite

59 *Geographica*, 16, 4, 17.

60 En effet, tout lecteur cultivé ne pouvait ignorer où se trouvait rapportée chez Pline l'explication mythologique de la formation de cet alliage et de sa dénomination à partir du récit de la métamorphose en électrum des larmes versées par les sœurs de Phaëton lors de sa chute dans l'Éridan. Voici le passage de Pline cité fidèlement par Grapaldo : « *In syria quoque feminas uerticillos inde facere et uocare harpaga, quia folia paleasque et uestium fi<m>brias* ».

61 Citation du Gaffiot.

62 Prop. 3, 4, 26.

63 *Fastes* 2, 743.

64 Verg. *Aen*. 9, 476. Grapaldo, f. 95$^{r}$ : *Nent etiam ad tramam lanitium foemellae machinulam quamdam uersantes quam rhumbum non ineleganter appellabimus ; unde Propertius de Rhumbo magico : 'Staminea Rhumbi ducitur ille rota' … Pensa a pensando significant lanae liniue manipulos quos nondum neuit manus super colum corpulentam extensos uel extendendos : Ouidius : 'Lumen ad exiguum famulae data pensa trahebant'. Fila quoque denotant. Vergilius de textrice : 'Excussi manibus radii reuolutaque pensa'.*
« Les femmelettes filent la toison jusqu'à la toile en tournant une petite machine que nous appellerons non sans élégance *rhumbus* (fuseau) ; d'où Properce à propos du fuseau magique : '*stamina Rhumbi ducitur ille rota*'… les *Pensa* qui vient du verbe *Pensare* (peser) désignent les poignées de laine ou de lin que la main n'a pas encore filées allongées ou à allonger au-dessus d'une grosse quenouille : Ovide : '*Lumen…trahebant*'. Il signifie aussi les fils. Virgile, à propos de la tisserande : '*Excussi… pensa*' ».

Varron, transmis par Festus[65], et Plutarque[66], sans toutefois rapporter vraiment l'explication de celui-ci, pourtant différente de celle de Varron[67]. À Festus est encore empruntée la définition de l'aiguille par sa double finalité : la couture et la broderie (*Acus ad suendum parantur & ornandum, ut notat Pompeius/*« On prépare l'aiguille pour coudre et broder, comme le note Pompeius [= Sextus Pompeius Festus] »); et c'est toujours par l'entremise de Festus que le nom de Caton peut être attaché à l'hypolemme *forceps* (Caton, dans *Fest.* 344, 12; *unde formidus Catoni callidus auctore Festo*). Enfin, c'est sur la foi de Platon qui recourt souvent, pour les besoins de ses démonstrations philosophiques, à la comparaison avec l'art du tissage que Grapaldo attribue à Athéna *Ergané* l'invention de cet art. Selon Platon, c'est en effet à Athéna que l'on doit l'invention de la navette[68].

Dans le dernier lemme, *cunabula*, Grapaldo s'appuie également sur des autorités antiques pour donner son avis sur le maternage et le mariage. On relève ainsi deux emprunts à Aulu-Gelle[69] à propos des défauts à ne pas

---

65 P. 351 b, 27. Et Festus p. 479 L : « *Talassionem enim uocabant quasillum qui alio modo calathus, uas utique lanificiis aptum* ».

66 *Les Œuvres morales* (= *Problemata*), *Étiologies romaines* (*Q. R.* 31, cf. Rom. 15).

67 f. 95r : *Romani ueteres quasillum Thalasionem appellarunt, ut scribit Varro. Vnde Thalasii nomen in nuptiis frequentabant ad lanificium nouas nuptas inuitantes, ut referunt Pompeius & Plutarchus in problematibus. Huic accidit quod nubentes uirgines comitabantur colus lana compta et fusus cum stamine.* « Les vieux Romains appelèrent le panier à laine (*quasillum*) Thalasio, comme l'écrit Varron. C'est pourquoi ils célébraient pendant les noces le nom de Thalasio en invitant les nouvelles épouses au travail de la laine, comme le rappellent Pompée et Plutarque, dans *Les problèmes*. À ce mot s'ajoute que la quenouille coiffée de la laine et le fuseau avec la toile accompagnaient les jeunes filles qui se mariaient ». Sur ce sujet, Nicole Boëls-Janssen, « La déesse au fuseau et la sacralisation du lanificium matronal », Aere perennius*: en hommage à Hubert Zehnacker*, Jacqueline Champeaux, Martine Chassignet dir., Paris, Pups, 2006, p. 55-70.

68 Cf. Evanghelos A. Moutsopoulos, « Un instrument divin : la navette, de Platon à Proclus », Kernos, 10/1997, p. 241-247 [en ligne], mis en ligne le 12 avril 2011, consulté le 15 mai 2019, URL : http/Journals.openedition.org/kernos/663 ; DOI : 10.4000/kernos.663. Platon nomme le régulateur de la marche du monde le « divin tisserand » dans Phéd. 87 b; Rép. 369 d; 374 b. Selon Platon, la navette, instrument qui perfectionne l'aiguille à coudre, enseigne aux hommes par analogie l'ensemble des processus sur lesquels reposent l'ingéniosité et la créativité humaine et, en particulier, la discrimination et l'harmonie cf. *Cratyle* 388 c, commenté par Proclus *In Crat.*, 76, 19-30. Signification de la navette sur le plan de la pensée, cf. *Lysis* 208 d; *Crat.* 388 a-c; *Polit.* 281 e et 282 c; *Lois* VII, 805 e; sur le plan de l'action, cf. *Crat.* 387 e, 388 a; *Soph.* 226 b; 282 b.

69 *Nuits attiques* 12, 1, 17 : « *praesertim si ista, quam ad praebendum lactem adhibebitis, aut serua aut seruilis est et, ut plerumque solet, externae et barbarae nationis est, si inproba, si informis, si inpudica, si temulenta est; nam plerumque sine discrimine, quaecumque id temporis lactans est, adhiberi solet »; Nuits attiques 4, 19, 1 : « Pueros inpubes conpertum est, si plurimo cibo nimioque somno uterentur, hebetiores fieri ad ueterni usque aut eluci tarditatem, corporaque eorum inprocera fieri minusque adolescere* ».

tolérer chez une nourrice et à propos des conséquences néfastes d'une nourriture et d'un sommeil excessifs sur le développement physique et intellectuel de l'enfant impubère. La précocité du fils de Crésus dans l'acquisition du langage, Grapaldo l'a lue dans les *Histoires naturelles* de Pline[70]. Enfin, il reprend et adapte un passage du *Contre Iovinianus* de saint Jérôme[71] pour énumérer les personnes gravitant autour des matrones, dont leurs amants potentiels. Néanmoins, l'Antiquité n'est jamais envisagée par Grapaldo en elle-même et pour elle-même, mais dans son rapport avec la Modernité, c'est ce que nous allons voir à propos des langues ou de la langue de ce chapitre et de ses *realia*.

## La modernité : langue et mœurs

Un des traits caractéristiques de ce chapitre concernant la langue est la fréquence des termes « néotériques ». Sous ce qualificatif, Luigi Vignali[72] regroupe à la fois les mots que Grapaldo présente explicitement comme appartenant à l'usage contemporain et effectivement attestés dans la langue vulgaire, italienne ou dialectale, de son époque ou des époques successives, mais peu attestés ou non attestés dans la latinité romaine, et des néologismes latins, surtout sémantiques, inventés par Grapaldo, mais qui n'ont pas eu de fortune en italien, standard ou dialectal, et dont les attestations sont restées, en latin, rares ou isolées. Or, le glossaire de Vignali ne recense pas moins de dix mots de ce type dans ce chapitre, tous concentrés dans les trois derniers lemmes : *bambacium*[73], *bombix*[74], *carbasus*[75],

70 *His. Nat.* 11, 270 : « *Primus sermo aniculo, set semenstris locutus est Croesi filius et in crepundiis prodigio, quo totum id concidit regnum* ».

71 *Contre Jovinianus* 1, 47 : « *Vocanda domina, celebrandus natalis eius, iurandum per salutem illius, ut sit superstes optandum, honoranda nutrix eius, et gerula, seruus patrinus, et alumnus, et formosus assecla, et procurator calamistratus, et in longam securamque libidinem exsectus spado : sub quibus nominibus adulteri delitescunt* ».

72 *Il lessico « neoterico » del* De partibus aedium *di Francesco Maria Grapaldo*, Fonti e Studi, Serie seconda IX., presso la Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi, 2005.

73 Vignali, 2005, p. 31.

74 Vignali, 2005, p. 33.

75 Vignali, 2005, p. 37. *Carbasus, i* f. est le mot de latin classique qui désigne une espèce de lin très fin et, par suite, un vêtement de lin. En l'occurrence, Vignali a introduit dans son glossaire également le substantif classique à côté de ses équivalents néotériques !

*cotton*[76], *digitale*[77], *gossypion*[78], *lectulus*[79], *prestigiator*[80], *refum*[81], *xylon*[82]. Pour le détail de l'analyse concernant chacun de ces mots, nous renvoyons à Vignali, mais il nous a paru intéressant pour mieux comprendre le rapport de Grapaldo à la langue ou aux langues de citer le passage sur le tissu de coton qui contient à lui seul six d'entre eux :

> Per linum autem intellege et genus illud candidissimum ex Aegypto, quo nostrae mulieres parmenses, prae ceteris, ad colum impendio delectantur, et plurimum inde lucrifaciunt : cottonum nonnulli et carbasum per coniecturam vocant : bambacium vulgares, indocti bombicem ; litterati xylon uel gossipion.
>
> Et, par lin comprends aussi ce genre de tissu d'une blancheur particulièrement éclatante venu d'Égypte, que nos épouses parmesanes adorent par-dessus tout filer et qui est pour elles source de gain : quelques-uns l'appellent cottonum et carbasum par conjecture : les gens du commun bambacium, les ignorants bombicem ; les lettrés xylon ou gossipion.

En effet, à la lecture de ces lignes, on s'aperçoit que tout se passe comme si Grapaldo envisageait non pas ces mots comme appartenant à des variétés linguistiques radicalement différentes, mais à une sorte de *continuum* linguistique allant du vulgaire dialectal jusqu'à deux emprunts lexicaux au grec, voire à l'égyptien, latinisés. Dans cette continuité linguistique, le latin classique représente la norme, l'usage de mots savants d'origine étrangère une marque supplémentaire de culture (*litterati*), la préférence accordée aux termes du *volgare*, celle de l'expression ordinaire partagée (*vulgares*), un emploi erroné d'un mot latin, une preuve d'ignorance (*indocti*).

Cette interprétation est aussi, me semble-t-il, corroborée par le traitement du grec dans ce chapitre. En effet, à première vue, il semble ici que les mots grecs prennent le pas sur les mots latins, puisque, contrairement à ce qu'observe Vignali dans le reste de l'ouvrage, dans ce chapitre, les mots grecs ne sont pas toujours placés après les mots latins, mais peuvent les précéder[83].

---

76 Vignali, 2005, p. 43.

77 Vignali, 2005, p. 46-47.

78 Vignali, 2005, p. 53.

79 Vignali, 2005, p. 58. *Lectulus*, *i* m. existe bien en latin classique, mais il ne signifie pas « berceau ». Il s'agit là d'un néologisme sémantique seulement.

80 Vignali, 2005, p. 87-88.

81 Vignali, 2005, p. 91.

82 Vignali, 2005, p. 113.

83 Cf. par exemple cet extrait : *fit autem ab Oeco, quod est habito ; unde Oecos domus dicitur ; hinc* Oeconomus *administrator rei familiaris ;* Oeconomia *administratio rei domesticae ;* Synoecus,

Ce bouleversement de l'ordre s'explique sans doute par le fait que le gynécée est une réalité du monde grec, et non latin. Cependant, la Grèce de Grapaldo n'est pas, selon moi, une Grèce authentique, mais la Grèce passée au crible de la langue et de la culture latines. De la langue, d'abord, puisque les mots grecs sont certes présents, mais translittérés en caractères latins et, pour la plupart, ici en tout cas, intégrés au latin comme autant d'emprunts naturalisés. De la culture ensuite, puisque non seulement, comme le remarque Vignali, les auteurs grecs, s'ils ne sont pas absents, demeurent des sources minoritaires, et que surtout la source primordiale pour les réalités grecques, dans ce chapitre du moins, c'est la *palliata* de Plaute !

Pour moi donc le *De partibus aedium* n'est pas un ouvrage trilingue, mais une œuvre de linguiste dont la langue serait le plurilinguisme à dominante latine ! Un latin donc, mais un latin qui se nourrit des langues du passé pour accoucher des langues de l'avenir en germe dans le lexique néotérique.

La continuité, c'est aussi le sentiment qui prédomine, quand on quitte le terrain de la langue, pour s'intéresser au fond du discours, soit, ici, à la condition de la femme. Dans ce chapitre, comme dans le reste du *De partibus*, « le monde moderne est constamment présent »[84]. En effet, non seulement Grapaldo conclut le chapitre par des confidences intimes sur son propre couple, mais il établit sans cesse la comparaison entre les mœurs féminines de l'Antiquité et celles de son propre temps, comme l'indique au fil du texte l'emploi d'un *hodie*, d'un *nos*, ou la mention des femmes de Parme (*nostrae mulieres parmenses*). Ce sentiment de continuité entre la romanité et l'italianité est si fort chez Grapaldo, comme d'ailleurs chez la plupart des humanistes italiens, qu'il le pousse à modifier jusqu'aux citations antiques. Ainsi, dans ce chapitre, une des libertés prises avec le premier passage d'Aulu-Gelle est la substitution de *Romanos* par *Italos*. En effet, comme exemple d'emploi d'*Andronitis*, Grapaldo rappelle en substance des propos attribués à Alexandre Molosse :

> Andronitis autem est uirorum ; unde Alexander Molossus dicere, ut ferunt, solitus est se in Andronitin, Alexandrum macedonum in gynoeconitin profectum : cum ille aduersus Italos, gentem bellicosissimam, hic in Persas & barbaros imbelles exercitum duxisset.

---

*cohabitator* & Gyni, Gynoecos *mulier est*. « Il est composé de *Oeco*, c'est-à-dire 'j'habite'. D'où *Oecos* désigne la maison (*domus*) ; et, *Oeconomus* 'l'administrateur du patrimoine', *Oeconomia* l'administration des biens du foyer ; *Synoecos* le cohabitant d'un logis, et de Gyni, gynoecos qui signifie femme mariée ».

84 L. Vignali, 2005, p. 11 ; Antonia Tissoni Benvenuti, 1986, p. 121-137, p. 136 : « La realtà quotidiana entra da tutte le parti in questa casa sino a farne un intero mondo ».

> Quant à l'Andronitis, il est réservé aux hommes ; d'où Alexandre Molosse avait coutume de dire, rapporte-t-on, que lui-même était parti dans l'appartement des hommes (Andronitis), Alexandre de Macédoine dans celui des femmes (gynoeconitis), puisque l'un avait conduit son armée contre les Italiens, nation la plus belliqueuse, l'autre contre les Perses et les barbares inaptes à la guerre.

Le texte-source me semble être celui des Nuits Attiques d'Aulu Gelle (livre 17, chapitre 21) :

> … transiret, dixisse accepimus se quidem ad Romanos ire quasi in Andronitin, Macedonem ad Persas quasi in gynaeconitin. Postea Macedo.

Or, ce bon mot joue sur une double comparaison qui repose sur la *doxa* essentialiste qui voudrait que les Romains soient virils et les Perses efféminés. En remplaçant donc les Romains par les Italiens, Grapaldo leur attribue du même coup la virilité des Romains. Vignali indiquait que l'introduction de la modernité dans le traité se faisait selon deux modes différents et que, à côté de « cette conviction d'une ligne idéale de continuité » entre l'antiquité et la modernité[85], il y avait aussi la prise de conscience de différences entre les deux époques[86]. En ce qui concerne le Gynécée, il me semble que c'est l'impression de continuité, sinon d'immuabilité, qui prévaut, et non le sentiment de rupture, du moins entre le monde de l'antiquité latine et la modernité italienne, ce qui, à mon sens, n'est guère étonnant, puisque sur le terrain des mœurs et de l'émancipation féminine, les évolutions ne se produisent que très lentement.

Concluons sur la raison d'être de ce chapitre et l'attitude de Grapaldo à l'égard des femmes. En effet, on peut se demander pourquoi Grapaldo a prévu dans sa maison un gynécée. Cette pièce n'était-elle pas déjà du temps des Romains une pièce que je qualifierai de fantôme, une pièce que l'on ne trouvait plus que dans les *palliatae* plautiniennes ? Et le nom même de gynécée n'était-il pas dès le Moyen Âge sorti du vocabulaire de l'architecture domestique pour désigner seulement les ateliers seigneuriaux où un personnel féminin vassal ou servile travaillait la laine ? D'aucuns pourraient y déceler la marque de la passion antiquaire de Grapaldo désireux, en humaniste, de rendre compte

85 Vignali, 2005, p. 11 : « Uno dei modi, con cui esso trova spazio, muove dalla convinzione del Grapaldo (e, con lui, degli altri umanisti) di una linea ideale di continuità fra eco antico e moderno, nel segno di una comune civiltà ».

86 Vignali, 2005, p. 12 : « Un altro modo, per cui il mondo moderno penetra nella trattazione del *De partibus aedium*, nasce dalla constatazione, che fa il Grapaldo, delle differenze fra l'età romana e quella attuale, pur nella continuità di una civiltà ».

aussi bien des réalités grecques que latines. Pour ma part, j'y verrai plutôt le moyen trouvé par lui de cantonner à une pièce unique les domaines qu'il reconnaît en propre à la femme : le *mundus muliebris*, les industries du filage et du tissage, l'enfantement et la première éducation des enfants. En effet, comme nous l'avons vu, ses *aedes* excèdent la vocation d'une simple *domus*, dont la femme serait la maîtresse, pour représenter le nouvel Éden forgé par le labeur et l'ingéniosité de l'être humain déchu, autrement dit le monde qui, en ce temps-là, appartenait entièrement aux hommes, individus masculins. Dès lors, il fallait que Grapaldo réservât une pièce à l'évocation de la sphère privée et familiale, celle que, selon une interprétation traditionnaliste, les civilisations méditerranéennes gréco-latine et judéo-chrétienne concédaient à la femme, ce qui justifiait amplement la réintroduction d'un gynécée dans sa demeure idéale. Cette difficulté de trouver une place pour les femmes et leur assignation à un lieu séparé traduisent les sentiments ambivalents suscités chez Grapaldo par le *mundus muliebris* et le sacrement du mariage. En effet, il est manifeste que Grapaldo est empêtré dans un double langage, ou qu'il feint de l'être, si l'on considère qu'il ne fait que reprendre des *topoi* : d'un côté il fustige le *mundus muliebris*, de l'autre, il se complaît à le dépeindre ; d'une part, il répète que tout le malheur de l'homme vient de son incapacité à rester célibataire, et, de l'autre, il avoue son bonheur en ménage ! En un mot, c'est le *desiderium* qui l'habite : tout à la fois regret et désir de la femme !

# Un modèle du genre ?

## L'exemplarité problématique d'Iphis, la fille de Jephté dans la tragédie latine de George Buchanan *Iephthes siue Votum* (1554)

Carine Ferradou
Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé : Tragédie biblique publiée à Paris en 1554, *Iephthes siue Votum* (*Jephté ou le Vœu*) met en scène le sacrifice d'Iphis, une jeune fille vertueuse et déterminée, dont les qualités de courage et de dévouement en font l'égale des plus grands héros antiques. Si les modèles tragiques féminins d'Iphis sont depuis longtemps identifiés (Iphigénie et Polyxène notamment), une autre source d'inspiration ancienne est le chaste fils de Thésée, Hippolyte, chez Euripide. Dès lors, on peut se demander ce que signifie exactement la célébration de l'abnégation héroïque de la « jeune fille modèle » acceptant de mourir pour sauver son père, sa famille, son peuple. Une exhortation à imiter des vertus autrefois incarnées, dans la littérature ancienne, par des personnages masculins ? Une imitation du Christ ? Ce n'est pas si simple : l'Hippolyte d'Euripide est un simple chasseur, pas un guerrier mort au combat, et il n'a encore rien réalisé quand il succombe à un vœu paternel, de même qu'Iphis, qui meurt sans avoir pleinement vécu son destin de femme. Sont-ils donc des exemples à imiter ? L'étude de l'hypotexte euripidéen suggère une complexité insoupçonnée du personnage d'Iphis, voire un regard critique de la part de l'humaniste écossais, connu pourtant pour avoir participé à l'introduction du genre de la tragédie sacrée en Europe.

Riassunto: Tragedia biblica pubblicata a Parigi nel 1554, *Iephthae siue Votum (Jephthae o il voto)* descrive il sacrificio di Iphis, una ragazza virtuosa e determinata il cui coraggio e la cui devozione la rendono uguale ai più grandi eroi antichi. Mentre i modelli femminili tragici di Iphis sono stati identificati da tempo (Ifigenia e Polisseno in particolare), un'altra antica fonte di ispirazione è il casto figlio di Teseo, Ippolito, nell'opera di Euripide. Ci chiediamo allora cosa significhi esattamente questa celebrazione dell'eroica abnegazione della «ragazza modello» che accetta di morire per salvare suo padre, la sua famiglia, il suo popolo. Si tratta di un'esortazione a imitare le virtù un tempo incarnate, nella letteratura antica, da personaggi maschili? Di un'imitazione di Cristo? Non è così semplice: l'Ippolito di Euripide è un semplice cacciatore, non un guerriero morto in battaglia, e non ha ancora ottenuto nulla quando soccombe a un voto paterno, proprio come Iphis, che muore senza aver vissuto pienamente il suo destino di donna. Sono dunque esempi da imitare? Lo studio dell'ipotesto euripideo suggerisce una complessità insospettata del personaggio di Iphis, e anche uno sguardo critico da parte dell'umanista scozzese, che è tuttavia noto per aver partecipato all'introduzione del genere della tragedia sacra in Europa.

En 1554, George Buchanan (1506-1582) publie à Paris, chez Guillaume Morel, *Iephthes siue Votum* (*Jephté ou le Vœu*), une tragédie latine inspirée du chapitre 11 du Livre des Juges, qui a été jouée dans les années 1540 par ses élèves (masculins) du Collège de Guyenne à Bordeaux, et qui met en scène, par le biais d'un vœu imprudent prononcé par son père Jephté, le sacrifice d'une jeune fille vertueuse et déterminée, anonyme dans la Bible mais nommée Iphis par l'humaniste écossais, et dont les qualités de courage et de dévouement en font l'égale des plus grands héros antiques. Si les modèles tragiques féminins qui ont permis à Buchanan de construire son personnage sont depuis longtemps identifiés (Iphigénie et Polyxène notamment), une autre source d'inspiration ancienne est à chercher du côté des tragédies antiques représentant le chaste fils de Thésée, Hippolyte, en particulier chez Euripide, un auteur dont Buchanan s'inspire fortement dans son théâtre tragique.

Dès lors, on peut se demander ce que signifie exactement la célébration par tous les protagonistes de *Iephthes* de l'abnégation héroïque de la « jeune fille modèle » acceptant de mourir pour sauver son père, sa famille, son peuple. En apparence, elle est une exhortation à imiter de mâles vertus incarnées ailleurs, dans la littérature ancienne, par des personnages masculins, sans oublier que l'exégèse chrétienne a très vite souligné la dimension christique de la fille de Jephté ; cependant l'inspiration euripidéenne incite à prendre de la distance vis-à-vis de cet hommage : de même qu'Hippolyte n'est pas le plus héroïque ni le plus viril des personnages tragiques, la jeune vierge meurt sans avoir pleinement vécu son destin de femme. Sont-ils donc réellement des exemples à imiter ? L'acceptation du sacrifice par Iphis est-elle admirable aux yeux de Buchanan comme tel semble le cas *a priori* ou bien l'humaniste, en se référant à un héros de second rang, suggère-t-il une opinion plus circonspecte et plus iconoclaste ?

Nous aborderons d'abord cette question sous l'angle des sources reconnues de la tragédie de Buchanan avant d'examiner l'importance que peut revêtir le modèle du personnage euripidéen d'Hippolyte dans la composition de l'Iphis buchananienne.

## Les modèles patents d'Iphis

De par l'alternance de dialogues et de chœurs, de par les noms grecs que Buchanan donne aux personnages[1] anonymes, voire absents, dans la source biblique, de par les nombreux emprunts à la traduction latine de l'*Iphigénie à Aulis* et de l'*Hécube* d'Euripide par Érasme (publiée chez Josse Bade en 1506[2]),

1 Comme le rappelle l'Ange de Dieu dans le Prologue, Jephté, le fils illégitime du chef des Galaadites, après avoir mené une vie d'exclusion et de brigandage, prend la tête de la résistance contre les Ammonites qui oppriment les Hébreux depuis vingt ans ; le jour de la bataille décisive, il fait le vœu imprudent de sacrifier à Dieu le premier être vivant qui se présentera à lui au retour du combat si Dieu lui accorde la victoire. C'est sa fille unique, Iphis, qui accourra vers lui et qu'il devra immoler à Dieu. Dans le premier épisode, la femme de Jephté, Storgé (en grec : « amour maternel »), est inquiétée par un rêve funeste mais obscur qu'elle raconte à sa fille Iphis. Celle-ci refuse de croire à un mauvais présage, et espère une victoire totale de son père. Dans le premier chant, le chœur des Juives implore l'aide de Dieu et se rappelle ses actes de miséricorde passés. Deuxième épisode : un messager raconte longuement au Chœur comment Jephté a effectivement remporté la victoire après un prodige céleste. Le Chœur loue Dieu et admire l'exploit de Jephté, dont il demande à la fille d'aller se parer de ses habits de fête pour accueillir le vainqueur dès son retour, avant d'écouter (épisode III) le monologue d'actions de grâces de Jephté lui-même, qui réitère son vœu impie. Mais (épisode IV) Iphis et l'ami de Jephté Symmachus (en grec : « le compagnon d'armes ») viennent le féliciter. Ils ne comprennent pas sa tristesse subite, car il sait désormais qu'il doit sacrifier sa fille unique. Iphis se demande quelle faute elle a pu commettre envers son père, puis elle se rassure : elle se sait innocente. Le Chœur, comme Iphis qui quitte la scène, reste optimiste. Épisode V : Symmachus arrive à faire avouer à Jephté la cause de sa tristesse ; il essaie de le dissuader de commettre un infanticide, mais Jephté reste inébranlable : sa promesse est sacrée, il lui faut la réaliser. Le Chœur déclare qu'il va avertir Iphis et Storgé de leur malheur, déplorant au passage les terribles revers de fortune que subissent les hommes. Épisode VI : le prêtre qui doit exécuter le sacrifice tente de ramener Jephté à la raison, en lui démontrant que ce sacrifice est un sacrilège qui ne saurait plaire à Dieu. Jephté rétorque qu'il n'est pas un sophiste et que la vérité de Dieu ne souffre aucun arrangement. Le Chœur prépare le retour des deux personnages féminins en plaignant leurs malheurs. Épisode VII : Storgé reproche à son mari sa cruauté inhumaine et allègue le droit de la mère à sauver l'enfant qu'elle a mise au monde. Iphis implore aussi la clémence paternelle. Mais Jephté reste ferme, bien qu'il souffre énormément et désirerait mourir à la place de sa fille, si cela lui était possible. Iphis, comprenant le désespoir réel de son père, accepte alors d'elle-même la mort. Le Chœur pleure la perte de sa jeune amie, tout en admirant son courage, qui la rendra célèbre d'âge en âge. Les jeunes filles déclarent que celles qui ne sont pas mariées pleureront tous les ans la mort d'Iphis. Épisode VIII : le messager fait à Storgé le récit du sacrifice d'Iphis, qui s'est montrée sublime jusqu'au bout. Selon lui, cette attitude devrait consoler la mère, mais Storgé refuse tout réconfort et dit que l'héroïsme de sa fille accroît encore la douleur de sa disparition.

2 Ci-dessous, les extraits de *Iephthes siue Votum* sont issus de l'*editio princeps* (Paris : Guillaume Morel, 1554) ; les références aux traductions latines d'*Iphigénie à Aulis* et d'*Hécube* (*Iphigenia – Hecuba*) par Érasme proviennent de l'édition moderne de l'œuvre d'Érasme dirigée par Jan

deux pièces qui mettent en scène le sacrifice d'une vierge innocente, la tragédie de l'humaniste écossais apparaît clairement d'inspiration grecque. Une autre source est évidente : la tradition judéo-chrétienne, qui témoigne d'un embarras certain vis-à-vis de l'épisode relaté dans le Livre des Juges, notamment à cause du silence de Dieu lors de l'immolation de la fille unique de Jephté ; raison pour laquelle les Pères de l'Église ont très vite donné une interprétation allégorique et vu dans la jeune victime consentante une préfiguration du Christ.

## Les hypotextes grecs

Michaela Bauks[3] a mis en relief les influences grecques qu'avait déjà subies le chapitre 11 du Livre des Juges, un passage assez tardif du corpus biblique, qui, comme le chapitre 22 de la Genèse (à propos de l'immolation d'Isaac, le fils unique d'Abraham), « s'offense de la pratique des serments et des vœux telle qu'elle a été instaurée par les lois deutéronomistes[4] ». Michaela Bauks parle notamment du sacrifice de la fille de Jephté comme d'une « *varia israelitica* du motif[5] » d'Iphigénie. Buchanan, en voulant fondre dans le moule de la tragédie grecque le récit vétérotestamentaire, a perçu tout le potentiel tragique de cet épisode, développant le personnage de la jeune fille anonyme pour en faire l'un des principaux personnages. Et tout d'abord, il lui a donné un nom grec, Iphis, qui rappelle une héroïne appelée ainsi par Ovide dans les *Métamorphoses*[6] et qui avait été vouée à la mort par son propre père parce qu'elle était une fille ; ce nom à l'évidence est également phonétiquement proche de celui d'Iphigénie. D'autres indices, thématiques et stylistiques, notamment des emprunts à l'*Iphigénie à Aulis*, mais aussi à l'*Hécube* d'Euripide, sont facilement identifiables, comme nous déjà avons eu l'occasion de le démontrer ailleurs[7].

Un seul élément retiendra ici notre attention : le récit final du sacrifice d'Iphis prononcé par le Messager auprès de la mère éplorée. Buchanan s'est

---

Hendrick Waszink, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1969. La traduction française des extraits de *Iephthes*, d'*Iphigenia* et d'*Hecuba* est mienne.

3 Michaela Bauks, « La fille sans nom, la fille de Jephté », *Études théologiques et religieuses*, 2006/1, tome 81, p. 81 à 93.

4 *Ibidem,* p. 90.

5 *Ibidem,* p. 98.

6 Ovide, *Metamorphoses,* 6, 666-797.

7 Carine Ferradou, « Le modèle d'Iphigénie dans la tragédie latine de *Jephté* (1554) de George Buchanan », in Leroux, Virginie, dir., *La mythologie classique dans la littérature néo-latine*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011, collection « Erga », p. 197-221.

souvenu de motifs contenus à la fois dans le récit de la mort de Polyxène dans *Hécube* d'Euripide[8] et dans celui du sacrifice d'Iphigénie[9].

Dans les trois cas, le récit long et détaillé s'enclenche à la demande pressante de la mère[10]. Le Messager brosse alors le tableau de la jeune fille près de l'autel, rougissant d'être contemplée par toute l'armée victorieuse de Jephté[11] ; le sacrifice de Polyxène a lieu devant toute l'armée grecque s'apprêtant à reprendre la mer après l'incendie de Troie[12], et celui d'Iphigénie se déroule en présence des soldats achéens impatients de partir pour Troie[13]. Comme dans les récits de Talthybios et du serviteur de Clytemnestre, le Messager rapporte au style direct les dernières paroles de la victime consentante.

Iphis prie Dieu d'être propice à son peuple et d'accepter favorablement son immolation[14], dans laquelle réside le salut commun, tout comme Iphigénie affirme qu'elle offre sa vie pour le salut de sa patrie. Puis elle exhorte le sacrificateur à remplir son office[15]. Alors Jephté, devant l'horreur de ce spectacle, réagit comme Agamemnon : tous deux ramènent leur manteau sur leur tête pour cacher leurs larmes[16]. La réaction de la foule est une prostration silencieuse et respectueuse ; de même, dans Iphigénie, les Atrides et les Achéens gardent les yeux fixés au sol pendant l'acte de violence, qui en réalité n'a pas lieu, puisqu'à ce moment-là, la déesse Artémis substitue une biche à la jeune

---

8 Deuxième épisode d'*Hécube.*

9 *Exodos* d'*Iphigénie à Aulis.*

10 Cf. Érasme, vers 557-559 d'*Hecuba* et vers 2215 d'*Iphigenia* ; *Iephthes*, vers 1361-1362.

11 Vers 1373-1377 de *Iephthes.*

12 Vers 565-566 d'Érasme : « *Turba aderat uniuersa Achiui exercitus/Frequens sepulchro filiae ad caedem tuae.* » (« La foule tout entière de l'armée achéenne était présente en nombre près du tombeau de ta fille pour son massacre »).

13 Vers 2225-2226 de l'*Iphigenia* d'Érasme.

14 *Iephthes*, v. 1414-1415. Dans *Iphigénie*, c'est Achille qui prie Artémis d'accepter la victime offerte par les Achéens (vers 2263-2264 d'Érasme : « *…placida sume uictimam hanc,/ Quam tibi damus…* », « Prends avec apaisement cette victime que nous te donnons »).

15 *Iephthes,* v. 1425-1426 : « *…Ades, et hanc luce exime/animam ; morantem solue corporis obicem.* » (« Approche et arrache cette vie à la lumière ; détruis la barrière du corps qui la retarde. »). Quant à Polyxène, elle incite Pyrrhus à plonger son couteau dans sa gorge (vers 609-612 d'Érasme).

16 Cf. le vers 1430 de *Iephthes* : « *[parens] oculos amictu lacrimis madens tegit* » (« ruisselant de larmes, [le père] recouvrit ses yeux de son vêtement ») et les vers 2231-2233 d'Érasme : « *Gemitum profundo ducit altum pectore/Retroque flexo uultu amaras lachrumas/Profudit oculis, ora uelis obtegens.* » (« [Agamemnon] émet un profond gémissement du fond de son cœur et ayant détourné son visage en arrière il laissa couler de ses yeux d'amères larmes en recouvrant sa face de ses voiles. ».

fille[17]. En revanche la fin sanglante de Iephthes s'inspire d'Hécube. Le héraut Talthybios conclut son récit par le paradoxe suivant : Hécube a eu la meilleure des filles et par là même devient la plus malheureuse des femmes[18]. Hécube trouve alors du réconfort dans la noble attitude de sa fille, morte en femme libre, évitant ainsi l'esclavage ; mais lorsque le Messager dit à Storgé, à propos de la dignité de sa fille face à la mort (vers 1441-1444 de Iephthes) :

> (…) *feminam*
> *Vnam beatam maxime et miserrimam.*
> *Nam plaga quamuis alte ad ossa sederit,*
> *Magni doloris magnum habes solacium.*
> (…) tu es la seule femme à la fois la plus bienheureuse et la plus malheureuse : malgré la profondeur du coup qui a pénétré jusqu'aux os, tu possèdes une grande consolation à ta grande douleur.

Storgé affirme que l'héroïsme même d'Iphis accroît encore davantage la douleur de sa perte. Il est à noter que la situation de Storgé est l'inverse de celle d'Hécube : elle perd sa fille au moment même où tout son peuple, sauvé par une victoire à la guerre, est libéré de l'esclavage, de sorte que la tragédie se termine par une note définitivement dysphorique (le dernier mot est *dolor*), qui apporte un bémol à l'enthousiasme collectif et à l'admiration générale pour le dévouement sans faille de la jeune fille.

On pourrait dire que la détresse finale de la mère inconsolable est bien naturelle et que, si elle souligne le *pathos* inhérent au genre tragique, elle n'enlève rien à la grandeur exceptionnelle de sa fille, si ce n'est que précédemment, le scandale de sa mort prématurée a été suggéré par des réminiscences de la poésie érotique antique dans l'évocation du corps sublimé de la jeune victime avant son immolation. Dans les scènes précédentes, l'apparence physique d'Iphis n'était pas mentionnée, sauf dans le chant où le Chœur[19] l'invitait à revêtir

---

17 Vers 2270 et 2276-2277 *d'Iphigenia* d'Érasme. Ainsi n'ont-ils pas vu comment la substitution soudaine d'Iphigénie par une biche s'est opérée grâce à une intervention imprévue d'Artémis.

18 Vers 627-628 d'Érasme : « … *liberorum at te quidem/matrem optimorum, uerum eandem ex omnium/Grege foeminarum conspicor miserrimam.* » (« Mais je te regarde, toi, mère d'enfants certes excellents, mais aussi la plus malheureuse dans la multitude des femmes »).

19 Vers 421-428 de *Iephthes* :
*Et tu, progenies ducis,*
*Magni spes generis, cape*
*Cultus, filia, splendidos,*
*Et patrem reducem piis*
*Laeta amplectere brachiis.* 425
*Iamiam purpureos sinus,*

un habit de pourpre et une parure resplendissante, à soigner sa coiffure pour accueillir avec honneur son père victorieux ; en revanche, la seule description de sa beauté est faite par le Messager, juste avant le récit de sa mise à mort, dans les vers 1372-1377 :

> *Cum staret aras*[20] *ante tristes uictima*
> *Iam destinata uirgo, purpureum decus*
> *Per alba fudit ora uirgineus pudor*[21],
> *Coetus uiriles intuerier insolens,*
> *Vt si quis Indum purpura uiolet ebur,*
> *Rosasue niueis misceat cum liliis*[22].
> Comme la victime se tenait devant les sinistres autels, vierge désormais consacrée, la pudeur virginale répandit un éclat purpurin sur son pâle visage – car elle n'était pas habituée à regarder de viriles assemblées –, comme si on altérait l'ivoire de l'Inde avec de la pourpre, ou si on mêlait des roses à des lis couleur de neige.

La comparaison du teint blanc coloré par la pudeur avec les bouquets de lis et de roses, ainsi qu'avec le marbre et la pourpre est un lieu commun de la poésie amoureuse depuis l'Antiquité, il peut paraître un peu déplacé ici[23]. Mais Buchanan se souvient aussi de l'évocation de la beauté de Lavinia qui dans l'*Énéide*[24] est comparée à l'ivoire, aux lis et aux roses et enflamme de

---

> *Iphi, assume, retortulum*
> *Iam cirrum cohibe. (…)*
> Et toi, descendante de notre chef, espoir d'une noble race, revêts une parure resplendissante, et toi sa fille, à son retour, serre ton père avec joie de tes bras affectueux. Dès maintenant, Iphis, mets des vêtements de pourpre, dès maintenant retiens tes boucles torsadées.

20 V. 1372 *staret ad aras* cf. Sénèque, *Oedipus,* 303.

21 V. 1374 *pudor* cf. Tibulle, 1, 4, 13-1 ; Érasme, *Iphigenia, 225* ; v. 1375 *Coetus uiriles* cf. Érasme, *Hecuba,* 521 ; *Iphig. A.,* 1546.

22 V. 1376-1377 *ut si… liliis* cf. Virgile, *Énéide* 12, 67-69 ; Prudence, *Psychomachie*, 882.

23 Cf. Peter Sharratt et P. G. Walsh, *George Buchanan, Tragedies*, Édimbourg : Scottish Academic Press, 1983, p. 266.

24 Virgile, *Énéide,* 12, 65-69 (tome III – Livres IX – XI, texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris : Les Belles Lettres, 1980 ; 2002) :
*Accepit uocem lacrimis Lauinia matris*
*Flagrantis perfusa genas, cui plurimum ignem*
*Subiecit rubor et calefacta per ora cucurrit.*
*Indum sanguineo ueluti uiolauerit ostro*
*Si quis ebur, aut mixta rubent ubi lilia multa*
*Alba rosa, talis uirgo dabat ore colores.*
Lavinia accueillit avec des larmes les paroles de sa mère, inondant ses joues brûlantes ; une vive rougeur y fit monter un feu, chaleur courant sur son visage. Ainsi un artiste teinte l'ivoire

désir Turnus, dès lors bien déterminé à affronter son rival Énée en combat singulier. Plus loin[25], le Messager parle des yeux d'Iphis pareils aux astres et de ses cheveux d'or selon l'habitude des poètes décrivant leur bien-aimée. Par ces images, il veut souligner le caractère très cruel de la mort d'un être jeune, beau et désirable, destiné au mariage, à l'amour et à la vie, plutôt qu'au trépas. De plus, Talthybios, dans *Hécube*, évoque brièvement la beauté de Polyxène qu'admirent les Grecs (cf. vers 602 d'Érasme : il la compare à une statue) et qui meurt avec décence (vers 610 : « *condecenter* »). Dans les *Troyennes*, Sénèque insiste sur sa grâce admirable.

Aux vers 1393 *sqq.* de *Iephthes*, le Messager mentionne comme un dernier présent de la nature la dépouille de la jeune fille « transfigurée » par son héroïsme et sa foi, gardant toute sa beauté, un peu à la manière des corps des saints qui sont incorruptibles et desquels se dégage un doux parfum. Une telle interprétation est rendue possible par une réminiscence de Prudence, un poète chrétien qu'apprécie vivement Buchanan ; dans la *Psychomachie*, un poème allégorique exaltant le conflit spirituel que les chrétiens doivent mener sans cesse contre les vices et les péchés, parfois jusqu'au martyre, Prudence décrit le temple de l'âme que la Foi édifie avec les matières les plus précieuses de la nature et où trône la Sagesse. Cette souveraine tient un sceptre de bois toujours verdoyant et décoré de roses rouges, symboles d'amour mais aussi de passion, au sens chrétien du terme : l'amour donné par le sang du martyre, et de lis blancs, fleurs de la pureté et de la virginité (vers 881-882) : « (…) *tum sanguine tinctis/Intertexta rosis candentia lilia miscet* » (« de plus, [le sceptre] entremêle à des roses couleur de sang des lis blancs »)[26].

---

indien du sang de la pourpre, ainsi, mêlés à des bouquets de roses, rougissent de blancs lis, telles les couleurs sur les traits de la jeune fille.

25 Vers 1390-1395 de *Iephthes* :
*Florem iuuentae deflet ille, et siderum*
*Similes ocellos, aemulamque auro comam,*
*Supraque sexum pectoris constantiam.*
*Et forte solito gratiorem afflauerat*
*Natura honorem, ceu supremo munere*
*Dignata funus nobilis uiraginis.*
Un troisième déplore la fleur de la jeunesse, ses prunelles semblables aux astres, sa chevelure qui rivalise avec l'or, et la fermeté de son cœur supérieure à son sexe. Et par hasard la Nature lui avait insufflé une dignité plus gracieuse qu'à l'ordinaire, comme si elle avait estimé digne d'un don suprême la dépouille de la noble héroïne.

26 Prudence, Tome III *(Psychomachie – Contre Symmaque)*, texte établi et traduit par Maurice Lavarenne, troisième tirage revu et augmenté par Jean-Louis Charlet, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

Mais on peut également voir dans l'insistance sur la beauté d'Iphis qui va disparaître brutalement un indice de l'indignation du Messager – voire de Buchanan – face à cette mort prématurée qui empêche Iphis d'accomplir sa vie de femme, et de garantir ainsi « la descendance dont [son père] a besoin pour connaître un avenir au-delà de sa vie biologique[27] ». Ce sacrifice est un sacrilège contre les lois humaines, naturelles et divines, un scandale pour tout le cosmos, comme l'affirme à Jephté le Prêtre dans l'épisode 6 (vers 860 *sqq*).

On peut également noter que dans l'extrait cité ci-dessus, le vers 1390 (« *Florem iuuentae deflet ille, et siderum* ») contient une réminiscence de Prudence, *Contre Symmaque,* 2, 7 (« *Armorum dominos uernantes flore iuuentae* », « [Les] Seigneurs de la guerre qui sont au printemps florissant de leur jeunesse[28] »). La « fleur de la jeunesse » commence le vers de Buchanan quand elle termine celui de Prudence, et, contrairement à la précédente référence prudentienne, celle-ci ne renvoie pas directement à un contexte chrétien ou spirituel mais au pouvoir et surtout à la guerre (le vers suivant précise qu'ils « sont nés au milieu des camps de leur père[29] »), ce qui, dans le cadre de la tragédie, convient bien dans la bouche d'un soldat qui vient de combattre et qui est habitué à voir mourir de valeureux jeunes gens fauchés par ce que la tradition antique appelle « la belle mort », mais ici, il déplore (*deflet*) la mort prématurée de la jeune fille. Le souvenir de la poésie chrétienne n'est pas toujours à mettre en lien chez Buchanan avec un message religieux.

La dette de Buchanan envers Euripide et Érasme peut paraître très grande. Mais l'Écossais, comme l'a remarqué P. Sharratt[30], a su éviter une imitation trop littérale d'un modèle unique, et procède surtout par de légères réminiscences, et par la *contaminatio* de deux sujets traités séparément par Euripide. Elle lui permet de choisir dans chacun les éléments les plus conformes au cadre tragique qu'il s'est fixé en s'intéressant à un épisode biblique. Si les thèmes et les personnages se ressemblent, ils ne sont pas exactement identiques, car d'autres influences se font sentir dans l'œuvre, et par ce biais, elle s'enrichit d'une signification qui lui est propre. L'autre source d'inspiration principale est l'exégèse chrétienne, qui a proposé plusieurs interprétations de la situation et des personnages bibliques en question.

---

27 Michaela Bauks, *ibidem,* p. 92.

28 Il s'agit des deux empereurs fils de Théodose, Arcadius et Honorius, Voir *op. cit.,* note de fin p. 208-209.

29 Cf. *op. cit.,* note de fin de la p. 209 : « C'est-à-dire au figuré : 'pendant que leur père combattait' ».

30 Peter Sharratt, « *Euripides latinus* : Buchanan's use of his Sources », in Schoeck, Richard J., éd., *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis,* Binghamton – New York, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1985, 14, p. 613-620, en particulier n. 12, p. 615.

## Les lectures chrétiennes

Michaela Bauks[31] a évoqué la réception problématique, au sein du judaïsme, de la péricope du sacrifice de la fille de Jephté et du silence de Dieu, citant notamment un extrait du *Targum Jonathan* dans lequel Jephté aurait agi contre l'avis du Prêtre Pinchas, une anecdote absente du Livre des Juges qui aurait peut-être pu inspirer à Buchanan l'épisode VI de sa tragédie (où le Prêtre reste anonyme), si l'humaniste écossais avait pu avoir accès à ce genre de littérature… Par ailleurs, Simone de Reiff[32] a montré combien Buchanan, dans *Iephthes*, proposait en quelque sorte une synthèse des questions théologiques et morales posées aux exégètes chrétiens par l'épisode vétérotestamentaire.

Cependant, Buchanan se garde bien de trancher ou de proposer quelque lecture claire que ce soit. L'Ange du prologue qui résume l'intrigue passe sous silence la réaction de Dieu devant son accomplissement, laissant le public dans une certaine perplexité face à ce silence divin : doit-on approuver ou blâmer le sacrifice d'Iphis ? Saint Augustin, refusant de porter un jugement trop hâtif sur un acte difficile à comprendre et à accepter[33], se fonde précisément sur le contexte général de l'existence de Jephté pour donner un sens symbolique à l'immolation de sa fille[34].

Au contraire, dans *Iephthes*, l'affrontement des divers personnages constitue une sorte de délibération générale, vouée à l'échec depuis le prologue, et où chacun tente d'influencer le cours des événements par l'expression de son jugement favorable ou défavorable à l'immolation d'Iphis. Buchanan ne suggère directement aucune interprétation allégorique, à la différence d'Augustin, qui voit dans la vie entière de Jephté une métaphore de la destinée du Christ, scandalisant les Juifs et attirant à lui les pécheurs repentis, et dans le sacrifice d'Iphis, une image des épreuves amenant l'Église des premiers chrétiens

31 *Ibidem,* p. 87-89.

32 Simone de Reyff, « Deux incarnations contrastées d'une figure biblique : le *Jephtes* de G. Buchanan (1554) et la *Jephtias* de J. Balde (1654) », in Bedouelle Guy, Belin Christian et De Reyff Simone (éds.), *L'Art de la Tradition,* Fribourg : Academic Press of Fribourg, 2005, p. 186-206.

33 Saint Augustin, *Eiusdem diui Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi liber septimus quaestionum super Iudicium incipit, Quaestio XLIX : Quomodo fiat oblatio de filia Iepte. In : Omnium operum diui… Augustini… Epitome*, Augustae Uindelicorum, Heinricus Steyner, 1537, p. 75-79.

34 *Op. cit.*, p. 76 : « *Ista testimonia nos compellunt quaerere potius cur factum sit, quam facile improbare quod factum est*. » (« Ces témoignages nous poussent plutôt à demander pourquoi cela a été commis qu'à réprouver facilement ce qui a été commis. »)

à la sainteté[35]. Au Moyen Âge, Hugues de Saint Victor adopte la même interprétation symbolique[36]. Une telle lecture justifie pour ainsi dire *a posteriori* un acte qui dans sa réalité immédiate semble condamnable, mais trouve sa place dans une histoire plus vaste, celle du peuple de Dieu.

En outre, saint Ambroise s'appuie sur la notion de nécessité pour expliquer le sacrifice de la fille de Jephté dans son *De Officiis*, inspiré en grande partie du traité de Cicéron portant un nom semblable[37]. L'évêque de Milan présente dans le Livre I de son ouvrage sur les devoirs des clercs, le vœu de Jephté comme un des exemples de serments qu'il n'aurait pas fallu tenir, ni même prononcer[38], parce qu'ils entraînent un crime ou un acte gravement préjudiciable. Dans le Livre III[39], Ambroise éprouve vis-à-vis du vœu de Jephté un certain embarras. Après avoir critiqué l'imprudence de Jephté, il renonce à le blâmer en incriminant une *miserabilis necessitas*[40]. Dans *Iephthes*, c'est précisément Iphis qui par deux fois (vers 1261 et 1266) justifie l'obstination de son père à la sacrifier par la *necessitas*[41], qualifiée de *dura* au vers 1261 parce qu'elle oblige le père à tuer sa fille unique contre son gré (« *non uolentem te… cogit* ») : Iphis est

35 Cf. *op. cit.*, p. 76-78. Tous les événements de l'existence de Jephté trouvent chez saint Augustin un sens allégorique : son exil en pays étranger et parmi les brigands, son rappel par les Hébreux malgré le mépris de ses frères, sa victoire contre les ennemis, le sacrifice de sa fille unique, les soixante jours consacrés à la lamentation qui est devenue un rituel annuel, sont perçus comme les signes annonciateurs du règne du Christ, de la naissance douloureuse et de l'universalité de l'Église chrétienne.

36 Dans son traité sur la fille de Jephté, Hugues de Saint Victor, comme Augustin, pense que Dieu ne saurait agréer ce sacrifice humain, que la Loi proscrit, et que Jephté représente le Christ, et sa fille l'Église. Cf. Raymond Lebègue, *La tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris : Honoré Champion, 1929, coll. « Bibliothèque Littéraire de la Renaissance », p. 229-230 et *Patrologie latine, CLXXCVII,* col. 323-334.

37 Ambroise, *Les Devoirs,* 1, 50, 255 ; 3, 77-81.

38 Cf. saint Ambroise, *Les Devoirs,* texte établi, traduit et annoté par Maurice Testard, Paris : Les Belles Lettres, 1984, tome 1, p. 219-220 (1, 50, 255).

39 Saint Ambroise se souvient du *De Officiis* de Cicéron, Livre 3, 24, sur l'accomplissement en quelque sorte conditionnel des promesses et la restitution des dépôts. Ces sujets, traités à la suite d'exemples de controverses stoïciennes, sont également traditionnels dans les disputes rhétoriques et morales. Selon Cicéron, il ne faut pas respecter les promesses qui s'avèrent honteuses ou funestes pour ceux qui les ont prononcées. Ainsi Agamemnon, ayant consacré à Diane ce qui serait né de plus beau dans son royaume l'année de la naissance d'Iphigénie, n'aurait-il pas dû, pour Cicéron, accomplir sa promesse et accepter de tuer sa fille. Buchanan a probablement lu avec attention lui aussi ce passage du *De Officiis*.

40 *Op. cit.*, tome 3, p. 118-119 (3, 12, 78).

41 Dans la traduction érasmienne d'*Iphigénie à Aulis,* Agamemnon invoque la *necessitas* de manière très ambivalente pour expliquer à Iphigénie qu'avant son départ pour Troie il doit

le seul personnage de la tragédie à trouver, pour ainsi dire, des circonstances atténuantes à ce que tous les autres considèrent comme un entêtement criminel et sacrilège de la part de Jephté. Le lien très fort – et sans doute quelque peu problématique – qui unit le père et sa fille explique qu'elle le dédouane de toute responsabilité quant à son sacrifice.

Les interprétations des Pères de l'Église et des glossateurs chrétiens reposent généralement sur une identification de la fille de Jephté au Christ, livré à la mort par obéissance à son Père divin et pour le salut de ses frères humains. Cette lecture implique une représentation pour ainsi dire valorisante mais non genrée du personnage de la victime consentante (dans les traditions chrétiennes le Christ, à la fois dieu et homme, ne saurait avoir une identité sexuelle très marquée ; la toute jeune fille qui court embrasser son père au début de l'épisode IV est presque encore un enfant), mais aussi une dimension collective, voire communautaire, très puissante du don de sa vie. Dans la tragédie, Iphis l'affirme au vers 1317 : « *me uota poscunt* » (« c'est moi que les vœux réclament »), finalement, peu importe son statut de fille unique du chef promise à un brillant avenir, l'essentiel est qu'elle donne sa vie par amour pour son père et pour son peuple (vers 1421 et 1427). On notera qu'Iphis, après avoir invoqué la nécessité, ne dit jamais que Dieu réclame sa vie, mais qu'elle emploie ici un pluriel poétique (« les vœux ») qui renvoit à la parole imprudente de Jephté. Elle non plus ne se prononce pas sur la réaction de Dieu et même si elle espère que ce dernier agréera son sacrifice en libérant définitivement père, famille, patrie, elle s'en tient à une expression ambigüe qui évoque la cause purement humaine de sa fin sans toutefois préciser qui a prononcé le vœu fatal ni l'implication de la divinité dans sa réception.

Buchanan nous livre les faits tels qu'ils sont censés s'être déroulés, sans proposer d'explication ni tenter d'atténuer ce qui pourrait paraître choquant. L'absence, à la fin de *Iephthes* du délai de soixante jours accordé dans la Bible à la fille de Jephté pour pleurer sur sa virginité accentue l'impression de cruauté qui se dégage de son sacrifice. La décision d'Iphis d'accepter la mort est immédiatement suivie de son exécution. Les personnages n'ont guère le temps de se préparer à l'idée

---

faire un sacrifice – parole en apparence banale puisqu'il était habituel chez les Grecs de s'attirer ainsi la bienveillance des dieux avant toute entreprise importante (vers 913-914) :
*Verum hoc mihi prius necessitas loco est*
*Nonnullam ad aras immolare uictimam.*
Mais il est nécessaire pour moi auparavant d'immoler en ce lieu sur les autels une victime.
On notera l'emploi très ironique de l'expression indéfinie *nonnullam uictimam*, « une victime » alors que le père connait très bien l'identité particulière de la créature à sacrifier. Ici la *necessitas* n'est pas forcément évoquée comme une force transcendante particulière.

de sa disparition[42], tandis que le rituel biblique représente en quelque sorte un conditionnement psychologique qui atténuerait la brutalité de la mort. Le resserrement temporel de la tragédie, qui correspond à une esthétique « classique » du genre dramatique, peut laisser penser à une condamnation implicite du sacrifice.

En occultant le rituel de la déploration, Buchanan accentue la ressemblance entre l'épisode de Jephté et l'histoire du sacrifice d'Iphigénie, qui suscite dès l'Antiquité la réprobation des Anciens comme on l'a noté chez Cicéron[43]. D'après P. Sharratt[44], Buchanan exprime un avis similaire au leur, à travers l'emprunt fait à Lucrèce du substantif rare *mactatu*[45] (« immolation ») dans le chant du Chœur des Jeunes Juives condamnant ouvertement le scandale de la mort d'une toute jeune fille, qui n'a jusqu'à présent subi aucune atrocité, mais qui va connaître la pire : être immolée par son propre père. Lucrèce l'emploie précisément dans un passage du *De rerum natura* où il désapprouve le sacrifice d'Iphigénie comme un exemple des impiétés et des superstitions qui conduisent les hommes au crime et au malheur[46]. Dans *Iephthes*, le Chœur porte lui aussi un jugement négatif sur l'immolation d'Iphis, même s'il admire l'héroïsme altruiste de la jeune fille. P. Sharratt voit dans la réminiscence lucrétienne un indice de l'ironie de Buchanan à l'égard de l'histoire de Jephté, et de la distance avec laquelle il la traite. L'Écossais, comme Lucrèce et Euripide[47], serait un observateur lucide et détaché de la condition humaine, et trouverait excessifs le dévouement et la piété qui pousseraient une jeune fille à accepter de se sacrifier pour autrui.

---

42 La dernière réplique de Storgé montre combien sa douleur est à son paroxysme. C'est pourquoi la tentative de consolation du Messager est vouée à l'échec, car la mère n'a pas eu le temps de faire son deuil.

43 Voir note ci-dessus.

44 Peter Sharratt, *Euripides latinus, op. cit.*, p. 617-619.

45 Vers 803-807 de *Iephthes* :
(…) *patrio sed mactatu*
*Victima diras imbuet aras*
*Et uice brutae pecudis iugulo*
*Calidam sanguinis euomet undam,*
*Artus ferro trunca tenellos,*
(…) mais, victime immolée par son père, elle arrosera l'autel funeste, et à la place d'une bête brute, par sa gorge elle vomira un flot chaud de sang, son tendre corps mutilé par le fer.

46 Lucrèce, 1, 99 : *« Hostia concideret mactatu maesta parentis »* (« tomber, triste victime immolée par son père ! », cf. Lucrèce, *De la nature – De rerum natura*, traduction et présentation par José Kany-Turpin, Paris : GF-Flammarion, 1993 ; 1997).

47 Peter Sharratt, *op. cit.,* p. 618, établit une analogie entre l'intention profonde de Buchanan et l'ironie euripidéenne telle qu'elle est étudiée par Philip Vellacott dans son ouvrage *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning* (Cambridge, 1975).

## Le motif de la fermeté d'âme virile

Si la lecture chrétienne du Livre des Juges, en privilégiant une interprétation allégorique et spirituelle des personnages, suggère une représentation peu ou non genrée à visée universelle, le dernier chœur de la tragédie de Buchanan propose de la jeune fille déterminée à mourir dignement une image aux connotations masculines, en s'adressant ainsi à Iphis (vers 1331-1333) :

> *Laus feminei famaque sexus*
> *Et generosae gloria stirpis,*
> *Animi nimium uirgo uirilis,*
> Honneur et renommée du sexe féminin, gloire d'une noble lignée, vierge au courage par trop viril.

S'il commence par un éloge qui rejaillit sur tout « le sexe féminin », il enchaîne avec le rappel de la « noble lignée » dont Iphis est issue, autrement dit de son vaillant père qui vient de gagner la guerre contre les Ammonites qui asservissaient les Hébreux, et poursuit en désignant Iphis par une sorte d'oxymore, « vierge au courage par trop viril ». Dans la culture antique comme à la Renaissance, le courage est traditionnellement associé aux hommes, qui précisément font la guerre, plutôt qu'aux jeunes filles. Après avoir annoncé que les jeunes filles non mariées commémoreront l'héroïsme d'Iphis tous les ans, le Chœur termine son chant en soulignant la bravoure et la constance exceptionnelles d'Iphis par le biais de vifs reproches contre ceux (au masculin pluriel, cf. le vers 359 : *quos*) qui sont lents à donner leur vie pour la patrie et qui tomberont pour toujours dans l'oubli ; la fille de Jephté n'est pas comparée à d'autres femmes courageuses, mais à des individus mâles qui faillissent à leur devoir, comme si l'héroïsme et l'abnégation ne pouvaient pas être envisagés au féminin. Dans le dernier épisode, le Messager se fait l'écho de cet avis en rapportant l'admiration des témoins de l'immolation (uniquement des hommes), qui pleurent, outre la jeunesse et la beauté d'Iphis, « *supra sexum pectoris constantiam* » (vers 1392), « la fermeté de son cœur supérieure à son sexe. » Ainsi l'image que le Chœur et le Messager donnent d'Iphis semble assez paradoxale.

L'ambiguïté finale de son personnage est encore exprimée par le Messager par la suite, quand, au vers 1410, il désigne Iphis comme « *animi uirilis… puella* » (« la jeune fille au courage viril ») et peu auparavant, au vers 1395, quand il en parle comme d'une « *nobilis uiraginis* », « une noble héroïne »[48]. Le substantif

48 Il la désigne aussi de manière plus traditionnelle comme une *uirgo* (« vierge ») aux vers 1373, 1383, 1400.

*uirago* désigne habituellement une femme robuste (« une gaillarde » indique le Dictionnaire Gaffiot en renvoyant à Plaute), ou bien une femme guerrière, une héroïne, ou enfin, chez Lactance (1, 9, 2) une Amazone. La deuxième acception est celle qui convient au vers 1395 ; elle est utilisée par Ovide dans les *Métamorphoses,* 2, 765 pour évoquer Minerve, « la redoutable vierge guerrière » et par Sénèque précisément dans le prologue de *Phèdre*, quand Hippolyte invoque sa déesse chérie, Artémis, la chaste chasseresse (vers 54 : « *Ades en comiti, diua uirago* » : « Assiste ton ami, mâle déesse[49] »). Dans les deux cas, il s'agit de puissantes déesses qui ont gardé leur virginité pour se consacrer à des activités masculines, la guerre et la chasse. Une troisième occurrence classique de ce terme se trouve dans l'*Énéide,* 12, 468 (« … *Iuturna uirago* ») pour évoquer Juturne, la sœur de Turnus, l'ennemi d'Énée dans le Latium, participant âprement aux combats de son frère contre l'envahisseur troyen. Une fois de plus (et l'on peut dire de même pour le passage du chrétien Lactance indiqué par le Gaffiot), les valeurs masculines de la guerre sont portées par un corps de femme, ce qui va à l'encontre des stéréotypes antiques et entraîne la réprobation des anciens.

Pourtant Iphis n'a pas fait la guerre aux côtés de son père qui, quand il la voit au quatrième épisode la renvoie vite dans son foyer, pour ainsi dire vers ses activités féminines. Mais l'emploi du substantif *uirago* et de l'adjectif *uirilis* associé à Iphis dans le récit final, ainsi que la mention des *coetus uiriles* (vers 1375, « de viriles assemblées ») formées des guerriers qui ont combattu avec Jephté quelques heures auparavant et qui entourent maintenant l'autel du sacrifice, suggèrent un rapprochement avec le récit de la victoire prononcé par le même Messager dans le deuxième épisode. La présence, dans les deux récits, de l'adjectif *gelidus*, « glacial » (ou « glacé »), qui n'apparaît nulle part ailleurs dans *Iephthes*, invite aussi à les lire en parallèle. Aux vers 1424-1425, le Messager rapporte en ces termes l'exhortation d'Iphis adressée au Prêtre chargé de l'immoler mais glacé d'effroi :

> « *At tu, sacerdos, quid metuis*[50] *?* » *Etenim metu*
> *Gelido*[51] *tremebat*. (…)
> « Mais toi, Prêtre, que crains-tu ? » Et de fait, il tremblait d'une crainte glaciale. (…)

49 Sénèque, *Tragédies,* texte établi par François-Régis Chaumartin, émendé, présenté et traduit par Olivier Sers, Paris : Les Belles Lettres, 2011 ; 2013, coll. « Classiques en poche ».

50 V. 1424 *quid metuis* ? cf. Euripide, *Hécube, v.* 562-563 ; Érasme, *Hecuba*, v. 609-612 ; *Iphigenia,* v. 2225-2226.

51 V. 1425 *gelido* cf. Ovide, *Héroïdes,* 11, 82.

Dans l'épisode II, le Messager ayant évoqué la nuée qui se dissipe dans le ciel et le fracas qui en retentit brusquement (immédiatement interprétés par Jephté comme le signe de la faveur divine qui lui accordera la victoire), décrit ainsi la réaction des combattants des deux camps (vers 308-610) :

> (…) *Humilis omnium mentes pauor*
> *Consternat, ense languido torpent manus,*
> *Gelidumque*[52] *lentos frigus artus alligat.*
> (…) Une humble frayeur abat tous les esprits, les mains sont engourdies, les épées inertes, et un froid glacial enchaîne les membres gourds. [310]

Dans les deux scènes, un même silence, un même engourdissement effrayé caractérisent les spectateurs du sacrifice, qui sont en partie les mêmes puisque les guerriers avec lesquels a combattu Jephté sont conviés au sacrifice d'Iphis ; dans l'épisode final, s'ajoute le Prêtre, lui aussi gagné par la stupeur. Le vœu inconsidéré de Jephté arrivant alors à son accomplissement trouve son origine dans la bataille gagnée précédemment : le nœud tragique est dénoué quand, prenant à son compte la parole de Jephté, Iphis fait preuve d'un mâle courage, que le Chœur qualifie de *nimium*, « excessif », et qui répond à la témérité extrême de son père au combat. Elle et lui adoptent un comportement radical, éloigné du sens commun, voire insensé…

En fin de compte, la victoire remportée par Jephté après son vœu imprudent et le sacrifice d'Iphis s'avèrent aussi problématiques. Dans les deux cas, que penser de l'absence d'intervention divine, conforme à la source biblique[53] ? Seuls les protagonistes, Jephté pendant la bataille, Iphis consentant à mourir, croient

---

52 V. 310 *gelidumque… artus* cf. Sénèque, *Hercule furieux,* v. 414 : « *Gelidus per artus uadit exanguis tremor*. » (Mégare, effrayée par Lycus qui se vante d'avoir vaincu Hercule et veut l'épouser, déclare : « Un frisson glacé court sur mes membres exsangues. » cf. Sénèque, *op. cit.,* p. 229).

53 Sur le plan dramatique, la manifestation explicite d'un *deus ex machina* permettrait de ratifier ou d'invalider les pensées ou les convictions des protagonistes, comme c'est le cas dans certaines tragédies d'Euripide, notamment *Iphigénie à Aulis* : Artémis enlève Iphigénie pour lui éviter un sacrifice qu'elle récuse, mais elle en fait sa prêtresse (la soustrayant définitivement aux yeux de ses proches et l'empêchant par là-même d'assurer une postérité et donc une forme d'éternité à son père) ; en revanche, même si la déesse apparaît à la fin d'*Hippolyte*, elle ne tente pas de le sauver de la mort car elle ne peut rien contre un vœu dont la réalisation dépend d'un dieu aussi puissant que son oncle Poséidon (elle ne peut que garantir à Hippolyte un culte posthume).
Sur le plan théologique, comme le souligne Michaela Bauks, *ibidem*, p. 89, à propos du Livre des Juges qu'elle oppose au chapitre 22 de la Genèse (où un bélier est finalement sacrifié à la place d'Isaac) – mais le constat peut aussi s'appliquer à la tragédie de Buchanan –, « le sacrifice ne fait pas ici l'objet d'une substitution ; il ouvre bien plutôt sur la face incompréhensible du *deus absconditus*. »

au soutien de Dieu dans les deux entreprises. Jephté interprète des phénomènes météorologiques comme la manifestation du consentement divin à sa promesse (attitude fréquente dans les cas de théophanies païennes et bibliques), Iphis demande à Dieu, qu'elle pense redevenu plus propice à son peuple, d'agréer son sacrifice (vers 1414-1415). Le père et la fille mènent-ils leur combat de la façon la plus juste ou la plus appropriée ? Selon les autres personnages, non… Tous reprochent à Jephté sa piété pour ainsi dire impie, sa mauvaise compréhension de la foi en Dieu et du respect de ses commandements, tandis qu'Iphis en déculpabilisant son père au nom de la *necessitas* et par son propre dévouement filial cautionne en quelque sorte la folie de Jephté. Dès lors, peut-on dire qualifier son comportement d'exemplaire ?

Une analogie approfondie entre Iphis et le personnage d'Hippolyte tel qu'il apparaît dans les tragédies antiques apporte un nouvel éclairage sur cette épineuse question.

## Iphis et Hippolyte : points communs et divergences

Si de nombreux rapprochements sont possibles entre ces deux êtres innocents, vertueux et victimes des paroles imprudentes ou inconsidérées de leurs pères, il existe aussi des différences, qui permettent de mieux cerner l'originalité d'Iphis telle qu'elle a été créée par Buchanan, et qui expliquent peut-être pourquoi les commentateurs du poète écossais n'ont pas toujours perçu l'*Hippolyte* d'Euripide comme un hypotexte important de *Iephthes*. La première différence est évidente : la trame de l'intrigue dans les tragédies mettant en scène Hippolyte est l'amour interdit (incestueux aux yeux des anciens) de Phèdre pour son beau-fils en l'absence du roi de Trézène Thésée, le glorieux époux de Phèdre. *A priori*, ce mythe est bien éloigné de l'épisode biblique retenu par Buchanan pour sa pièce. Néanmoins, il met en scène un jeune personnage d'une grande piété filiale et religieuse qui meurt prématurément et horriblement par la faute de son père, comme dans la péricope du chapitre 11 du Livre des Juges.

### Les liens avec les parents

Nous avons constaté combien Iphis était étroitement liée à son père, au point de faire sienne la décision de perdre la vie pour l'accomplissement de la promesse paternelle et le salut collectif. Hippolyte est également attaché à son père, qu'il est censé remplacer à la tête de la cité grecque tant que Thésée est absent. Mais le sort fatal des deux jeunes gens dépend aussi des vœux prononcés par leurs pères. Au cours du troisième épisode d'*Hippolyte*, Thésée, sous l'effet de la colère,

rappelle les trois vœux jadis accordés par Poséidon et lui demande d'en exaucer un en ces termes : « détruis mon fils[54]. » La requête est ici bien plus explicite que la promesse de Jephté, réitérée elle aussi sur scène (épisode III, vers 484-486) :

> *Quod primum ad aedes sospiti occurret meas,*
> *Tuas id aras imbuet grata hostia*
> *Suo cruore* (…)
> Le premier être accourant, puisque j'ai échappé au danger, vers ma demeure,
> arrosera de son propre sang tes autels en offrande reconnaissante.

Conformément au récit biblique, la formulation de Jephté est ambigüe : l'emploi du pronom relatif neutre *quod* laisse à penser qu'il envisage d'immoler un animal et pas forcément un être humain. Dans les deux cas, colère incontrôlable de Thésée, gratitude imprudente de Jephté, les pères font preuve d'une irréflexion qu'ils vont plus tard regretter.

Cependant, à l'inverse du chef des Hébreux qui éprouve une grande affection pour sa fille – et ce, de tout temps[55] –, Thésée n'aime guère Hippolyte (même avant de croire qu'il a tenté de violer Phèdre), il met beaucoup de temps avant de se rendre compte de l'amour de son fils et de ses qualités. Dans le troisième épisode, influencé par la lettre calomnieuse de Phèdre qu'il vient de lire, il reproche à Hippolyte de se vanter de sa vertu et de sa pureté[56] au point de considérer cette prétention à rester irréprochable comme de l'*hybris*, la faute tragique par excellence selon les Grecs. Plus loin (p. 255), il lui lance une phrase terrible : « Tant je te hais », à laquelle Hippolyte réplique quelques vers plus loin : « moi qui meurs par respect pour vous ! » Il faut attendre l'*exodos* et l'agonie de son fils pour que Thésée, comprenant que Phèdre lui a menti, se repente de son vœu criminel (p. 270-271) :

> Hippolyte – Ah ! Pauvre père, quel malheur t'accable !
> Thésée – Je meurs, mon fils. La vie pour moi n'a plus de joie.
> Hippolyte – Je te plains plus que moi pour ta fatale erreur.
> Thésée – Ah mon enfant ! Que ne puis-je mourir à ta place !

---

54 Euripide, *Tragédies complètes I,* édition de Marie Delcourt-Curvers, Paris : Gallimard, 1962, coll. « folio », p. 249.

55 Iphis dit aux vers 552-553 :
*Hoc nemo nuper fuerat indulgentior*
*Nec liberorum quisquam amantior parens,*
Personne naguère n'était un père plus complaisant que lui, ni plus affectionné pour ses enfants.
Et elle rappelle dans la scène VII qu'elle aimait se pendre à son cou et l'embrasser.

56 *Op. cit.*, p. 252 : « Te voilà donc, un homme au-dessus du commun,/ qui fréquente les dieux ? Toi, vertueux ? Toi, pur de tout péché ? ».

Hippolyte – O don cruel de Poséidon ton père !
Thésée – Plût au ciel que ce vœu jamais n'eût traversé ma bouche !
Hippolyte – Mais quoi ? Tu m'aurais tué de ta main, telle était ta colère.
Thésée – Les dieux avaient troublé mon jugement.

Ce passage est intéressant à plus d'un titre. Enfin l'affection paternelle s'y exprime, au point que Thésée voudrait mourir à la place de son fils, comme Jephté, dans l'épisode VII[57], se reconnaît coupable d'imprudence (ce que Dieu ne saurait apprécier, il l'affirme à ce moment-là) et émet le souhait de remplacer sa fille sur l'autel. Mais Thésée ne se sent pas responsable de sa colère, il en accuse les dieux[58], tandis que Jephté se dit le seul coupable. Face aux pères désespérés, les enfants magnanimes. L'Hippolyte d'Euripide (pas celui de Sénèque, qui meurt sans avoir le temps de dire un mot[59]) et Iphis, tous deux

57 Vers 1229-1244 :
*Nil, nata, per te perpetratum est. Hoc meum*
*Nefas, meum istud est scelus totum, meae*
*Immerita poenas pendis imprudentiae.*
*Ego teque meque, misera, perdidi miser*
*Votis nefandis. Quod utinam prudentior*
*Verbis fuissem aut proelio infelicior,*
*Et morte honesta, tot uirorum fortium*
*Inter cateruas caesus hostili manu,*
*Praeoccupassem miseriae portum meae !*
*Ingrata nunc me uita mihi superstitem*
*Luctus reseruat semper ut uideam nouos.*
*Tibi per nefanda sacra iuro quae deo*
*Renuente uoui, per mali cumulum mei*
*Et luctuosam memoriam cladis tuae,*
*Si morte redimi mors uicaria queat,*
*Vitam libenter, filia, tibi impenderem.*
Tu n'as commis, ma fille : c'est mon sacrilège, c'est tout entier mon crime, c'est de ma propre irréflexion que tu paies en toute innocence le châtiment. C'est moi qui nous ai perdus, toi et moi, par mes vœux abominables. Si seulement j'avais été plus avisé dans mes propos, ou plus infortuné au combat, si par une mort honorable, tué par une main ennemie parmi tant de troupes de vaillants héros, j'avais touché plus tôt au port de ma misère ! Mais en réalité, une existence qui m'est à charge me maintient en vie pour que je contemple des deuils toujours nouveaux. Je te jure par l'abominable sacrifice dont j'ai fait le vœu malgré la désapprobation de Dieu, par le comble de mon malheur, et le souvenir douloureux du fléau qui te frappe, si une mort pouvait remplacer et racheter une mort, j'offrirais volontiers ma vie pour toi, ma fille.

58 Au début de l'épisode, la déesse Artémis a effectivement affirmé qu'Aphrodite avait manipulé Phèdre et Thésée pour se venger du mépris d'Hippolyte envers l'amour et les plaisirs sensuels.

59 Sa mort est racontée à Thésée par un messager qui ne rapporte aucune parole d'Hippolyte, décédé trop soudainement.

sur le point de mourir, pardonnent à leurs pères leurs fatales erreurs. Hippolyte est pourtant bien conscient de la culpabilité de son père quand il dit, juste avant l'extrait cité ci-dessus, aux vers 1347-1348 (p. 268) : « Ah, que je souffre ! Un père injuste/m'a détruit par un vœu injuste. » Mais très vite, il le plaint de cette attitude irrationnelle qui cause leur malheur familial, et exprime clairement son pardon – envers un père très insistant et tout à coup très aimant…, juste avant de rendre son dernier soupir (p. 272-273) :

> Thésée – Ah mon fils ! Que fais-tu de ton malheureux père ?
> Hippolyte – Je meurs. Je vois d'ici les portes infernales.
> Thésée – Mourras-tu en laissant la tache sur mon âme ?
> Hippolyte – Non, car je te déclare affranchi de ma mort.
> Thésée – Ah dis-tu vrai ? Tu me renvoies absous du sang versé ?
> Hippolyte – J'en atteste Artémis et son arc redoutable.
> Thésée – Très cher, que tu es généreux envers ton père.
> Hippolyte – Sois heureux, père, ah sois heureux ! C'est mon souhait.
> Thésée – Quelle piété, quelle noblesse je pleure en toi !
> Hippolyte – Puisses-tu trouver tels tes enfants légitimes !

De même, Iphis affirme que son père est plus malheureux qu'elle et sa mère (vers 1246), qu'il n'agit qu'à cause de la nécessité qui l'oblige à accomplir un vœu prononcé devant Dieu, et qu'elle souhaite que ses parents puissent vivre heureux après sa mort (vers 1274-1277) :

> *(…) futurum crede manibus meis,*
> *Vt si quid aliud, id quidem gratissimum*
> *Si uos beatos prospereque degere*
> *Sim certa uitam* (…)
> (…) Crois-le bien, rien ne sera plus agréable à mes mânes que d'avoir la certitude de votre bonheur et de votre prospérité (…)

Ces deux jeunes gens dénués de tout sentiment négatif envers leurs parents semblent *a priori* n'être capables que de générosité, de grandeur et d'amour. Si l'on se situait dans une esthétique de la vraisemblance, on ne trouverait pas la réaction d'Hippolyte très crédible ; si l'on se souvient qu'Iphis est la seule à non seulement pardonner à son père mais à abonder dans son sens en se livrant volontairement à la mort, on pourrait avoir tendance à penser qu'elle a perdu le sens de la raison et de la mesure…

Et pourtant, au début de la tragédie, dans le premier épisode, c'est elle qui ramenait sa mère, affolée par un obscur songe prémonitoire (inspiré de celui d'Hécube et de bien d'autres rêves tragiques), au sang-froid et à la modération, tandis que Storgé se lançait dans une complainte qui évoquait tous ses malheurs successifs et ne pouvait croire qu'enfin la vie lui fût favorable. Le personnage de

la mère craintive puis éplorée apporte une dimension pathétique à la tragédie de Buchanan. Storgé devine d'abord confusément le malheur qui attend sa fille puis, à la scène VII, quand elle réapparaît, elle souhaite mourir aux côtés de sa fille (vers 1148). La jeune Iphis est très attachée à sa mère, elle forme avec celle-ci une sorte de couple fusionnel ; l'une n'apparaît jamais sans l'autre, et même à la fin, c'est à Storgé que le Messager raconte la mort d'Iphis. Sur la scène, au-delà des actes, par le biais des mots et du pouvoir du langage, elles restent indissociables.

Chez Euripide, Hippolyte également est très lié à sa mère, l'Amazone Antiope (ou Hippolyte selon les versions), dont on rappelle plusieurs fois au cours de la tragédie – mais pas en bonne part – le souvenir, toujours associé au jeune homme, qui est considéré à la cour de Trézène comme un bâtard, statut dont il souffre[60]. Dans le prologue, Aphrodite la première présente Hippolyte comme « le fils que l'Amazone a conçu de Thésée » (p. 211) ; dans le premier épisode, la Nourrice évoque la mère d'Hippolyte (jamais dotée d'un prénom) comme « la princesse, la cavalière, l'Amazone qui a enfanté un maître [aux] enfants [de Phèdre], un bâtard aux aspirations de fils légitime » (p. 223) ; dans le premier épisode, Phèdre à son tour dit (p. 226) « Cet homme, tu le connais ?... Ce fils de l'Amazone… » et dans le second épisode, elle déclare (p. 236) « C'est le fils de la cavalière, de l'Amazone, Hippolyte ». Il est donc perçu davantage comme le fils de sa mère[61] que de son père[62], dont on a vu le peu d'affection pour lui et qu'il supplante bien malgré lui dans le cœur de Phèdre.

Mais on devine que les relations d'Hippolyte avec sa mère sont complexes. Comme elle, il a un tempérament sauvage, farouche, il vit comme un homme des bois tout comme elle, avant de succomber à l'amour de Thésée, vivait dans une nature hostile, bref elle était une étrangère non civilisée aux yeux des Grecs. Son fils, par sa passion pour la chasse et les paysages sauvages, lui ressemble beaucoup. De plus, la traditionnelle distribution sexuée des rôles sociaux anciens semble inversée entre la mère et le fils. Elle était une

60 Dans le Livre des Juges, c'est Jephté qui est considéré par ses frères comme un bâtard parce qu'il est issu de l'union illégitime de son père et d'une prostituée.

61 La désignation de la reine des Amazones comme « la cavalière » est à rapprocher de la signification grecque du prénom Hippolyte, dont certaines versions du mythe dotent la mère du jeune homme elle-même : « qui délie les chevaux ».

62 Phèdre désigne Hippolyte une fois comme « le fils de Thésée » : à la fin du premier épisode (p. 232) elle dit à la Nourrice « [Je crains] que tu n'ailles découvrir quelque chose au fils de Thésée », parce qu'elle elle craint qu'Hippolyte ne la dénonce à son père, et redoute aussi et surtout la réaction de son mari offensé.

redoutable guerrière, finalement, domptée par Thésée (on pourrait dire qu'elle a fini par « se ranger » et par accepter les tâches féminines imposées par la société antique), tandis que son fils, loin de s'intéresser à la gloire de la guerre, se contente de chasser, activité certes masculine dans l'anthropologie grecque mais inférieure ou dégradée par rapport aux exploits militaires, ou à la lutte contre des monstres dont regorge la mythologie. Sur ce point, il ne ressemble pas non plus à son père, un héros de premier plan, roi de Trézène et d'Athènes, qui s'est illustré contre le Minotaure puis contre les centaures et revient vivant des Enfers où il a accompagné son ami Pirithoos. Fils d'une mère détestant les hommes et d'un père glorieux mais « coureur de jupons », Hippolyte est d'une certaine façon un jeune homme peu viril qui prend de la distance avec le modèle paternel tout en vivant mal l'héritage maternel[63].

La passion d'Hippolyte pour Artémis la chasseresse, la seule figure féminine – mais inaccessible puisqu'elle est une déesse, de surcroît toujours vierge – qui trouve grâce à ses yeux, rappelle sur un mode mineur la sauvagerie de sa mère avant son union avec Thésée. Piété et virginité : les deux thèmes sont étroitement liés concernant Hippolyte ; ils le sont également mais dans une autre mesure dans le destin d'Iphis.

## Virginité et piété

L'*exodos* euripidéen met en scène Artémis dialoguant avec son plus fervent fidèle aux portes de la mort pour souligner l'affection mutuelle unissant la déesse à Hippolyte, qui pour mieux la servir, a fait vœu de chasteté. C'est un choix de vie radical qui déplaît à son entourage, d'autant plus qu'Hippolyte aurait tout pour plaire aux dames, comme le prouve l'amour déplacé de Phèdre. Cette virginité volontaire est le résultat de sa haine des femmes, qu'il exprime sans détours aussi bien chez Euripide que chez Sénèque, et que lui reprochent plusieurs personnages (la Nourrice de Phèdre, Phèdre bien sûr mais même Thésée) comme un travers offensant les lois naturelles et divines, à commencer par celles de la puissante Aphrodite. En effet, Hippolyte, en confondant vertu et misogynie, commet une faute d'*hybris* impardonnable, rendant sa mort inéluctable[64].

63 Voir Marie Delcourt-Curvers, *op. cit.*, p. 203 : « Écrasé par ce père prestigieux, le mal-aimé s'est voulu aussi différent de lui que possible, poussant à l'extrême les tendances naturelles qui l'opposaient à lui. »

64 Elle se produit par le biais indirect de la colère déplacée d'un père manipulé par son épouse, et au-delà d'elle, par la déesse Aphrodite.

Iphis, quant à elle, semble exempte de toute mesquinerie ou méchanceté envers qui que ce soit et n'a pas choisi de mourir chaste. La virginité est l'état naturel de cette toute jeune fille, non un choix de vie ; d'ailleurs ses parents la destinaient à un beau mariage. Le motif des noces est d'ailleurs emprunté à *Iphigénie à Aulis*, où il est fondamental puisque la ruse inventée par Agamemnon pour faire venir Iphigénie à Aulis, accompagnée de sa mère, est précisément son mariage avec Achille. Chez Buchanan, ce motif n'est pas central comme dans *Iphigénie*, où il noue l'action par la venue de la victime, mais il établit un lien implicite avec le passage du Livre des Juges. La fille de Jephté, dans la Bible, consent à mourir, mais demande un délai de deux mois (supprimé par Buchanan) pour aller avec ses compagnes « pleurer sa virginité sur les montagnes[65] ». Elle regrette donc de ne pas avoir eu une vie de femme accomplie, dont le mariage constituait chez les Grecs et chez les Juifs la première étape. Sa déploration est selon la Bible à l'origine d'un rituel séculaire, auquel le dernier chœur de Iephthes fait allusion[66]. Tel est le texte du Livre des Juges[67] : « D'année en année les filles d'Israël s'en vont se lamenter quatre jours par an sur la fille de Jephté le Galaadite[68] ».

Dans la tragédie buchananienne, le motif du mariage d'Iphis, envisagé pour un avenir indéterminé, est évoqué à trois reprises ; d'abord aux vers 1126-1130 par Storgé qui vient d'apprendre que sa fille va être sacrifiée (début de l'épisode VII) :

---

65 *Bible de Jérusalem*, Paris : Desclée de Brouwer, 1975, Juges, 11, 37-38.

66 Vers 1350-1354 de *Iephthes* :
*Nostris longum tu dolor et honor*
*Virginibus, tibi thalami expertes*
*Maesto ululatu flebile carmen*
*Per redeuntes recinent annos.*
Toi, tu seras longtemps un objet de douleur et d'honneur pour nos vierges, les femmes non mariées recommenceront avec des hurlements de deuil un chant plaintif au retour de chaque année.

67 *Op. cit.*, Juges, 12, 40.

68 Michaela Bauks (*ibidem*, p. 91) cite Phyllis Trible (*Destinées tragiques. Histoires d'Hagar, de Tamar, de la concubine du lévite et de la fille de Jephté*, Paris : Cahiers d'Orsay 1990, p. 100) :
Habituellement, une femme qui n'a jamais connu d'homme est comptée au nombre de celles qu'on oublie, ce n'est pas le cas de la fille de Jephté […] La jeune vierge anonyme devient l'objet d'une tradition en Israël parce que les femmes avec lesquelles elle avait choisi de passer ses derniers jours ne l'ont pas fait disparaître dans l'oubli. Elles ont fait un testament : une cérémonie de deuil répétée chaque année à un endroit précis. Elles l'ont fait en mémoire d'elle.
Michaela Bauks ajoute : « En réalité, ce ne sont pas seulement les femmes qui sauvent sa mémoire en la fêtant ; c'est aussi le fait que le récit ait été transmis au plan littéraire dans le canon biblique. »

*O spes inanes! Festa nuptialia*[69]
*Tibi parabam, nata. Lucem cernere*
*Illam expetebam, sorte cum te prospera*
*Auctam uiderem liberis et coniuge*
*Claro beatam.* (…)
Ô vains espoirs ! Je préparais pour toi, ma fille, les fêtes nuptiales, j'attendais de connaître le grand jour où je te verrais par un sort favorable comblée d'enfants et heureuse d'un illustre époux. (…)

Puis Storgé, disputant à Jephté le droit de vie et de mort de leur fille émet l'éventualité de ses noces qui aurait nécessité l'accord des deux parents (vers 1175-1178), dans un passage où la rhétorique se mêle au pathétique et qui n'est pas sans rappeler des exemples de situations paradoxales ou de dilemmes traités depuis l'Antiquité dans les cours d'éloquence :

*Quid? Nuptiales si pararentur faces*
Virumque legeret filiae suae pater,
Non hic parentis utriusque arbitrium
Commune pariter liberis incumberet?
Eh quoi ? Si l'on préparait les flambeaux de la noce et que le père choisît un mari pour sa fille, alors, la volonté commune aux deux parents ne s'appliquerait-elle pas à égalité sur les enfants ?

Enfin, Iphis elle-même, au moment de ses adieux à ses proches et à la vie, invoque ce mariage dont elle sera privée (vers 1323-1326) :

Mater, iam uale, carissima,
Et uos, penates patrii, in quibus dies
Laetos peregi, spes ad amplas molliter
Educta, claris destinata nuptiis
Désormais adieu, ma très chère mère, et vous, pénates de mes pères, chez qui j'ai coulé des jours joyeux, élevée avec tendresse pour de grandes espérances, destinée à d'illustres noces.

C'est la seule fois où Iphis se plaint d'un changement de destin qui la prive « d'illustres noces », et encore s'agit-il plus de la simple mention d'un avenir prévu que d'une véritable déploration. Avec l'adjectif claris (« illustres »), elle précise, comme sa mère au vers 1130, qu'elle aurait épousé un bon parti, un notable digne de s'unir avec la fille du glorieux chef des Hébreux, ce qui montre

69 V. 1126 *festa nuptialia,* cf. Lucrèce, 1, 96 *sqq* (lui aussi trouve honteux qu'on ait pris le prétexte de l'hymen pour faire venir Iphigénie à son sacrifice) ; *spes inanes*, cf. Érasme, *Iphigenia*, vers 1358-1359.

qu'elle est plus soucieuse de son rang social que d'un bonheur conjugal ou familial (lié à d'éventuels enfants, but de tout mariage dans l'Antiquité comme à la Renaissance). Et l'on peut avoir l'impression qu'Iphis évoque brièvement le projet de ses noces parce que sa mère en a parlé deux fois dans l'épisode et qu'en tant que fille particulièrement attachée à sa mère, en lui disant adieu, elle ne peut qu'exprimer le regret de ne pas lui offrir le plaisir de la voir bien mariée. Une fois de plus, les deux personnages féminins sont indissociables, et l'idée des noces semble être plus agréable à Storgé qu'à Iphis.

Si ce motif est loin d'être majeur comme dans la tragédie d'Iphigénie, en revanche, il permet à Buchanan d'introduire le thème biblique du rituel de déploration des jeunes filles après la mort de la fille de Jephté. Dans le Livre des Juges, cette dernière, anonyme, n'est dotée d'aucune personnalité propre ; elle joue le rôle d'une figurante (même si la fin, avec l'évocation de la tradition d'une pratique commémorative, en fait quasiment une héroïne). Ce qui laisse le champ libre à Buchanan pour lui donner le caractère et l'épaisseur indispensables à la tragédie. Un trait saillant d'Iphis est sa piété, qui éclate dans une sorte d'ironie tragique dans l'épisode IV, quand elle vient au-devant de son père victorieux et ne comprend pas sa froideur soudaine. C'est elle qui lui rappelle les devoirs du croyant et le pousse à montrer sa gratitude envers Dieu (vers 525-540) :

Iephthes – *Bello salutem repperi, perii domi*[70].
Iphis – *Immo et familia salua per te et patria est.*
Iephthes – *Est, gratiamque debeo hoc nomine deo.*
Iphis – *Ac nomine isto semper utinam debeas !*
Iephthes – *Sed uereor ista ut salua persistant diu.*
Iphis – *Quare secundae nunc, pater, cum maxime*
*Res sunt, precari uotaque decet soluere,*
*Non, cum reflauit sortis aura mobilis,*
*Palpare numen precibus, in re prospera*
*Obliuiosa sacra neglegentia*
*Deserere. Facilem quisquis incolumis deum*
*Sibi demereri studuit, ubi res ingruit*
*Aduersa, nixus conscientiae bonae*
*Fructu rogare numen audet propitium*
*Iam sponte, uota nuncupat securius,*
*Et certiore spe futura concipit.*
Jephté – À la guerre, j'ai trouvé le salut, je suis perdu dans ma maison.
Iphis – Bien au contraire, ta famille et ta patrie sont sauves grâce à toi.

70 V. 525 *Bello… domi* cf. Érasme, *Iphigenia,* vers 879.

> Jephté – Oui, et c'est à ce titre que je dois remercier Dieu.
> Iphis – Plaise au ciel qu'à ce titre tu le remercies toujours !
> Jephté – Mais je crains que ce salut ne dure pas longtemps.
> Iphis – C'est pourquoi, père, maintenant que la situation est très favorable, il te convient de prier et d'acquitter tes vœux, mais il ne convient pas, lorsque le souffle inconstant du sort nous a été contraire, de flatter la divinité par des prières, puis, dans le succès, de délaisser son culte sous l'effet d'une négligence oublieuse. Tout homme qui, à l'abri du danger, s'est efforcé de ne pas démériter d'un dieu complaisant, lorsqu'il est devenu la proie de l'adversité, s'appuie sur le fruit de sa bonne conscience et ose dès lors de lui-même solliciter la faveur de la divinité, il prononce des vœux plus sereinement, et conçoit l'avenir avec un espoir plus certain.

La piété innocente et à ce moment-là pleine de bon sens d'Iphis (depuis la plus haute Antiquité, on tenait pour un devoir d'exprimer dûment sa gratitude envers la divinité bienveillante et protectrice, les sacrifices d'actions de grâce et la pratique des *ex voto* païens et chrétiens en témoignent) fait contraste avec le double langage tenu par Jephté (inspiré de celui d'Agamemnon), dont l'excès de zèle religieux, réitéré lors de la scène précédente, éclate désormais dans toute son horreur : il a prononcé un vœu insensé qui l'amène à commettre un crime et un sacrilège, son sens de la piété semble par conséquent bien altéré. La fille rappelle naïvement son devoir à son père, qui vient précisément de l'enfreindre de manière irrévocable. De même, Hippolyte assurant son père de l'authenticité de son pardon en invoquant le nom d'Artémis se présente comme un modèle de piété filiale et religieuse tandis que Thésée qui quémande l'absolution paraît quelque peu pitoyable.

Dans le récit final, l'expression de la foi d'Iphis prend une autre coloration. Le Messager rapporte la prière fervente qu'elle adresse à Dieu pour qu'il accepte que sa mort sauve durablement sa famille et son peuple de la servitude (vers 1413-1423). Iphis apparaît ainsi comme une « fille modèle » à la fois par rapport à son père humain, Jephté, et à son Père céleste, son créateur dont elle est sûre de la miséricorde, bien qu'il reste silencieux, à la différence d'Artémis qui apparaissait à Hippolyte pour le soutenir. Elle s'en remet à Dieu, pourrait-on penser, à la manière du Christ qui remet son esprit entre les mains de son Père lors de sa crucifixion dans l'Évangile de Luc, 23, 46. Cette piété inconditionnelle peut sembler excessive pour une simple mortelle. Au mieux est-elle est digne des martyrs et des saints les plus admirés ; cependant, elle sert de caution à l'obstination fanatique de son père, qu'elle force – ainsi que le Prêtre – à accomplir le sacrifice.

La gloire posthume dont l'assure le Chœur est également ambigüe : elle sera célébrée tous les ans pour avoir livré sa vie courageusement par les « vierges, les femmes privées du lit conjugal (*thalami expertes*) », qui ont elles aussi, pour ainsi dire, une très étroite expérience de l'existence humaine. En rapprochant

l'histoire de la fille de Jephté du mythe grec de Koré/Perséphone et des rites d'initiation se déroulant dans le sanctuaire d'Artémis à Braurion, Michaela Bauks évoque la possibilité que le récit étiologique du Livre des Juges fasse allusion à un rite de passage féminin en milieu israëlite[71]. Comme il resterait très peu de traces de telles pratiques dans l'Ancien Testament, il s'avère difficile de vérifier cette hypothèse. Dans la tragédie de Buchanan, les Jeunes Juives constituant le chœur valorisent l'attitude d'Iphis en la comparant au courage masculin, elles ne font pas mention de sa piété exceptionnelle, et surtout elles n'évoquent pas en quoi leur compagne pourrait leur servir d'exemple dans leur future vie de femmes. De plus, comme pour sa mère, sa disparition prématurée sera d'âge en âge un objet de douleur autant que d'honneur (vers 1350-1351 : « *Nostris longum tu dolor et honor/Virginibus* ») pour les jeunes filles de toutes les générations. La célébration de son héroïsme (non de sa foi), qui lui assure une gloire posthume éternelle, s'accompagnera de manifestations de deuil[72] soulignant le caractère profondément attristant du scandale d'une mort survenue avant qu'elle ait eu le temps de rien accomplir. Le rituel annuel sauve la vierge de l'oubli mais il n'efface absolument pas la cruauté, voire l'absurdité du sacrifice auquel elle a consenti.

Hippolyte également a connu une gloire posthume : lui aussi était honoré, à Trézène… par les jeunes filles (pour un éphèbe consacré à la virginité et détestant le sexe féminin, c'est un peu étonnant, sauf à y voir un indice supplémentaire de son manque de virilité), qui, à la veille de leur mariage, lui offraient une mèche de leurs cheveux[73]. Buchanan n'était sans doute pas informé de ce rite d'adieu à l'enfance et d'entrée dans l'âge de femme, mais il est troublant de penser que ce héros paradoxal ait fait l'objet d'un culte posthume proche de celui de la fille de Jephté, d'autant plus que le Chœur fait mention des mèches de cheveux qu'Iphis doit coiffer soigneusement pour faire honneur à son père triomphant[74]. Dans les deux cas, les vierges juives et grecques, qui ne sont en rien les acteurs principaux de la vie publique, n'acquièrent un véritable statut social précisément que lorsqu'elles deviennent des femmes mariées capables de procréer, autrement dit quand elles ont quitté définitivement l'état

71 *Ibidem*, p. 91-92.

72 *Iephthes,* vers 1352 : « *Maesto ululatu flebile carmen* » (« avec des hurlements de deuil un chant plaintif »).

73 Marie Delcourt-Curvers, *op. cit.,* p. 201.

74 Vers 421-428 cités *supra* ; au vers 427, le terme *retortulum*, « torsadé », est un néologisme créé par Buchanan qui attire l'attention.

qui demeure le seul qu'aient jamais connu Hippolyte et Iphis à la suite de leur mort prématurée. La gloire *post mortem* dont ces deux personnages sont entourés s'avère donc elle aussi quelque peu ambigüe.

Les analogies entre Iphis et l'Hippolyte d'Euripide ont mis en relief, dans leurs personnalités respectives, des zones d'ombre, tout au moins des ambivalences, qui n'apparaissent peut-être pas à première lecture. Reste à envisager la question de leur innocence, un thème récurrent dans les tragédies d'Euripide et de Buchanan, dans le sens où, en ce qui concerne l'issue fatale des intrigues, les deux personnages, aux antipodes des criminels qui hantent la plupart des tragédies antiques et renaissantes, ne semblent pas mériter une mort cruelle et injuste. Mais le terme « innocence » assume d'autres significations qu'il est intéressant d'explorer dans le cadre des œuvres tragiques étudiées.

## La question de l'innocence

L'innocence peut signifier la qualité de quelqu'un qui ignore le mal, par exemple quand on parle de l'innocence d'un enfant, elle est alors synonyme de candeur, de pureté ; le substantif désigne aussi, selon le Larousse en ligne, « le caractère de ce qui est exempt de malignité, de quelqu'un qui est d'une ingénuité, d'une naïveté souvent excessives », et le Larousse prend comme exemple de cette acception « l'apparente innocence d'une réponse ». Dans quelle mesure ces deux sens sont-ils actualisés dans les tragédies mettant en scène Hippolyte et Iphis ?

En réponse à cette question, le rapprochement de deux extraits d'Euripide et de Buchanan montre une fois de plus l'analogie de comportement entre les deux personnages tragiques. Tous deux sont certes très jeunes et à ce titre font preuve d'une grande naïveté, mais face au comportement négatif inattendu (pour eux) de leurs pères, ils s'inquiètent et en viennent à envisager des actions malignes de la part de leur entourage. Dans le troisième épisode, Hippolyte, au début de son agonie et dans l'ignorance de la lettre mensongère de Phèdre, demande à son père s'il a été calomnié par un de leurs proches (p. 251) :

> Mais qu'est-ce donc ? Est-ce que l'un des nôtres m'aurait à ton oreille calomnié
> M'aurait auprès de toi discrédité, tout innocent que je suis ?
> Car je suis ému et troublé par tes discours étranges qui s'égarent bien loin du bon sens.

De même, dans l'épisode IV, lorsqu'Iphis, optimiste de nature et insouciante, ne parvient pas à comprendre le changement brutal d'attitude de son père envers elle, se pose la question d'une éventuelle calomnie en ces termes (vers 556-568) :

> (…) *Quicquid est, metuo nimis.*
> *Id adsequi unum nequeo, quod propter me ait*

*Sese dolere, nullius quae conscia*
*Culpae mihi sim qua parentem offenderim.*
*O feminarum sorte uulgus aspera*
*Productum in auras, quas, licet culpa uacent,*
*Rumor malignus dente rodit inuido*[75] *!*
*Pro facto habetur quicquid ira finxerit*
*Serui loquacis, quod maritus suspicax*
*Commentus ipse est, maleuola aut uicinia.*
*Quid suspicetur genitor, in mea manu*
*Non est. Remedium id arbitror tutissimum,*
*Intaminata conscientia frui.*

Quoi qu'il en soit, j'éprouve une peur extrême. Voici seulement ce que je ne peux saisir : il affirme souffrir à cause de moi, bien que je n'aie conscience d'aucune faute par laquelle j'aurais offensé mon père. Ô foule des femmes exposée à tous les vents par un sort rigoureux ! Même exemptes de faute, la rumeur malveillante les déchire d'une dent jalouse ! On tient pour réalité tout ce qu'a forgé la colère d'un esclave bavard, tout ce qu'un mari soupçonneux a lui-même médité, ou un voisinage malveillant. Ce que soupçonne mon père ne dépend pas de moi. Le plus sûr remède, je crois, est de jouir d'une conscience sans tâche.

Iphis et Hippolyte clament leur innocence ; mais Iphis continue en se lançant dans une tirade étonnante pour une jeune fille sans expérience de la société juive ancienne. Nous avons déjà noté[76] qu'elle était capable de donner des leçons de morale à son propre père, à la manière d'une adulte, à propos de la gratitude à témoigner à la divinité soutenant le fidèle dans l'adversité. En présence de sa mère[77] comme face à son père, elle a tendance à tenir des raisonnements, comme on s'en rend compte dans l'épisode VII où elle tente de calmer le ressentiment de sa mère contre son père et à les convaincre tous deux de continuer à vivre sereinement et en bonne entente après sa mort, attention touchante, qui prouve son ingénuité[78], la profondeur de sa piété filiale et la délicatesse de ses sentiments, mais également sa capacité pour le moins exceptionnelle à garder son sang-froid en pleine crise tragique[79].

---

75 V. 562 *dente inuido* cf. Horace, *Odes,* 4, 3, 16.

76 Voir *supra*, vers 525-540.

77 Dans l'épisode I, pour la rassurer face aux terreurs nocturnes.

78 Selon la typologie classique des personnages de théâtre, on pourrait dire qu'elle est la parfaite jeune ingénue.

79 De même, on peut trouver qu'Iphis se résigne bien vite après son émouvante prière, et que le passage de la légèreté initiale à l'héroïsme final est un peu brutal, même si la quatrième scène, avec le mélange de réactions juvéniles et de discours sérieux, peut être perçue comme une

Dans l'extrait ci-dessus, elle déplore les méfaits de la calomnie qui frappe d'ordinaire les femmes et l'a peut-être discréditée auprès de son père. La généralité du propos, bien éloignée de l'action tragique (sauf si l'on veut interpréter le motif de l'épouse calomniée comme un élément d'ironie tragique dans la bouche d'une vierge destinée au sacrifice), les thèmes (à tonalité satirique ou comique) de l'épouse suspecte à son mari et de l'esclave bavard surprennent de la part de cette toute jeune fille. Encore une fois, il ne faut pas chercher le souci de la vraisemblance ici. Cependant, revenant à son optimisme naturel, elle se rassure vite en s'appuyant sur sa bonne conscience pure de toute faute : son innocence triomphera de tous les soupçons éventuels de son père.

Le caractère d'Iphis est touchant, il inspire la pitié puis l'admiration, mais parfois, les propos qu'elle tient semblent artificiels pour sa condition et pour la situation[80], au point de lui faire perdre un peu de sa candeur. On peut en trouver la source d'inspiration dans la tradition tragique autant que dans la littérature hagiographique qui ont fourni toutes deux depuis l'Antiquité de nombreux exemples de jeunes filles mourant avec dignité et grandeur, comme Iphigénie et Polyxène, Agnès, Lucie ou Blandine.

L'innocence et la pureté sont également revendiquées par Hippolyte, au-delà de toute mesure, ce qui, selon la sagesse grecque qui prône la modération et la rationalité, s'avère dangereux. Marie Delcourt-Curvers commente ainsi l'attitude d'Hippolyte dès le début de la tragédie (*op. cit.*, p. 203) :

> En face du [père] séducteur, la chasteté spontanée d'Hippolyte est devenue ombrageuse, inquiète, presque agressive. Le jeune homme a réduit son entourage à quelques compagnons attachés à lui dans la mesure même où, ensemble, ils se sont retranchés de la vie courante. Son piétisme également l'oppose à son père ; celui-ci en est exaspéré et n'y voit qu'hypocrisie. Avec cette dévotion exaltée coïncide un orgueil douloureux. « Je suis le plus vertueux des hommes » déclare-t-il à chaque instant, comme si cette affirmation pouvait rien résoudre.

Bref, il y a de l'*hybris* dans la prétention d'Hippolyte à rester un parangon de vertu, ce qui entraîne la vengeance d'Aphrodite, offensée, comme elle l'expose dès le prologue euripidéen, par la haine des femmes et le mépris de sa puissance

---

transition dans son comportement. En tout cas, son caractère, loin d'être « monolithique », connaît une évolution d'autant plus dramatique que le dénouement de la crise repose sur elle.

80 On peut également noter que le long échange de répliques entre Hippolyte mourant et Artémis puis son père est peu vraisemblable mais relève du goût prononcé d'Euripide autant pour l'éloquence que pour le pathétique.

ostensiblement manifestés par Hippolyte[81]; raison pour laquelle la tragédie d'Euripide s'intitule *Hippolyte* et non *Phèdre*: il est le héros tragique selon la conception grecque du tragique, tandis que dans la pièce de Sénèque, c'est Phèdre qui devient la protagoniste éponyme et qui, en l'absence de toute intervention d'une *dea ex machina*, prend à son compte la malédiction d'Aphrodite[82].

Hippolyte est-il totalement dénué de malignité ? Non, car au second épisode, avant même d'être horrifié par le désir illicite de Phèdre, il maudit toutes les femmes, « mal qui offense la lumière » (p. 238) et à qui il attribue tous les malheurs des hommes. De plus, sa réplique quasi-finale « puisses-tu trouver tels [que moi] tes enfants légitimes » (p. 273) révèle qu'Hippolyte est acerbe envers les enfants de sa belle-mère, Phèdre, qui sont les héritiers légitimes de Thésée, contrairement à lui. Marie Delcourt-Curvers précise (*op. cit.*, p. 204): « Que [les enfants légitimes ne vaillent pas ce qu'Hippolyte vaut], que Thésée soit déçu par eux, quelle revanche pour le bâtard ! » La jalousie, l'amertume s'expriment ici, au moment même où il quitte la vie, preuves que son ingénuité n'est pas aussi parfaite qu'il le voudrait[83]. Marie Delcourt-Curvers continue (p. 206) en interrogeant le caractère *sôphrôn* (sage ou avisé mais aussi modeste et respectueux) de l'attitude d'Hippolyte (et de Phèdre): « Est *sôphrôn* qui observe la décence imposée par son sexe, son âge et son état. (…) Le *sôphronein* d'Hippolyte, comme celui [de Phèdre] est une façade, qui cache chez elle les désirs dont elle a honte, chez lui les rancœurs qu'il n'a pas su dépasser. »

On ne saurait trouver pareille faiblesse morale – ou même faute pour employer un terme aristotélicien – dans le comportement d'Iphis, qui reste irréprochable dans ses relations avec tous ses proches jusqu'au dernier moment. C'est pourquoi de prime abord, ses paroles et ses actes suscitent essentiellement pitié et admiration, même si un examen approfondi de son évolution au cours

81 Il est dans l'ordre des choses, dans la société grecque, qu'un homme prenne femme, ne serait-ce que pour assurer la pérennité de sa famille et de sa cité; en refusant catégoriquement tout commerce charnel, Hippolyte va à l'encontre des lois naturelles, humaines et divines. Il s'expose donc à une punition.

82 Comme dans la version de Jean Racine.

83 La tragédie sénéquéenne accentue encore le caractère farouche d'Hippolyte en le mettant en scène dès le Prologue, donnant des ordres à ses compagnons de chasse, en pleine nature, avant d'invoquer sa chaste et divine patronne. Certes, il apparaît comme un homme rejetant les dérives de la civilisation, vivant en harmonie avec les forces du cosmos, ce qui fait de lui une figure de certains aspects de l'idéal stoïcien; pourtant à plusieurs reprises dans la tragédie, on souligne son rigorisme excessif, son inflexibilité envers ses semblables, surtout si ce sont des femmes (il prononce une malédiction de la même teneur que chez Euripide), et l'on peut avoir l'impression qu'il apparaît aux yeux des autres comme un sauvage mal dégrossi.

de la tragédie peut faire naître des sentiments mitigés à son égard, voire une possible réprobation, que Buchanan suggère plus qu'il n'impose, pour ne pas contrevenir aux règles du théâtre scolaire qui le contraignent à proposer des personnages dignes d'admiration et un message moral et spirituel de bon aloi pour la société de son temps.

En conclusion, les sources d'inspiration du *Iephthes* de Buchanan sont variées ; elles vont des tragédies d'Euripide traduites par Érasme, en passant par l'*Hippolyte* que Buchanan, parfait helléniste ayant lui-même traduit *Médée* et *Alceste* en latin[84], a pu lire en grec ou dans une version latine contemporaine[85], jusqu'aux exégèses des Pères de l'Église et aux textes hagiographiques chrétiens. Bien que répondant à des visées différentes, toutes ces traditions s'avèrent complémentaires bien plus qu'opposées dans la composition dramatique de Buchanan ; elles dotent le personnage d'Iphis en particulier d'une complexité longtemps insoupçonnée.

Si les modèles des héroïnes tragiques Iphigénie et Polyxène sont patents, ainsi qu'une lecture christique du personnage d'Iphis, qui pour ainsi dire coule de source à la Renaissance, le rapprochement avec la figure d'Hippolyte n'avait été jamais jusqu'à présent approfondi. Pourtant, bien des indices révèlent que la tragédie euripidéenne est un des hypotextes de *Iephthes*, apportant un bémol à l'exemplarité affichée de la conduite unanimement louée d'Iphis, et confirmant la préférence buchananienne pour le modèle de la tragédie grecque à une époque où la plupart des dramaturges néolatins ou vernaculaires privilégient Sénèque.

Buchanan connut longtemps le succès, dans le cadre scolaire puis en librairie, grâce à *Iephthes*[86], preuve que le message subversif susceptible d'être contenu dans les vers de sa tragédie n'a pas dû être perçu par le public contemporain, très sensible à la dimension édifiante du théâtre. Seuls les plus érudits ont peut-être compris la réticence de Buchanan à louer sans retenue la folle abnégation de la fille de Jephté se livrant avec empressement à une mort prématurée, causée par l'imprudence et l'obstination d'un père fanatique et qui, au-delà de l'éternité du souvenir collectif, reste un scandale offensant les lois de la nature, des hommes et de Dieu.

---

84 Mais aussi de nombreuses épigrammes de l'*Anthologie grecque*. *Medea* a été publiée en 1544, *Alcestis* en 1556 leur composition avait été commencée vers la fin des années 1530.

85 La première édition des textes grecs d'Euripide date de 1503, chez Alde Manuce, à Venise ; bien avant Buchanan, François Tissard publia une traduction latine de *Médée,* d'*Alceste* et… d'*Hippolyte* en 1507. Buchanan n'a jamais évoqué une éventuelle lecture de cet ouvrage, tandis qu'on connaît bien son admiration pour l'entreprise de traduction en latin d'Érasme.

86 En atteste la multitude des éditions et des traductions dans de nombreuses langues européennes du XVIe siècle au XVIIIe siècle.

# L'anonymat autobiographique est-il paradoxal ?

## Encore sur le *Viaggio con la mente a Gerusalemme* d'une Vénitienne au début du XVII^e^ siècle

Jean-Luc Nardone
Université de Toulouse II Jean Jaurès, EA 4590-II Laboratorio

Résumé : Un manuscrit inédit anonyme de la Bibliothèque Laurenziana de Florence intitulé *Il viaggio con la mente a Gerusalemme* relate le récit original d'un pèlerinage mental qu'accomplit une riche Vénitienne dans les années 1606-1607. S'inspirant de plusieurs ouvrages identifiés dans l'article, elle rédige un récit de pèlerinage qui conserve l'anonymat de son auteur. Entre exercice pénitentiel et volonté d'universalité, le texte invite à une réflexion sur les raisons de cet anonymat autobiographique.

Riassunto: Un manoscritto inedito rimasto anonimo della Bib. Laurenziana di Firenze intitolato *Il viaggio con la mente a Gerusalemme* rintraccia l'itinerario originale di un pelegrinaggio mentale compito da una ricca donna veneta negli anni 1606-1607. Inspirandosi a varie opere riperite nell'articolo, l'autrice mantiene però l'anonimato durante tutto il testo. A metà strada tra esercizio penitenziale e volontà di un messaggio universale, il libro spinge ad una riflessione sulle ragioni di quest'anonimato autobiografico.

*Il viaggio con la mente a Gerusalemme* est un manuscrit conservé à la Biblioteca Laurenziana de Florence[1] dont nous avons proposé il y a bien longtemps la première édition critique[2]. Le texte relate, comme l'indique son titre, un pèlerinage mental en Terre sainte. La lecture du manuscrit nous permet assez vite de trouver qu'il décrit un « voyage » qui se déroule du 1er novembre 1606 au 11 septembre 1607[3].

Bien que le manuscrit ne mentionne explicitement aucun nom d'auteur, plusieurs passages du texte énoncent qu'il s'agit d'une femme, peut-être d'une religieuse puisque plus d'une fois le Christ y est présenté comme l'Époux de son âme[4]. Vers la fin du texte, au détour d'une phrase, une attention toute particulière est portée à l'égard de « tutte le religiose e im particolar quelle che per sanguinità [le] sono congiunte »[5].

L'hypothèse prévalait, dès lors, qu'il s'agît de l'un de ces nombreux manuscrits attribués à des « mystiques » selon une tradition ancienne, de Hildegarde de Bingen à Thérèse de Lisieux[6], sur lesquelles la critique s'est largement attardée[7]. Or en réalité, l'expression même de voyage « con la mente » exclut presque *de facto*

---

1 Cod. Laur. Ashburnham, Collection Libri, nº 1730, cart. In-4º, sec. XVI. Le manuscrit est constitué de 216 folios.

2 *Il viaggio a Gerusalemme con la mente. Le réel et l'imaginaire dans un récit de pèlerinage inédit de 1606-1607*, thèse de Doctorat l'université de Paris IV-Sorbonne, sous la direction de Christian BEC, 1994.

3 Et donc au XVIIe siècle, et non au XVIe siècle, comme l'indique la fiche bibliographique du manuscrit de la Biblioteca Laurenziana.

4 Aux folios 7v, 46v, 60v, 143r et 147r.

5 F. 194v. On retrouve une expression identique au f. 210r.

6 La tradition des religieuses et saintes mystiques est permanente partout et en tout temps, même si toutes ne laissèrent pas des textes fondateurs : pour rappel, citons ici Hildegarde de Bingen (XIIe s.), sainte Élisabeth de Hongrie (XIIIe s.), sainte Marguerite Porète (XIIIe s.), sainte Brigitte (XIVe s.), les saintes Catherine de Sienne (XIVe s.) et de Gênes (XVe s.), sainte Thérèse d'Avila (XVIe s.), Thérèse de Lisieux et Bernadette Soubirous (XIXe s.), etc.

7 S'il n'est guère envisageable ici de proposer une note exhaustive sur l'abondante littérature critique sur ce sujet, citons quelques auteurs et textes toujours d'importance : Jean-Pierre Albert, *Le sang et le ciel. Les saintes mystiques dans le monde chrétien*, Paris, Aubier, 1997 ; *id.*, « L'écriture des mystiques : affirmation ou effacement du sujet ? » in *Scritture di donne. Uno sguardo europeo*, Siena, Protagon Editori Toscani, 1999, p. 23-32 ; Antonio Castillo Gómez, « Dieu, le confesseur et la religieuse. Autobiographies spirituelles féminines en Espagne aux XVIe et XVIIe s. » in *La face cachée de l'autobiographie*, dir. par A. Iuso, Carcassonne, Garae Hésiode, 2011 ; Cristina Modica Vasta, « La scrittura mistica » in *Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, a cura di L. Scaraffia e G. Zarri, Bari, Laterza, 1994, p. 375-398. Danièle Régnier-Bohler, « Voix littéraires, voix mystiques » in *Histoire des femmes*, dir. par G. Duby et M. Perrot, tome 2 « Le Moyen Âge » dir. par C. Klapisch-Zuber, Paris, Plon, 1991, p. 443-

l'expérience mystique car elle marque une forme de conscience intellectuelle qui relève mal d'une expérience étymologiquement mystérieuse, de nature transcendante. Car si notre auteur affirme immédiatement, selon la tradition et l'usage de modestie et d'humiliation qui sied à la plupart des écrivains, que ce voyage qu'elle accomplit en esprit est « fatto da [lei], anzi no ma spirata da V[ostra] D[ivina] M[Maestà], mossa dal gran desiderio di servirvi quantunque con debbolezza e stupidezza di spirito » (f. 1r), force est de constater qu'elle s'appuie sur un ensemble d'ouvrages, qu'elle copie *larga mano* : la Bible, naturellement, et plus particulièrement le Nouveau Testament dont elle mentionne « il libro de' Vangeli » (f. 8r), « l'Apocalisse » (f. 35r), puis un « libro delle cento meditazioni » (f. 11v), une « vita di Sant'Agnesa » (f. 15r), « l'esercitio di Quaresima sopra gl'Evangeli e meditationi del R. P. Fra Andrea Campiglia, monaco certosino[8] » (f. 26r), « le meditationi di S. Bonaventura » (f. 89r), le *Flos santorum* (f. 202v), une « leggenda di S. Cristina » (f. 206r), un bréviaire (f. 206 v) et une « vita di S. Benedetto » (208v). Mais l'ouvrage qui, le premier vient sous sa plume, n'est pas un texte religieux à proprement parler : il s'agit d'un récit de voyage.

> Leggendo il libro del viaggio di Ierusalemme, mi venne pensiero di farlo con la mente, e non mi sapevo risolvere, ed ogni giorno mi cresceva l'animo di seguitare detto viaggio (f. 2r).

Ces divergences de fond qui distinguent le procédé d'écriture de notre texte de ceux habituellement identifiés dans les productions mystiques de religieuses invitent dès lors à une remise en cause des éléments qui avaient laissé initialement penser qu'il pût s'agir ici aussi d'une religieuse ; et notamment la mention du Christ comme « époux ». Or on aura tout d'abord remarqué que le Christ n'est pas l'époux de notre auteur, mais l'époux de son âme. Cette précision n'est pas anodine car elle signifie simplement une allusion au baptême si l'on en croit déjà Origène pour qui « le Christ est appelé l'Époux de l'âme, que l'âme épouse lorsqu'elle vient à la foi »[9]. Il se pourrait bien alors que les religieuses qui « per sanguinità […] sono congiunte » à notre auteur soient en réalité des femmes de

---

500 ; Danillo Zardin, *Donna e religiosa di rara eccellenza. Prospera Corona Bascapè, i libri e la cultura nei monasteri milanesi del Cinque e Seicento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1992.

8 Il n'existe pas de « R. P. Fra Andra Campiglia, monaco certosino » mais en consultant les *Scriptores ordinis cartusiensis* de Dom Stanislas Autore (1898, folios 38r-44r), on trouve un Dom Andreas Capella ou Capilla, chartreux d'origine espagnole (1529-1609), prieur de Naples (1579-1581) puis de Milan (1581-1584) qui mourut à Urgel dont il était évêque depuis 1587. L'orthographe approximative de son nom dans notre manuscrit s'explique en partie par la transcription italienne de la palatalisation de la prononciation espagnole.

9 Origène, *Œuvres*, in Patrologie grecque, Paris, ed. J.-P. Migne, tome 10, 1857, p. 98.

sa famille entrées dans les ordres et non, plus strictement, d'autres religieuses dont elle partagerait la vie conventuelle. Car l'une des autres particularités qui marquent ce texte est bel et bien que nous ne sommes pas ici en présence d'un cas de l'écriture – classique – d'une religieuse mais d'une riche laïque vénitienne, comme un faisceau d'incises du texte permet de le déduire. Premièrement, la somptuosité de sa vie terrestre où ont triomphé jusque-là les « piaceri mondani e sensuali » (f. 5v) qui ont fait de son corps un « vaso di coruttione » (f. 25r), « servo della sensualità […] tormentato da' movimenti delle concupiscentie […] e de' piaceri carnali » (f. 37r) ne laisse guère entrevoir l'état d'une sainte femme visitée par Dieu. Le récit d'une existence marquée par « la vana gloria, l'ostinatione, […], l'ambitione e lode » (f. 44r) lui font désirer de détourner « gli occhi dalle delitie carnali, dalle ricchezze terrene e dalle ambitioni mondane » (f. 44r). Ainsi regrette-t-elle cet « amor mondano » (f. 48r) qui l'a poussée à une « soverchia affettione […] alle ricchezze, a' pretiosi vestimenti e a' delicati cibi » (f. 46r). Mais ce qui, plus encore peut-être que son goût pour les vanités terrestres la rend coupable, c'est cette « superbia, la quale [le] fa sprezzare e fuggire i poveri, e rallegrar[si] di andare tra ricchi[10] » (f. 56v).

Ce *mea culpa* est la toile de fond des premiers folios. Il est une étape liminaire vers le pardon : la reconnaissance d'avoir commis de (nombreux) péchés. Ainsi, invitée à une noce, s'y rend-elle contre son gré (f. 149r) et tandis que d'autres convives commencent à danser, elle se retire dans une salle en compagnie de plusieurs dames (f. 149v). Pourtant son rang la contraint d'aller « a spasso da due volte per la sala con molto dispiacere » (f. 149v).

> Oh me, meschina, i primi giorni della gioventù mia, come gl'ho spesi in vanità, in piaceri, canti e suoni e delitie, pompe e vanità. […] Ho disubidito a tutto quel che avevo promesso al santo fonte servendo il mondo con tante pompe e spassi, non facendo resistenza alle tentationi già tanti anni (f. 198r).

Ces contritions peuvent paraître formelles car la vraie motivation d'un repentir si sincère n'est explicitée qu'à la fin du manuscrit : elle avoue avoir « circa 46 anni » (f. 196r) et il s'agit bel et bien ici d'expier les péchés de toute une vie. L'anonymat qui, on le verra, est l'un des piliers de l'exercice de son écriture autobiographique, est ainsi mis à mal par une série de petites entorses qui nous permettent de déduire que l'auteur a quarante-six ans, qu'elle est riche, peut-être noble, et qu'elle

10 Ce « ricchi » ne permet pas d'établir de manière certaine si notre auteur appartient à la grande bourgeoisie ou à la noblesse mais on lit cependant qu'elle veut laisser à d'autres le loisir de rechercher les « amicitie de' principi » (f. 63 v), ce qui tend à prouver que cela lui aurait été possible si elle l'avait désiré.

est la maîtresse d'une grande maisonnée, donnant régulièrement[11] « ordine di tutto quello che si haveva da fare in casa » (f. 11v), « dando buon esempio e particolarmente nel governo della casa » (f. 72v). On la voit même prendre à son service « una fanciullina la quale presi a sua madre perché non capitasse male » (f. 12v). Son rôle de maîtresse de maison n'en fait pas moins une épouse et une mère attentive. Elle cite souvent son mari et ses enfants, « marito, figliuoli, e tutto quello che [a Dio] è piaciuto darmi » (f. 5v). Il lui arrive même d'aller prier avec l'un de ses fils, avant le dîner (f. 8v). Sans doute l'allusion la plus pathétique est-elle celle liée à la maladie d'un enfant. Elle s'avoue « molto travagliata per la malattia sopragiunta » et prie « pour la sanità di [suo] figliuolo » (f. 181v), et plus loin « per la sanità di [suo] figliuolo e conservatione di [suo] marito e per gl'altri [sua] figliuoli » (f. 184r), ce qui la contraint à interrompre son manuscrit et ses méditations, jusqu'à la guérison finale. Bonne épouse, bonne mère, notre auteur se veut également bonne fille et fait par trois fois allusion à ses défunts parents, qu'elle place au purgatoire.

Une fois établi avec certitude que nous sommes ici en présence d'un texte laïque, rédigé par une femme qui, l'âge avançant, redoute d'arriver au terme de sa vie sans avoir expié les péchés d'une existence mondaine et qui veut consacrer à la religion « questi pochi giorni che [le] restano dell'età nella quale [si trova] » (f. 196r), bref si l'on mesure mieux pourquoi elle veut écrire, la question du mécanisme de l'écriture autobiographique n'en reste pas moins obscure. C'est ici alors qu'intervient une figure bien connue des spécialistes de l'écriture mystique des religieuses – et qui pouvait d'ailleurs contribuer à brouiller les pistes, comme on l'a dit –, celle du confesseur. Figure tutélaire de l'écriture féminine dans le monde ecclésiastique, on la retrouve dans notre cas pourtant bien différent des grands récits des mystiques. Si l'on sait en effet que, loin d'être la preuve d'une forme d'autonomie littéraire, l'écriture féminine a pour contrainte d'obéir toujours à l'injonction d'un « confesseur, en dépit des protestations les plus désespérées d'humilité et d'inaptitude »[12] des religieuses, de la même manière, c'est le confesseur qui impose à notre riche Vénitienne son exercice pénitentiel d'écriture :

> Non havendo fatto pensiero di scrivere ma sì bene di meditare […], andandomi a confessare, mostrando l'ispiratione hauta al mio confessoro, mi disse che io seguitassi. Havendo hauto licentia, mi sono messa a scrivere, cognoscendomi indegna di tal impresa (f. 27r).

11 Sur ce point, voir aussi les f. 101r, 202r, 221v.

12 Voir Jean-Pierre Albert, « L'écriture des mystiques : affirmation ou effacement du sujet ? », *op. cit.*, p. 28.

C'est que la souffrance liée à l'écriture, l'épreuve qu'elle constitue, fait entièrement partie de l'exercice de rédemption auquel se livre notre pèlerine en Terre sainte, à l'instar des autres pèlerins, qui traversent mers et terres pour atteindre Jérusalem. Ici le rôle du confesseur est finalement double : certes il reprend celui qu'on peut trouver dans les textes mystiques des religieuses, comme on l'a dit, mais il valide aussi le pèlerinage en lui-même. Car, on le sait, chaque pèlerin devait obtenir au préalable l'accord des autorités religieuses pour être accueilli à son arrivée en Terre sainte par les franciscains. Sans cela, il devait renoncer à marcher dans les traces du Christ et s'en retourner chez lui. Le confesseur joue donc pleinement ici son rôle de représentant de l'Église de Rome en autorisant le pèlerinage mental qui peut, de la sorte, bénéficier des indulgences qui lui sont liées. Et le pèlerinage peut commencer. En se fondant, comme elle l'a annoncé, sur un guide intitulé *Il libro del viaggio di Ierusalemme*, notre Vénitienne s'impose un rythme de marche mentale, qui est de « 25 migla il giorno » (f. 3r) et, exception faite du mois de décembre 1606 où l'un de ses enfants tombe malade, elle respecte scrupuleusement cette cadence : préparatifs du voyage (f. 2-18), dialogue entre son âme et son corps (f. 18-20), progression au rythme des prières du carême (f. 20-88), puis de celles de Pâques dans les traces de saint Bonaventure (f. 89-116), visite des lieux saints (f. 116-186) et retour à Venise (f. 186-214).

La rigueur des étapes scrupuleusement observées d'un *vrai* pèlerinage à Jérusalem suivant les descriptions de son *Libro del viaggio di Ierusalemme* devenant au fil des pages le *Libro del viaggio* puis simplement le *Libro*, invitait à retrouver ledit ouvrage dans le dédale de l'édition vénitienne des guides de pèlerinages et de voyages du début du XVII^e^ siècle. C'est que le pèlerinage en Terre sainte, plus que celui de Rome ou de Saint-Jacques-de-Compostelle, parce qu'il est un périlleux voyage au long cours, requiert plus de courage et plus de ténacité : il est par là la plus belle preuve de la foi. Ils sont donc nombreux les pèlerins et les pèlerinages vers la Terre sainte, et Venise, dont les navires marchands et les galères sillonnent la Méditerranée orientale, s'est fait une spécialité d'embarquer les pèlerins. Dans le même temps, les éditeurs de la Sérénissime rivalisent d'imagination pour proposer aux futurs voyageurs des récits et des guides qui leur seront utiles. La différence d'ailleurs entre récits et guides n'est pas toujours aisée sinon que, comme l'écrit Jean Richard, dans le récit de pèlerinage « le narrateur entend faire connaître sa propre *peregrinatio*[13] » alors que le guide vise à donner des informations pratiques : il indique les routes, les lieux à visiter, il prévient les embûches.

13 Jean Richard, *Récits de voyage et de pèlerinages* in « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », fasc. 38, Turnhout, Brepols, 1981 p. 23.

Parmi les guides les plus célèbres et les plus anciens imprimés à Venise, on connaît le *Viazio da Venetia al sancto Sepulcro*[14] de 1520. L'ouvrage est en réalité l'adaptation vénitienne rendue anonyme du très célèbre pèlerinage de Nicolò da Poggibonsi, le *libro d'Oltramare* que le franciscain accomplit dans les années 1345-1350. Ou plus exactement, il est la traduction vénitienne d'un guide de pèlerinage bavarois, déjà anonyme – sans doute pour que les pèlerins allemands ne se sentent pas les simples imitateurs de l'Italien – adapté du texte toscan de Poggibonsi. Cet itinéraire complexe conduit finalement à un texte intitulé *Il viaggio da Venetia al santo Sepulcro et al monte Sinai, ecc. Con additione di genti et animali che si trovano da Venetia sino al santo Sepulcro e per tutta la Soria* qui paraît chez N. Zoppino à partir des années 1520 et qui connaît pas moins d'une cinquantaine de rééditions jusqu'en 1800. Mais ce qui ici nous intéresse particulièrement, c'est que ces éditions ne comportent pas de nom d'auteur jusqu'en 1618, année où les éditeurs – sans doute pour accroître leurs ventes – l'attribuent à un certain R. P. F. Noé de l'ordre de Saint-François à l'heure où est fort à la mode à Venise le *Viaggio del Rever. P. F. Noè Bianco vinitiano della Congregation de' Servi fatto in Terre Santa e descritto per beneficio de' pellegrini et di chi desidera avere cognition di quei santi luoghi* (in Vinetia, presso Giorgio de' Cavalli, MDLXVI)[15]. Quoi qu'il en soit, notre Vénitienne, qui rédige son texte en 1606-1607 se fonde sur l'un des derniers exemplaires encore anonymes de la tradition des Zoppini.

La question dès lors de l'anonymat du manuscrit pénitentiel de notre auteur se double de celle du guide de pèlerinage qu'elle a pu consulter. Or justement, l'une des clés d'interprétation de l'anonymat du guide est de permettre au pèlerin de mieux s'identifier au texte qu'il lit. Suivre le pèlerinage de Nicolò da Poggibonsi ou du Révérend Père Noé Bianco relève certes de l'intention louable d'imiter un autre pèlerin et de s'inscrire dans une tradition religieuse, mais c'est aussi renoncer à accomplir son propre voyage. En revanche suivre un modèle anonyme, ce n'est plus imiter un homme en particulier mais son voyage et se l'approprier. On peut donc voir dans l'anonymat du récit autobiographique des pèlerins qui vont en Terre sainte une forme de stratégie éditoriale qui se couple à l'une des préconisations

14 Très exactement : *Viazio da Venetia al sancto Sepulcro e al monte Synai più copiosamente descrito de li altri con disegni de' paesi, citade, porti e chiesie e li sancti loghi con molte altre sanctimonie che qui si trovano designate e descritte come sono ne li luoghi*, Venetia, per Joanne Tacuino da Trino, nel anno di nostro Signore MCCCCXX a dì XV de Marzo. Il s'agit d'un petit format, in-8°, parfaitement commode pour voyager.

15 Pour les péripéties éditoriales de ces ouvrages voir Jean-Luc Nardone, « Riscritture europee e stratégie editoriali di un itinerario in Terra Santa » in Esperienze Letterarie, 2-XXXIV-2009, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2009, p. 27-28.

habituelles d'humilité et de simplicité. Car nombre de ces guides de pèlerinage mettent en garde contre la vanité que pourrait en tirer, à son retour, le pèlerin orgueilleux d'avoir accompli un tel périple. C'est d'ailleurs la toute première des recommandations qu'on lit dans le guide vénitien qu'imite notre auteur :

> Les instructions ci-dessus promises à celui qui désire faire ce très saint voyage sont les suivantes : à savoir qu'un tel homme soit tout d'abord disposé à faire le voyage avec la seule intention de visiter, contempler et adorer, dans une grande effusion de larmes, ces très saints mystères, de sorte que notre bon Jésus lui pardonne ses péchés, et non avec l'intention de voir du pays ou par ambition ou pour la vaine gloire de dire : « Moi j'y suis allé, moi j'ai vu, » etc. afin d'être ensuite porté aux nues par les autres.[16]

D'une certaine manière, l'anonymat de notre Vénitienne pourrait ainsi n'être pas qu'un simple gage de modestie. Force est de constater d'ailleurs qu'on connaît le nom des grandes religieuses mystiques qui jalonnent l'histoire du christianisme, on l'a dit, et cela ne plaide pas en faveur de cette *mediocritas* dont toutes, pourtant, se réclament. On dira, bien évidemment, qu'elles cherchent à offrir un illustre modèle. Mais ce n'est pas un modèle à suivre ou à imiter. C'est un exemple monumental qui donne une direction sans montrer le chemin. Notre auteur, à l'inverse, justement en raison de son autobiographie anonyme, offre un exemple de pénitence accessible à toute pécheresse en quête de repentir, à l'instar en quelque sorte du guide qu'elle suit, où le pèlerin s'est effacé devant l'exemplarité de son voyage.

Le texte pourtant est resté inédit et n'a guère suscité l'enthousiasme des éditeurs. On doit certes imaginer qu'il n'a pas été conçu pour être publié, et n'a sans doute jamais été proposé à l'édition. Son rythme quotidien de voyage pénitent pourrait d'ailleurs davantage l'apparenter à un journal s'il n'était appesanti par d'infinies copies de livres de prières qui en obstruent une lecture fluide. Expurgé pourtant de ces copies répétitives, il témoigne de manière assez émouvante de l'inquiétude sincère d'une femme du début du XVII^e^ siècle assez lettrée pour se voir imposer par son confesseur non pas de méditer, comme elle l'avait d'abord imaginé, en suivant un livre de voyage en Terre sainte mais de rédiger son propre itinéraire de vie où la terreur d'une mort qu'elle peut croire proche jouxte la sincérité d'un témoignage de son existence de femme.

16 *La représentation de Jérusalem et de la Terre sainte dans les récits de pèlerins européens au XVI^e^ siècle*, dir. par J.-L. Nardone, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 45.

# L'intelligence au pouvoir

## Les *Cléopâtre* d'Elisabetta Sirani, un contre-modèle aux représentations de Guido Reni

Ilaria Splendorini
Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé : Représentée en courtisane lascive présidant un somptueux banquet ou en victime éplorée subissant son geste plutôt qu'assumant délibérément de se donner la mort, Cléopâtre a presque toujours fait l'objet, au cours du XVII^e^ siècle, d'une narration sensuelle exacerbée par le prisme d'un regard masculin et répondant au désir voyeuriste du commanditaire. Allant à l'encontre des héroïnes sérielles de Guido Reni, victimisées et sexualisées dans l'abandon de leurs derniers instants, Elisabetta Sirani nous livre une image peu conventionnelle et très incisive de la dernière reine d'Égypte, qui incarne l'exemple même de la *mulier virilis*, de la femme forte maîtresse d'elle-même et de son destin. En choisissant de représenter Cléopâtre en souveraine intelligente, rusée et habile, la jeune peintre bolonaise va à contre-courant de l'historiographie classique et de la tradition iconographique de son époque. Ce choix témoigne, en dernier ressort, de son ambition non seulement de représenter l'Histoire mais de la réinterpréter.

Riassunto: Raffigurata come una cortigiana lasciva intenta a presiedere un sontuoso banchetto o come vittima passiva – e non artefice consapevole – del proprio suicidio, Cleopatra è quasi sempre stata oggetto, nel corso del Seicento, di una narrazione sensuale potenziata dalla lente di uno sguardo maschile e rispondente al desiderio voyeuristico del committente. In contrapposizione con le eroine seriali di Guido Reni, vittimizzate ed erotizzate nel momento di abbandono che precede la morte, Elisabetta Sirani dà vita a un'immagine vigorosa e inedita dell'ultima regina d'Egitto perfettamente aderente alla figura della *mulier virilis*, padrona di sé e del proprio destino. La scelta di rappresentare Cleopatra come una sovrana intelligente, abile e astuta è frutto della volontà, da parte della giovane pittrice bolognese, di sovvertire l'immagine della regina veicolata dalla storiografia classica e dalla tradizione iconografica seicentesca. Così facendo, Elisabetta Sirani dimostra di ambire non soltanto a dipingere la Storia ma a rivisitarla.

> Piange il Reno di Felsina, e sul di lui nobil margo deploro ancor'io lo scorno della Natura, il prodigio dell'Arte, la gloria del Sesso Donnesco, la Gemma d'Italia, il sole della Europa, ELISABETTA SIRANI. Tramontò sul meriggio delle sue glorie questo Sole, che rese offuscate co la sua luce le memorie de' più rinomati pennelli […][1].

C'est en ces termes que l'éminent juriste Giovanni Luigi Piccinardi rend un dernier hommage à l'une des gloires de la ville de Bologne, la jeune peintre Elisabetta Sirani qui vient de s'éteindre à l'âge de vingt-sept ans, le 28 août 1665. Enterrée dans la basilique San Domenico à côté de Guido Reni, elle sera par la suite et pour longtemps considérée – de façon tout à fait réductrice – comme une disciple du grand maître bolonais, s'inscrivant dans sa lignée et perpétuant la tradition du classicisme baroque rénien[2]. Si Giovanni Andrea Sirani est incontestablement l'un des plus fidèles collaborateurs et épigones de Reni et si Elisabetta se forme à la peinture et à la gravure dans l'atelier de son père, il est vrai qu'elle prendra rapidement ses distances avec le style et les modèles iconographiques de ce dernier : « [c]ercava ella tuttavia di staccarsi dal fare del padre […] parendogli vera lode il far maniera da sè, non seguire l'altrui per non esser secondo come dietro di quello[3] », précise le comte Carlo Cesare Malvasia dans sa biographie de l'artiste. Comme nous le verrons, c'est sans doute à travers ses représentations de Cléopâtre qu'Elisabetta s'écartera le plus de l'influence paternelle et de celle de Guido Reni, allant jusqu'à proposer un modèle qui est à l'opposé des images de la reine d'Égypte peintes par le maître bolonais.

L'environnement dans lequel la jeune femme exerce sa profession n'est certainement pas étranger à cette évolution : deuxième cité plus importante des États pontificaux et siège de la plus ancienne université d'Europe, vers le milieu du XVIIe siècle Bologne est une ville où l'éducation et la créativité féminines sont valorisées et où l'implication des femmes dans la vie publique et religieuse est fortement encouragée. Dans la promotion de son image de capitale savante, la *virtù* de ses dames, célébrées dans les compositions en vers et en prose pour

1 *Il pennello lagrimato. Orazione funebre del signor Gio. Luigi Picinardi… con varie poesie in morte della Signora Elisabetta Sirani pittrice famosissima*, Bologna, Giacomo Monti, 1665, p. 4.

2 Encore au XIXe siècle, la revue illustrée turinoise *Museo scientifico, letterario ed artistico* qualifie Elisabetta Sirani de « allieva, e talvolta perfetta imitatrice del suo maestro Guido Reni », laissant entendre qu'elle fut une apprentie de ce dernier (*Museo scientifico, letterario ed artistico*, Anno Nono, Torino, Alessandro Fontana, 1847, p. 542). Or, lorsque le peintre meurt en 1642, Elisabetta n'a que quatre ans, ce qui contredit à l'évidence sa présence dans l'atelier du maître.

3 Adriana Arfelli [a cura di], *Carlo Cesare Malvasia. Vite di pittori bolognesi (appunti inediti)*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, p. 105.

leur sagesse, leur érudition et leur rayonnement culturel et social, joue un rôle non négligeable. C'est dans ce climat qu'Elisabetta Sirani non seulement peint mais n'hésite pas à prendre la direction de l'atelier paternel et à superviser le travail des assistants et apprentis de Giovanni Andrea lorsque ce dernier, atteint d'arthrose et de goutte, se retrouve dans l'incapacité de travailler. Elle n'a alors que vingt-quatre ans et a depuis peu fondé sa propre école de peinture : une école réservée exclusivement aux femmes et ayant pour objectif de leur garantir un avenir professionnel. Cette initiative contribuera de façon non négligeable à la professionnalisation de la pratique artistique féminine dans l'Italie du Seicento[4].

## Peindre « più che da uomo »

Malvasia, ami de la famille Sirani et premier biographe d'Elisabetta, exprime à maintes reprises son admiration pour la jeune prodige dans les pages de *Felsina pittrice* :

> ardita più tosto fe' vedersi, ed animosa oprando in un modo, che ebbe del virile e del grande, nella risoluzione e feracità superando, quasi dissi, anche il padre, che ad ogni modo è un grand'uomo […] non oprò mai da donna, e più che da uomo […]. Io posso ben dire per verità, essermi trovato presente più volte, che venutole qualche commissione di quadro, presa ben tosto la matite, e giù postone speditamente in duo' segni su carta bianca il pensiero (era questo il suo solito modo di disegnare da gran maestro appunto, e da pochi praticato, nè meno dal Padre istesso, che non me ne lascierà mentire) intinto picciol pennello in acquerella d'inchiostro, ne faceva apparire ben presto la spiritosa invenzione, che si poteva dire senza segni disegnata, ombrata, ed insiem lumeggiata tutto in un tempo[5].

4 « Son agence féminine de formation pour femmes artistes défie les pratiques d'enseignement en atelier de l'époque car, en tant qu'artiste professionnelle, *maestra*, enseignante et femme, Elisabetta offre une solution alternative radicale au modèle établi de mentor mâle dans l'éducation artistique, développant ainsi une transmission médiatrice et matrilinéaire de formation artistique, de connaissances et de capital culturel » Alain Tapié, Francesco Solinas et Valentine De Beir, *Les dames du Baroque. Femmes peintres dans l'Italie du* XVI*e et* XVII*e siècle*, catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Gand (MSK), Snoeck, 2018, p. 167.

5 *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi, del Conte Carlo Cesare Malvasia, con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore*, Parte Quarta, Tomo Secondo, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, p. 385-386 et p. 402.

L'auteur met l'accent sur la vigueur, la rapidité et la virtuosité « da gran maestro » d'Elisabetta dans l'art du dessin au lavis, qui se traduisent dans ses tableaux par un empâtement fluide et une exécution *alla prima* énergique et robuste. Mais Malvasia va encore plus loin en qualifiant ce style de "viril", s'inscrivant de fait dans une tradition longue de plus d'un siècle sur le "rôle sexué" du pinceau et les différences de genre que son maniement révèle. L'assaut viril, aiguillonné par le génie créatif, du pinceau sur la toile, la fougue et la rapidité dans l'exécution sous l'effet de l'urgence démiurgique et l'exhibition de la touche en tant que marque de fabrique de l'artiste sont l'apanage des peintres hommes. Quant aux femmes, elles ne sauraient peindre que de façon minutieuse et exagérément soignée, c'est-à-dire léchée et passive, effaçant toute trace de geste dans un souci d'application dépourvu de personnalité et d'âme, de génie et de virtuosité[6]. Comparant Elisabetta à sa contemporaine Antonia Pinelli et surtout à son aînée, la célèbre peintre bolonaise Lavinia Fontana, Malvasia précise :

> Una di queste [pittrici] già vedemmo nel nostro secolo essere stata Antonia Pinelli, e nell'antecedente l'assai più famosa Lavinia Fontana ; ora un'altra di pochi anni succede [Elisabetta Sirani], che di gran lunga quella supera, che nel suo perfetto anche operare non lasciò mai una certa timidità e leccatura propria del debil sesso ; laddove questa ardita più tosto fe' vedersi […][7].

Cette lecture genrée du processus créatif prend son essor – et puise sa justification – dans la théorie des humeurs et les différences physiologiques qu'elle énonce, l'homme étant considéré comme naturellement "chaud et sec" et la femme comme "froide et humide". Une distinction humorale lourde de conséquences, car elle implique que la femme aurait une constitution psychologique et intellectuelle moins forte que l'homme, la chaleur étant, depuis Aristote, tenue pour une source d'intelligence et de vivacité d'esprit alors que l'humidité est un agent d'irrationalité et de passivité. Elisabetta Sirani, capable de "peindre comme un homme" et pourvue de *genio*, *invenzione* et *virtuosismo*, semble constituer de ce fait une exception notable que ses contemporains ne se lassent pas d'admirer et dont ils ne cessent de s'étonner.

---

6 Philip Sohm, « Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia », *Renaissance Quarterly*, vol. 48, nº 4 (Winter, 1995), Chicago, The University of Chicago Press, p. 798. « If the act or action of the manly brush is visible on the painting's surface, then, in contrast, feminine finish pulls a cosmetic skin over the surface and conceals any action of the brush ».

7 *Felsina pittrice*, *op. cit.*, p. 385.

Si Malvasia est le premier à s'extasier sur la singularité prodigieuse qu'incarne la jeune peintre, dont le style viril s'écarte résolument de la "*donnesca mano*" de ses rares consœurs (« non oprò mai da donna »), il s'empresse cependant d'ajouter « e più che da uomo ». Cette affirmation prend tout son sens si on la rapproche d'autres considérations qui ponctuent le discours du biographe et qui, en dépit d'une certaine prudence à l'égard du père (« che ad ogni modo è un grand'uomo », « che non me ne lascierà mentire »), tendent à souligner l'incontestable supériorité stylistique et technique de la fille (« nella risoluzione e feracità superando, quasi dissi, anche il padre », « da pochi praticato, nè meno dal Padre istesso »). Ailleurs, Malvasia avait observé qu'Elisabetta « poneva più forza nelle figure per non conformarsi alla maniera del padre, come fece la Lavinia [Fontana] a quella di [suo padre] Prospero[8] ». S'il est essentiel pour la jeune femme de se démarquer du modèle paternel afin d'affirmer sa propre personnalité artistique, d'exister par elle-même et de faire taire les mauvaises langues prêtes à insinuer que le vieux Sirani serait en réalité l'auteur des tableaux attribués à sa fille[9], il n'en reste pas moins que les qualités dont elle fait preuve sont précisément celles qui font défaut à Giovanni Andrea. Malvasia souligne d'ailleurs la lenteur d'exécution et l'absence de vivacité et de force qui caractérisent certaines compositions de Sirani senior : méticuleux et souvent laborieux, celui-ci est incapable de peindre *alla prima* et de faire montre de cette facilité naturelle et spontanée (*sprezzatura*) dont sa fille a le secret[10].

Le style viril d'Elisabetta éclipse la manière somme toute "féminine" de son géniteur et, partant, s'écarte également de celle de Guido Reni, dont Giovanni Andrea est un des élèves les plus accomplis. Malvasia ne se prive pas de souligner cette prise de distance conceptuelle et stylistique : « formò ben presto, e a termine ridusse una femmina […] di un'aria così maestosa insieme e gentile, che l'idee, quasi dissi, di Guido [Reni] non vi avean che fare[11] ». Du reste, le critique est conscient que la manière de Reni est loin de séduire tout le monde et qu'elle a été qualifiée à maintes reprises d'efféminée, de léchée

8 Adriana Arfelli, *op. cit.*, p. 105.

9 Une insinuation que Malvasia réfute aisément en relatant que nombre de visiteurs de marque étaient personnellement conviés à assister au travail d'Elisabetta dans l'atelier Sirani : « Ho fatto qui questa digressione […] a confusione di quegl'invidi e maligni, che andavano disseminando, venir ella aiutata dal Padre, che astutamente, diceano, le proprie cose a lei attribuiva, per renderle più rare, e ammirate, come operazione di femmina, e ad ognimodo sì francamente battute », *Felsina pittrice*, cit., p. 402.

10 Nous renvoyons sur ce point à Adriana Arfelli, *op. cit.*, p. 98-100.

11 *Felsina pittrice*, *op. cit.*, p. 401-402.

et de fade[12]. Malvasia impute ces travers à l'influence du peintre maniériste flamand Denys Calvaert, que le Bolonais a eu pour maître dans sa jeunesse : « [Disse] Dionigi essere […] un paziente e bravo direttore, e non aver pari ; mancargli solo una abiurazione da quella maniera troppo manierosa appunto, leccata ed oltramontana[13] ».

À la lumière des considérations de Malvasia, il est tentant de conclure que le style viril qui caractérise quantité de tableaux d'Elisabetta Sirani se structure en réaction, voire en opposition avec la manière rénienne. Cette virilité picturale trouve son penchant figuratif dans la prédilection pour le modèle de la *mulier virilis* et pour les représentations des femmes fortes de l'Antiquité classique et biblique.

## Ni banquets ni suicides : une représentation de Cléopâtre peu conventionnelle

Dans le prolongement de la Querelle des femmes – qui avait animé le débat culturel des humanistes de la Renaissance et généré de multiples déclinaisons de la *mulier virilis* dans les tragédies et les poèmes épiques de l'époque –, on assiste dans la première moitié du XVIIe siècle à l'émergence, dans les arts et les lettres, d'une figure de "femme forte" davantage inspirée par les reines et les régentes du moment et reflétant une participation féminine accrue à la vie politique et sociale[14]. En 1582 déjà, dans son *Discorso della virtù feminile e donnesca* dédié à Éléonore d'Autriche, dissertant sur les qualités indispensables au bon exercice

12 À commencer par Caravage, qui considère qu'elle est « leccata e tutta fantastica » *Ibid.*, p. 13. Philip Sohm précise que « [a]ccording to Ferrante Carli, poet, collector and defamer of Marino, Guido Reni made his paintings "womanly, Flemish, washed out and without force" […]. The identification of women with Flemish painting, famous in the seventeenth century for its transparent surface and detailed form of naturalism, seems to be a continuation of Michelangelo's view ». Philip Sohm, « Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia », *op. cit.*, p. 794-795. L'origine de cette analogie remonte en effet à Michel-Ange qui, le premier, a opposé la vigueur toute masculine de la fresque au caractère léché et efféminé de la peinture à l'huile, apanage des Flamands et des femmes.

13 *Felsina pittrice*, *op. cit.*, p. 7.

14 Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 165. « It was during the reign of Anne of Austria that the image of the heroic woman […] emerged as a fully codified character in moralistic writings and in pictorial form […]. The *femme forte* supplanted the woman worthy as a female ideal, and she differed from her Renaissance counterpart, not only in her more positively acclaimed "virility", but also in that she was inspired both by legendary women of the distant past and by modern female rulers such as Elizabeth I, Marie de' Medici, and Anne of Austria ».

du pouvoir Le Tasse avait conclu à la parfaite égalité entre régnantes et régnants sur le plan de la vertu "héroïque", soulignant que les souveraines contemporaines n'étaient pas moins aptes que leur contrepartie masculine à gouverner avec courage, intelligence et prudence. Et elles n'étaient pas non plus en reste par rapport à leurs illustres devancières antiques (Sémiramis, Cléopâtre, Zénobie…), alliant souvent vertu active et contemplative dans la gestion du pouvoir et la conduite de la guerre[15].

Les représentations féminines d'Elisabetta Sirani, qui constituent la grande majorité de sa production picturale, s'inscrivent pleinement dans ce contexte historique et sont en partie la résultante de ce climat culturel. Mais la nouveauté de sa peinture réside ailleurs : « Elisabetta fece un bilancio fra tradizione e innovazione, interpretando soggetti preesistenti in una maniera del tutto personale e introducendo a un tempo nuove iconografie e tematiche che in taluni casi si possono davvero considerare promotrici di nuovi ruoli femminili[16] ». Adelina Modesti se penche de façon très convaincante sur les représentations peu conventionnelles voire inédites proposées par la jeune peintre bolonaise qui, délaissant la plupart du temps les traditions iconographiques bien établies, jette son dévolu sur des épisodes guère connus ou rarement illustrés de l'histoire antique ou mythologique dont les protagonistes – Judith, Dalila, Timoclée, Porcie, Circé et Iole – sont toujours présentées comme des femmes fortes, courageuses, intelligentes et maîtresses de leur destin[17].

Ces représentations sont le fruit d'une culture littéraire et historique solide. La jeune femme était en effet une lectrice assidue des ouvrages présents dans

15 Torquato Tasso, *Discorso della virtù feminile e donnesca,* a cura di Maria Luisa Doglio, Palermo, Sellerio, 1997 [1582], ed. elettronica : https://www.liberliber.it/mediateca/libri/t/tasso/discorso_della_virtu_etc/pdf/discor_p.pdf). « [D]ico ch'ella nelle donne eroiche è virtù eroica che con la virtù eroica dell'uomo contende, e delle donne dotate di questa virtù non più la pudicizia che la fortezza o che la prudenza è propria. Né alcuna distinzione d'opere e d'uffici fra loro e gli uomini eroici si ritrova […] rinnovo in voi la memoria della gloriosa reina Maria, sorella di Carlo Quinto e di Ferdinando vostro padre, la qual nelle guerre di valorosissimo capitano e nel governo degli Stati di prudentissimo re esercitò gli uffici. Né da lei è punto dissimile o punto inferiore Margherita d'Austria duchessa di Parma, la qual congiunge ancora la prudenza e la fortezza con tant'altre eroiche virtù, che vile in suo rispetto è la memoria di Cleopatra, di Semiramis e di Zenobia e di qual si voglia altra antica gloriosa […]. Chi vorrà anco nelle donne eroiche non sol la virtù dell'azione, ma quella della contemplazione, si rammenti di Renata di Ferrara e di Margherita di Savoia ».

16 Adelina Modesti, *Elisabetta Sirani. Una virtuosa del Seicento bolognese*, Bologna, Editrice Compositori, 2004, p. 227.

17 Pour une étude approfondie de l'interprétation iconographique originale ou inédite de ces héroïnes nous renvoyons à *Ibid.*, p. 234-269.

la bibliothèque paternelle qui, outre des traités d'iconologie et d'emblématique et des manuels de théorie artistique, contenait aussi quelques classiques de la littérature et de l'historiographie antiques. L'inventaire établi en 1666 fait état de plusieurs dizaines de volumes[18], et nous savons que Giovanni Andrea et Elisabetta utilisaient souvent ces livres comme instruments de travail et outils de recherche indispensables à l'exécution de leurs tableaux. Parmi ces ouvrages figuraient en bonne place l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien et deux volumes des *Vies* de Plutarque[19], dont la lecture servira de point de départ à la représentation des deux *Cléopâtre* peintes par Elisabetta.

Voici comment Plutarque décrit la reine d'Égypte lors de son entrée en scène dans la *Vie d'Antoine* :

> [O]n dit que sa beauté en elle-même n'était pas incomparable ni propre à émerveiller ceux qui la voyaient, mais son commerce familier avait un attrait irrésistible, et l'aspect de sa personne, joint à sa conversation séduisante et à la grâce naturelle répandue dans ses paroles, portait en soi une sorte d'aiguillon […]. Sa langue était comme un instrument à plusieurs cordes dont elle jouait aisément dans le dialecte qu'elle voulait, car il y avait très peu de barbares avec qui elle eût besoin d'interprète […]. On dit qu'elle savait encore plusieurs autres langues, tandis que les rois ses prédécesseurs n'avaient pas même pris la peine d'apprendre l'égyptien et que même quelques-uns avaient oublié le macédonien[20].

Contrairement à d'autres écrivains antiques[21], les témoignages sur lesquels s'appuie Plutarque rapportent que Cléopâtre n'était pas d'une beauté renversante ; son attrait résidait plutôt dans l'esprit et le charme de sa conversation et dans sa maîtrise de nombreux idiomes étrangers. En d'autres termes, c'étaient son intelligence et sa culture, bien plus que son apparence physique, qui la rendaient

---

18 Babette Bohn, « The antique heroines of Elisabetta Sirani », *Renaissance Studies*, vol. 16, n° 1 (March 2002), The Society for Renaissance Studies, Oxford University Press, p. 60. « [T]he 1666 inventory of her father's possessions, made the year after Elisabetta's death, supplies the interesting information that he owned a collection of twenty antique and modern books, a library to which his daughter, who lived with her father throughout her short life, demonstrably had access ».

19 *Ibid*. « Sirani's library included three key ancient works: Pliny's *Natural History*; Ovid's *Metamorphoses*; and Plutarch's *Lives*. […] Thus Elisabetta had access to some key iconographic works that provided information essential for her history paintings ».

20 Plutarque, *Vie d'Antoine*, 27, 3-5. Nous citons ici la traduction française de Robert Flacelière et Émile Chambry, *Vies*, Tome XIII, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 123-124.

21 Pour n'en citer qu'un, Dion Cassius dans son *Histoire romaine* (XLII, 34, 4) proclame Cléopâtre « femme d'une beauté surprenante » (περικαλλεστάτη γυναικῶν).

séduisante[22]. Or, ce sont précisément ces qualités intellectuelles que retiendra Elisabetta Sirani lorsqu'elle s'attellera à la réalisation de ses *Cléopâtre*, choisissant de ne pas céder aux sirènes du récit autrement saisissant du suicide de la reine ; à ces sirènes succomberont en revanche, aux XVIe et XVIIe siècles, la plupart des peintres qui représentent la souveraine égyptienne. La liste serait longue et fastidieuse, mais nous pouvons citer parmi les plus connus Andrea Solario, Rosso Fiorentino, Giampietrino, Guido Reni, Artemisia Gentileschi, Guido Cagnacci, Le Guerchin et Luca Giordano, qui peignent tous sans exception *La Mort de Cléopâtre*. Nous reviendrons plus en détail sur les nombreuses variations sur le thème proposées par Guido Reni, qui non seulement nous paraissent emblématiques des limites d'une approche répétitive et sérielle du sujet et de l'application d'une recette toute faite mais qui, d'après nous, vont servir de repoussoir et de contre-modèle aux représentations d'Elisabetta.

Dans *La vie d'Antoine*, le récit du suicide théâtral et tragique de la reine et les considérations sur sa culture et sa finesse d'esprit n'empêchent pas Plutarque – tout comme de nombreux autres biographes, moralistes et historiens de l'Antiquité influencés par l'*onda lunga* de la propagande octavienne – de prononcer un verdict sans appel à l'encontre de "*Cleopatràs lussurïosa*", dont les mœurs orientales lascives corrompent la virilité et la vertu romaines. Dans son *Histoire naturelle* (qui, rappelons-le, fait également partie des ouvrages présents dans la bibliothèque de Giovanni Andrea), décrivant le déroulement d'un des somptueux banquets offerts par la reine à Antoine, Pline, quant à lui, qualifie Cléopâtre de « courtisane couronnée » :

> Au temps où Antoine se gavait journellement de mets choisis, Cléopâtre, avec le dédain à la fois hautain et provocant d'une courtisane couronnée, dénigrait toute la somptuosité de ces apprêts. Il lui demanda ce qui pouvait être ajouté à la magnificence de sa table ; elle répondit qu'en un seul dîner elle engloutirait dix millions de sesterces. Antoine était désireux d'apprendre comment, sans croire la chose possible. Ils firent donc un pari […]. Suivant ses instructions, les serviteurs ne placèrent devant elle qu'un vase, rempli d'un vinaigre dont la violente acidité dissout les perles. Elle portait à ses oreilles les bijoux extraordinaires, ce chef-d'œuvre de la nature vraiment unique. Alors qu'Antoine se demandait ce qu'elle allait faire, elle détacha l'une des perles, la plongea dans le liquide, et, lorsqu'elle fut dissoute, l'avala. Elle se disposait à

22 Dans la *Vie de César* (49, 3), Plutarque évoque à nouveau la grâce de sa conversation (ὁμιλίας καὶ χάριτος) sans mentionner sa beauté.

> engloutir l'autre de la même façon; L. Plancus, arbitre de ce pari, mit le holà et prononça qu'Antoine était vaincu […][23].

L'écrivain semble trouver l'anecdote du vinaigre perlé tout à fait plausible, dans la mesure où elle corrobore les préjugés que l'Occident romain entretient sur les mœurs dissolues et outrageusement prodigues de "l'Égyptienne". L'épisode relaté par Pline, passé à la postérité comme le "banquet de Cléopâtre", est à peu près le seul événement de la vie de la reine, hormis son suicide, qui retiendra l'attention des artistes renaissants et baroques. Il faudra cependant attendre le XVIIIe siècle et les fresques de Tiepolo pour que les scènes de banquet deviennent un genre pictural à part entière[24]. Au XVIe et au XVIIe siècles, le *Banquet de Cléopâtre* est beaucoup moins représenté que la *Mort de Cléopâtre*: un des exemples les plus connus est celui qu'Alessandro Allori peint vers 1570 dans le *Studiolo* de François Ier, où la symbolique ésotérique de l'Eau introduite par la présence de la perle renvoie aux recherches alchimiques auxquelles le grand-duc de Toscane se livrait dans le secret de son laboratoire[25]. Dans le tableau réalisé par Leandro Bassano aux alentours de 1610-1620, l'épisode, relégué à l'arrière-plan, cède la place à une scène de genre où cuisiniers et serviteurs s'affairent autour de plats et de victuailles de toutes sortes[26]. Chronologiquement et géographiquement plus proche d'Elisabetta Sirani, le Bolonais Alessandro Tiarini, quant à lui, peint vers 1647 une *Cléopâtre qui dissout une perle dans une coupe de vin* davantage fidèle aux sources pliniennes, mettant l'accent aussi bien sur le geste éloquent de la reine qui s'apprête à retirer sa deuxième boucle d'oreille après avoir sacrifié la première que sur l'arbitrage de Lucius Plancus, qui intervient en la proclamant gagnante.

Malgré ces exemples, notre jeune peintre ne s'inspire pas le moins du monde de ses prédécesseurs dans l'exécution de ses deux *Cléopâtre*. Les tableaux examinés ici sont respectivement l'huile sur toile du Flint Institute of Arts du Michigan

---

23 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, IX, 58, 119-121. Nous citons ici la traduction française de E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1955, p. 75-76.

24 Tiepolo exécute plusieurs versions du *Banquet de Cléopâtre*, entre autres une huile sur toile de 1743-1744 conservée aujourd'hui à la National Gallery de Melbourne et la fresque de 1746-1747 qui décore le salon du Palais Labia à Venise.

25 Silvia Urbini, « Il mito di Cleopatra. Motivi ed esiti della sua rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco », *Xenia Antiqua*, II (1993), Roma, "L'Erma" di Bretschneider, p.. 198. « Indubbiamente la volontà di inserire un tale soggetto nel programma decorativo del suo studiolo non nacque tanto dall'interesse per l'episodio storico, quanto dagli aspetti legati alle manipolazioni alchemiche della materia che esso richiamava ».

26 *Ibid.* p. 216. « Il soggetto del "Banchetto di Cleopatra" […] doveva indurre i commensali a paragonare la cena loro offerta a quella rappresentata ed a considerare i padroni di casa quasi come novelli Antonio e Cleopatra ».

(fig. 1) datée de 1663 environ (dont il existe également une copie autographe dans une collection privée américaine[27]), et une huile sur toile récemment découverte dans une collection privée de Modène (fig. 2), datée de 1664. La nouveauté de la proposition siranienne réside dans le fait que Cléopâtre, qui est sur le point de laisser choir une perle dans une coupe de vinaigre, est représentée entièrement seule, en apparence loin de l'animation d'un banquet fastueux : elle n'est entourée ni de serviteurs ni de convives et toute présence humaine semble bannie, à commencer par celle d'Antoine. Nous avons presque l'impression que la reine est en train de répéter en coulisses l'acte décisif qu'elle jouera tantôt sur le devant de la scène. Du reste, la dimension théâtrale de ces deux toiles ne saurait surprendre quand on songe à la floraison, dans la Bologne de l'époque, de tragédies, d'opéras, de drames historiques ayant pour protagonistes des héroïnes de l'histoire antique et biblique[28]. Cléopâtre n'est pas en reste avec la publication en 1628 de la tragédie du même nom du poète et dramaturge bolonais Giovanni Capponi, suivie en 1635 de celle de Francesco Pona, membre lui aussi, de l'Accademia dei Gelati de Bologne.

Dans les deux tableaux peints par Elisabetta Sirani, le cadrage resserré nous montre la reine de trois quarts, tenant la perle d'une main et la coupe de l'autre, la tête et le regard résolument tournés vers la droite. Mais la *Cléopâtre* du Flint Institute est représentée debout à mi-corps et entièrement vêtue alors que celle de Modène est à mi-genoux, assise, habillée de façon plus somptueuse et les seins dénudés. Le caractère précieux de cette seconde toile est rehaussé par l'éclat transparent de la coupe de cristal remplie de vinaigre, auquel font écho les reflets ciselés du vase à l'arrière-plan et la lumière laiteuse et opalescente de la perle baroque suspendue à l'oreille de la reine. Les vibrations chaudes et dorées du brocart négligemment jeté sur ses épaules intensifient sa carnation rosée et lumineuse et le turban ottoman dont elle est coiffée ajoute à sa mise une touche d'exotisme oriental. La présence d'un épais rideau de velours rouge qui obstrue en grande partie la vue de la pièce située à l'arrière renforce visuellement sa présence au premier plan. La toile du Flint Institute en revanche présente un fond neutre et sombre sur lequel Cléopâtre se détache fortement : aucun détail ne détourne notre attention de la souveraine égyptienne, éclairée par une

27 *Cléopâtre*, huile sur toile (86,5 x 72,5 cm), v. 1663, collection privée.

28 Adelina Modesti, *op. cit.*, p. 274. « A Bologna, soltanto nel Seicento, più di una trentina di rappresentazioni drammatiche, melodrammi, opere e oratori sacri che esploravano le figure di donne eroiche, virtuose o forti (della storia e del mito, della Bibbia e della letteratura classica) […] furono dati alle stampe e presentati pubblicamente nelle piazze locali, nel Palazzo del Podestà o nei teatri pubblici e privati sorti da poco ».

lumière froide et crue, presque théâtrale, qui découpe fortement les contours de sa silhouette et accentue le geste de sa main droite, saisie sur le point de dissoudre la perle luisante suspendue au bout de ses doigts. Habillée plus sobrement et pudiquement que son homologue modénaise, elle dirige, comme elle, son regard résolu vers la droite, avec une pointe de malice dans son sourire à peine esquissé. Le blanc éclatant de sa coiffe à franges et de sa chemise est rehaussé par les reflets dorés de son fichu et les éclairs orangés qui affleurent entre les plis de son châle.

## Aux antipodes des Cléopâtres réniennes

Adelina Modesti fait un rapprochement très intéressant entre cette *Cléopâtre* et une toile de Simone Cantarini :

> [Elisabetta] inglob[a] altresì l'iconografia di un'altra antica regina – la vedova Artemisia che regge la tazza dalla quale beve le ceneri del marito – probabilmente desunta dai prototipi visivi sviluppati da Guido Reni (Birmingham, City Museum) e da Simone Cantarini. Così, in luogo della raffigurazione più negativa di Cleopatra, quale seducente ammaliatrice, la più diffusa nell'arte e nella letteratura, Elisabetta decide di proporre una figura composta e in pieno controllo di sé […][29].

En réalité, le tableau de Cantarini dont il est ici question ne représente pas Artémise qui s'apprête à avaler les cendres de Mausole mais Sophonisbe sur le point de boire la coupe de poison avec laquelle elle se donne la mort[30]. Cette huile sur toile (fig. 3), datée des années 1637-1639, est exécutée à une époque où Cantarini, qui est encore l'un des élèves préférés de Guido Reni, ne tardera pas à être expulsé de l'atelier du maître après une violente altercation[31]. Mais déjà sa *Sophonisbe* semble vouloir prendre ses distances avec le modèle rénien : loin de lever son regard vers le ciel dans une attitude extatique – et anachronique – comme l'*Artémise* de Reni (fig. 4)[32], ce parangon de cohérence et d'intégrité morale a choisi de mourir sereinement,

29 *Ibid.*, p. 268-269.

30 Plutôt que de subir le déshonneur de tomber aux mains de ses ennemis et d'être emmenée à Rome comme trophée de guerre de Scipion, la carthaginoise Sophonisbe préféra se suicider en s'empoisonnant.

31 « [V]oltò anche le spalle a Guido in atto d'invitarlo a partire ; che però non potendo questi senza discapito di sua riputazione tollerare questo fatto così pubblico, se ne risentì con parole acri e mordaci : riuscirgli egli un impertinente […] che però mai più avesse ardire di chiamarlo a giudicar le sue cose, anzi di capitargli avanti » *Felsina pittrice*, *op. cit.*, p. 377.

32 Il s'agit d'une huile sur toile (73,5 x 61 cm) de 1638, qui fait partie des collections du Birmingham Museum and Art Gallery.

en restant pleinement maîtresse d'elle-même. Visiblement, Cantarini répugne à représenter la noble carthaginoise en victime éplorée. Et, à l'évidence, Elisabetta Sirani s'est fortement inspirée de cet exemple iconographique, dont la ressemblance avec la *Cléopâtre* du Flint Institute est flagrante, que ce soit dans la posture, l'attitude ou le regard. Mais l'aspect le plus intéressant de cette opération réside, d'après nous, dans le détournement du modèle initial : ici il n'est plus question de montrer la sobriété émotionnelle et le calme stoïque avec lesquels les héroïnes antiques affrontaient la mort (du moins d'après les sources classiques), mais l'intelligence et l'astuce d'une souveraine ; en d'autres termes, ce qui intéresse Elisabetta, ce n'est pas la représentation d'un suicide héroïque mais celle d'un acte politique. Car en faisant montre de son indifférence à l'égard de sa richesse, Cléopâtre laisse entendre que celle-ci est tellement fabuleuse que le sacrifice d'une perle, fût-elle hors de prix, ne saurait l'entamer sérieusement ; et une richesse immense a pour corollaire un très grand pouvoir. En montrant à Antoine l'étendue de sa fortune et de son pouvoir, la souveraine accomplit un chef-d'œuvre de stratégie politique : c'est elle qui mène le jeu, non pas tant grâce à son art consommé de la séduction qu'en vertu de son habileté et de son intelligence. Pourtant, notre peintre choisit de ne pas montrer la scène du banquet, se contentant d'en isoler le moment fort en le séparant du contexte. Si, comme le suggère à juste titre Babette Bohn, l'intention est de représenter Cléopâtre en femme forte sans la définir par rapport à sa contrepartie masculine[33], la raison de ce choix réside aussi dans la volonté d'Elisabetta d'aller à l'encontre de certains de ses prédécesseurs, qui avaient vu dans la scène du banquet un prétexte pour condamner les agissements à leurs yeux irresponsables de la reine, sa débauche de luxe et ses excès coupables (tout en se délectant à les exhiber)[34].

Mais, d'après nous, la démarche d'Elisabetta s'inscrit également dans une tentative très subtile de renversement du modèle rénien. La première forme que revêt cette tentative est le bannissement des scènes de suicide féminin de son répertoire iconographique : non seulement, comme nous venons de le voir, l'artiste transforme la *Sophonisbe* de Cantarini en *Cléopâtre* (et le poison contenu

33 « Sirani's Cleopatra, in contrast, is an isolated figure whose simple juxtaposition to the pearl expresses her wealth and cleverness without reference to male companions » Babette Bohn, « The antique heroines of Elisabetta Sirani », *op. cit.*, p. 77.

34 De ce point de vue, le *Banquet de Cléopâtre* (1653) de Jacob Jordaens est révélateur : dans cette scène galante, la reine, qui déploie ses talents de séductrice sous les traits d'une belle Flamande, est entourée entre autres d'un bouffon de cour grimaçant. L'allusion ne saurait être plus claire : ce dernier renvoie au geste insensé que Cléopâtre s'apprête à commettre, gaspillant une fortune en un instant. Le tableau peut être interprété de façon plus large comme une allégorie de la vanité.

dans la coupe en vinaigre) mais, qui plus est, dans aucune de ses toiles connues à ce jour elle ne met en scène le suicide de Sophonisbe, Cléopâtre, Lucrèce, Porcie ou d'autres héroïnes antiques. Alors qu'à l'inverse de telles scènes abondent dans la production de Guido Reni, qui peindra tout au long de sa carrière plusieurs suicides de *Lucrèce* (fig. 5) et six suicides de *Cléopâtre* (fig. 6 et fig. 7)[35]. D'ailleurs, à quelques détails près, ses deux protagonistes aux traits stéréotypés et à l'expression quasi identique se ressemblent au point de devenir interchangeables, la dague que Lucrèce dirige contre sa poitrine pouvant aisément être remplacée par l'aspic que Cléopâtre approche de son sein. La dimension phallique de ces deux instruments de mort cadre parfaitement avec les corps érotisés et l'attitude passive et exsangue des deux victimes, qui subissent leur suicide bien plus qu'elles ne l'assument, et dont la souffrance et le geste autodestructeur semblent destinés avant tout à pimenter une narration sensuelle exacerbée par le prisme d'un regard masculin[36]. Cette érotisation du suicide féminin, fortement présente dans les *Cléopâtre* de Guido Reni, trahit l'indifférence du peintre à l'égard des sources antiques, à commencer par Plutarque. Le biographe grec précise que la reine, vêtue de ses habits royaux, avait dénudé son bras (et non sa poitrine) pour l'offrir à l'assaut du serpent, et que c'est vraisemblablement à cet endroit qu'elle avait été mordue[37]. Si Reni n'est pas le premier peintre – loin s'en faut – à avoir opté pour une version autrement stratégique (car il est certain que la charge érotique d'une morsure sur le bras eût été bien moindre), sa démarche contraste fortement avec celle, beaucoup

35 La *Cléopâtre* (v. 1625-1626) de la Bildergalerie de Potsdam, celle (v. 1626) de la collection Volterra de Florence, celle (v. 1631-1632) de la Royal Collection de Hampton Court, celle (v. 1638-1639) du Palais Pitti de Florence, celle (v. 1639-1640) de la National Gallery of Ireland et celle (v. 1640-1642) de la Pinacothèque Capitoline de Rome.

36 Mary D. Garrard, *op. cit.*, p. 213. Du reste, la fascination érotique pour les suicides féminins (mais aussi pour les scènes de viol, les martyres et les actes de mutilation) n'est pas nouvelle. Mary Garrard précise à ce sujet : « [T]he image of female self-slaughter is but another aspect of the woman-as-victim theme that has been a staple of Western art, along with the equally popular images of women as slaves […], as martyrs who suffered sexual disfiguration (St. Agatha), or as victims of rape (the Sabines) ». L'historienne de l'art américaine remarque d'ailleurs à juste titre que les suicides masculins, beaucoup moins représentés, sont généralement perçus comme des actes politiques ou éthiques : « The suicides of males in art and legend are typically public or political actions, for the sake of philosophical ideals or in face of danger or disgrace; those of females are acts of private desperation » *Ibid.*, p. 214.

37 Plutarque, *Vie d'Antoine, op. cit.,* 86, 2 et 5-6, p. 184. C'est nous qui soulignons. Plutarque ne saurait être plus clair à ce propos, puisqu'il indique à trois reprises la localisation de la morsure : « elle dénuda son *bras* et l'offrit à la morsure […]. Certains affirment que l'on aperçut sur le *bras* de Cléopâtre deux piqûres légères et peu distinctes, et c'est à ce rapport, semble-t-il, que César ajouta foi, car à son triomphe on porta une statue de Cléopâtre elle-même avec l'aspic attaché à son *bras* ».

plus intellectuelle, d'Elisabetta Sirani. La jeune femme, en effet, dans un souci manifeste de rigueur philologique, se documentait toujours sur les sujets qu'elle comptait exécuter, lisant attentivement les pages des auteurs classiques et veillant généralement à choisir des épisodes peu connus ou rarement représentés.

Quant aux légères variations sur le thème introduites par Reni dans sa série des *Cléopâtre*, elles servent à agrémenter une recette iconographique bien rodée dont les ingrédients de base, eux, restent les mêmes et visent invariablement à satisfaire le désir voyeuriste du commanditaire. La production sérielle du maître bolonais rappelle étrangement l'approche du peintre léonardesque Giampietrino (de son vrai nom Giovan Pietro Rizzoli), qui exécute un siècle plus tôt une série de *Lucrèce* (fig. 8) et de *Cléopâtre* (fig. 9 et fig. 10) tout aussi interchangeables, passives et victimisées que celles de Reni mais davantage érotisées du fait de leur nudité réaliste et charnelle : une nudité beaucoup moins diaphane et léchée que celle des héroïnes réniennes. Ces dernières ne peuvent s'empêcher, au moment du trépas, de lever vers le ciel le regard extatique et suppliant d'une martyre qui confie son âme à Dieu. De toute évidence, le modèle de départ de Reni est l'*Extase de sainte Cécile* de Raphaël : le ravissement mystique exprimé par les yeux levés vers les sphères célestes de la sainte a tellement fasciné le peintre bolonais[38] qu'il a décidé de prêter ce même regard à Cléopâtre, sans se soucier de l'anachronisme évident de cet emprunt figuratif et du paradoxe consistant à représenter en martyre chrétienne une reine païenne en train de se suicider[39]. Si Guido Reni emprunte à la sainte raphaélique le regard de ses Cléopâtres, Elisabetta Sirani, quant à elle, prête aux siennes celui de la *Sophonisbe* de Simone Cantarini ; or, choisir pour modèle un peintre qui a pris résolument ses distances par rapport au style du maître bolonais (et à ses suicides sexualisés) revient, implicitement, à rejeter soi-même ce style (à plus forte raison lorsqu'on cherche à se différencier d'un père qui est un des disciples les plus zélés du maître en question). Non seulement les deux *Cléopâtre* siraniennes ne sont pas montrées en train de se suicider mais elles dirigent ostensiblement leur regard vif, intelligent et ferme vers la droite (et non vers le haut). Loin de toute victimisation,

38 Reni exécutera une copie fidèle de l'*Extase de sainte Cécile*, et la figure de la sainte servira de modèle à la représentation de la Vierge dans ses deux retables du *Couronnement* : celui (v. 1595) de la Pinacothèque Nationale de Bologne et celui (v. 1605-1610) de la National Gallery de Londres. Le tableau de Raphaël était exposé à l'époque dans l'église bolonaise de San Giovanni in Monte.

39 « Nel Seicento il fine morale e pedagogico consentì una sintonia di motivazioni tra stoicismo e cristianesimo, generando un linguaggio artistico non tanto nuovo quanto ambiguo, che alla volontà di *delectare* affiancava con pari importanza la volontà di *movere*, tanto da rendere esaltante l'idea stessa della distruzione » Silvia Urbini, « Il mito di Cleopatra. Motivi ed esiti della sua rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco », *op. cit.*, p. 207.

leur solitude active sur le devant de la scène renverse la solitude passive et sérielle des héroïnes réniennes.

Si la *Cléopâtre* du Flint Institute a une tenue vestimentaire plutôt sobre pour une reine et une apparence très chaste, celle de la collection privée modénaise, richement vêtue et les seins dénudés, correspond davantage à la courtisane couronnée décrite par Pline. Mais cette nudité partielle ne revêt pas du tout la dimension de vulnérabilité exsangue et inerte, sexualisée par le regard masculin, qui caractérise les Cléopâtres réniennes ; bien au contraire, il s'agit d'une nudité de *mulier virilis*, de *virago* (et non de *virgo*) maîtresse d'elle-même et de son destin. Loin de suggérer – comme les nus léchés et langoureux de Guido Reni – vulnérabilité et disponibilité sexuelle, cette nudité pleinement assumée et presque agressive véhicule une apparence de force et d'indépendance, voire d'invulnérabilité, caractéristique des femmes fortes et des reines évoquées par Le Tasse dans son *Discorso della virtù feminile e donnesca* :

> [N]é a lei più si conviene la modestia e la pudicizia feminile di quel che si convenga al cavaliero, perché queste virtù di coloro son proprie di cui l'altre maggiori non possono essere proprie, né può esser detta infame quantunque commetta alcun atto di impudicizia, perché non pecca contra la propria virtù […]. Non negherò, nondimeno, che maggior lode Semiramis e Cleopatra non avessero meritato se state non fossero impudiche. Ma Cesare anco e Traiano e Alessandro di maggior laude sarebbon degni se temperati fossero stati […] sì che in ciò le ragioni dell'uomo e della donna, qual descriviamo, son così pari che per pudicizia o per impudicizia l'uno e l'altro maggior lode o biasimo non merita[40].

D'ailleurs, derrière l'assurance et la sensualité "virile" de cette reine-courtisane se profile comme possible source d'inspiration la série de vingt-quatre tableaux réalisés pour une autre reine : commandé à Rubens en 1621, le célèbre *Cycle de Marie de Médicis*, dont le programme iconographique vise à promouvoir l'identité virile et la régence héroïque de la souveraine française, peut être interprété comme l'expression de ses ambitions politiques. Dans deux tableaux en particulier – *La Félicité de la régence* et *La Parfaite Réconciliation de la reine et de son fils* – Marie de Médicis, portraiturée respectivement comme personnification de la Justice et comme mère glorifiée d'un Louis XIII-Apollon affectueux et attentionné, est représentée, telle une Amazone, avec un sein dénudé. Si la *Cléopâtre* de Modène est davantage assimilée à une courtisane qu'à une souveraine, l'exhibition de sa poitrine nue n'est pas tant un signe d'effronterie que l'expression de la hardiesse

40 Torquato Tasso, *op. cit* (https://www.liberliber.it/mediateca/libri/t/tasso/discorso_della_virtu_etc/pdf/discor_p.pdf).

et de l'indépendance que confèrent richesses et pouvoir. Et son regard vif et intense, qui témoigne d'une parfaite maîtrise de soi et de la situation, prouve à quel point sa grande intelligence, bien plus que sa capacité de séduction, est un instrument de puissance entre ses mains.

En dépit des apparences, le décor minimaliste des deux tableaux d'Elisabetta Sirani et son choix de se focaliser uniquement sur l'essentiel (le geste stratégique de Cléopâtre) en faisant abstraction du superflu (la scène du banquet) sont diamétralement opposés à la démarche tout aussi minimaliste adoptée par Guido Reni. Alors que le maître bolonais gomme l'approche historique du sujet pour renforcer sa dimension érotique – à tel point, nous l'avons vu, que ses Cléopâtres et ses Lucrèces sont pratiquement interchangeables –, l'originalité du choix iconographique de notre jeune peintre révèle sa réelle connaissance des sources antiques et des enjeux que renferment parfois les détails de l'Histoire. En choisissant de peindre un épisode de la vie de Cléopâtre généralement peu représenté, non seulement Elisabetta Sirani fait montre de son érudition mais, à l'opposé de Guido Reni, elle souligne avec une grande économie de moyens la dimension historique voire politique du sujet illustré, renversant ainsi la perspective purement anecdotique, négative et sensuelle véhiculée par l'historiographie classique et largement adoptée par la suite. Gravissant le sommet de la hiérarchie des genres, la jeune femme accède au statut privilégié de peintre d'histoire : un statut inatteignable pour la grande majorité de ses consœurs artistes, très souvent cantonnées dans des genres mineurs et mimétiques tels que les natures mortes et, dans une moindre mesure, les portraits[41]. Mais, arrivée au sommet, Elisabetta Sirani fait un pas de plus et propose une interprétation de Cléopâtre à contre-courant de la tradition iconographique de son époque : en peignant la reine d'Égypte en femme forte et intelligente, son ambition n'est pas seulement de représenter l'Histoire mais de la réinterpréter.

41 La noblesse du sujet et son intellectualisation sont des critères fondamentaux dans la hiérarchie des genres : dans cette optique, la peinture d'histoire est perçue comme une production savante destinée à l'intellect des spectateurs, alors qu'à l'inverse la nature morte n'est qu'une simple reproduction de l'apparence. Si le portrait est considéré comme un genre plus élevé que la nature morte, la ressemblance avec le modèle sur laquelle il se fonde, aussi parfaite soit-elle, relève beaucoup plus de la technique et du savoir-faire que du savoir et de l'imagination requis par la peinture d'histoire : mettre en images un événement historique nécessite en effet un travail de composition et d'invention soutenu, afin de livrer une interprétation personnelle du récit. C'est la raison pour laquelle les femmes peintres, généralement considérées comme dépourvues de génie et de créativité, étaient aiguillées le plus souvent vers les natures mortes et les portraits.

1. Elisabetta Sirani, *Cléopâtre*,
Huile sur toile (95 x 75 cm), v. 1663
Flint Institute of Art, Michigan.

2. Elisabetta Sirani, *Cléopâtre*,
Huile sur toile, 1664,
Collection privée L. Zanasi, Modène.

3. Simone Cantarini, *Sophonisbe*,
Huile sur toile (64 x 49 cm), v. 1637-1639,
Fondazione Sorgente Group, Rome.

4. Guido Reni, *Artémise*,
Huile sur toile (73,5 x 61 cm), 1638,
Birmingham Museums and Art Gallery.

5. Guido Reni, *La Mort de Lucrèce*,
Huile sur toile (91 x 73 cm), v. 1640-1642,
Pinacothèque Capitoline, Rome.

8. Giampietrino, *Le Suicide de Lucrèce*,
Huile sur panneau (95,8 x 72,3 cm), v. 1525,
Chazen Museum of Art University of Wisconsin, Madison.

6. Guido Reni, *La Mort de Cléopâtre*,
Huile sur toile (125,5 x 97 cm), 1638-1639,
Galerie Palatine, Palais Pitti, Florence.

9. Giampietrino, *Le Suicide de Cléopâtre*,
Huile sur panneau (73 x 57 cm), 1538,
Musée du Louvre, Paris.

7. Guido Reni, *La Mort de Cléopâtre*,
Huile sur toile (124 x 94 cm), 1625-1626,
Bildergalerie, Sanssouci, Potsdam.

10. Giampietrino, *Le Suicide de Cléopâtre*,
Huile sur panneau (94 x 70 cm), v. 1524-1526,
Samek Art Gallery, Bucknell University,
Lewisburg, Pennsylvania.

# La Fée Bleue, ou le pouvoir de donner la vie et la mort

Perle Abbrugiati
Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé : Figure qui domine *Les aventures de Pinocchio*, la Fée Bleue ne dispense pas seulement des leçons de bonne conduite : elle dispense la vie et la mort. Ses représentations sont multiples à l'intérieur du livre de Collodi : petite fille, femme très belle, petite chèvre, etc., elle semble par essence polymorphe. Elle passe ensuite sur les écrans où ses représentations changent au gré de l'imagination des réalisateurs : de la Gina Lollobrigida de Comencini à la Nicoletta Braschi de Benigni, sans oublier la fée blonde platinée de Disney, elles sont associées au merveilleux et à la séduction, tout en étant sévères et inflexibles. De vraies maîtresses femmes, auprès de qui le rêveur et indulgent Geppetto ne fait pas le poids. Ce personnage plein de vertu est en fait fort inquiétant, ce que reprend bien le film récent de Matteo Garrone : associée à la mort et porteuse de culpabilité, rien de moins éthéré que la Fée bleue. On cherche ici quelles valeurs sont véhiculées par quelques représentations cinématographiques de la Fée.

Riassunto: Figura che domina *Le avventure di Pinocchio*, la Fata Turchina non elargisce soltanto lezioni di buona condotta : ella dona vita e morte. Le sue rappresentazioni sono plurime all'interno del libro di Collodi : bambina, donna bellissima, capretta, ecc. : sembra per essenza polimorfa. Passa poi sugli schermi dove le sue raffigurazioni cambiano a seconda dell'immaginazione dei registi : dalla Gina Lollobrigida di Comencini alla Nicoletta Braschi di Benigni, senza dimenticare la fata bionda platina di Disney, sono associate al meraviglioso e alla seduzione, pur essendo severe e inflessibili. Vere donne autoritarie, davanti alle quali il sognatore e indulgente Geppetto non regge il confronto. Il personaggio pieno di virtù della fata è invero molto inquietante, il che è trasmesso bene dal film recente di Matteo Garrone : associata alla morte e portatrice di colpevolezza, non c'è niente di meno etereo della Fata Turchina. Si indaga sui valori trasmessi da alcune raffigurazioni cinematografiche della Fata.

Pinocchio est la plus célèbre marionnette du monde. Nous connaissons tous son univers familier : Geppetto, son père qui l'a tiré d'une bûche empruntée au voisin Maestro Ciliegia, Maître Cerise ; le chef de troupe terrifiant, Mangiafuoco, Mangefeu ; le Chat et le Renard, qui l'attirent hors du droit chemin ; son ami Lucignolo, désireux de liberté et de plaisir ; sa mauvaise conscience, le Grillon parlant. Mais surtout, nous connaissons la Fée, la bonne fée qui veille sur lui, la Fata Turchina qui le tire d'embarras, la Fée Bleue qui lui dicte sa conduite, qui lui permettra d'être *un vrai petit garçon*, s'il obéit et s'il s'instruit. Figure de la morale et de l'éducation, de la civilisation finalement, face aux réactions toujours un peu sauvages et indépendantes de Pinocchio, la Fée Bleue est la douceur même, mais c'est aussi une figure souveraine. Seule figure féminine du récit, où Pinocchio ne se confronte qu'à des hommes et à des animaux, sa bienveillance et sa fermeté en font une figure maternelle. Mais ses apparitions inopinées et fantastiques, son exigence sans concessions et surtout son absence, ses disparitions quand Pinocchio est désobéissant, en font une figure d'autorité. La Fée Bleue, c'est la mère, et face à sa parole péremptoire, le père Geppetto ne fait pas le poids : car lui, c'est un poète, un pauvre diable, un gentil, un créateur. La Fée Bleue, c'est la Loi : quand on lui obéit elle existe, quand on l'enfreint elle disparaît. Et c'est pour cela qu'on l'aime : elle réconforte, mais aussi elle ordonne – au sens où elle prescrit, et au sens où elle donne un ordre au monde. C'est ainsi qu'on connaît *Pinocchio*.

Mais connaissons-nous vraiment *Pinocchio* ? Le *Pinocchio* de Collodi, victime de son succès, connaît tellement de réécritures qu'elles floutent le profil des personnages d'origine. Sans parler de ses multiples avatars littéraires, nous avons tous absorbé le film de Walt Disney, et sans doute aussi d'autres *remake* filmiques. L'idée de cet article est de comparer, sans aucun souci d'exhaustivité, les représentations de la Fée Bleue dans quelques réécritures cinématographiques de *Pinocchio*, afin de voir quelles valeurs incarne chez différents réalisateurs cette figure de perfection, donc de pouvoir[1].

1 On confrontera avec profit cette réflexion avec l'étude collective sur les illustrations de *Pinocchio* dans l'édition, *Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino*, a cura di Nicola Catelli, Simona Scattina, en particulier les sections réalisées par Veronica Bonanni, « 1. 2. La fata illustrata. Donna, fata e diva » et « 1.3. La fata illustrata. Comicità, inquietudine, mistero », in *Arabeschi*, n° 10, revue en ligne. Voir aussi Valentino Baldacci, Andrea Rauch, *Pinocchio e la sua immagine*, Firenze, Giunti, nuova edizione aggiornata con un saggio di A. Faeti, 2006. La littérature critique sur Pinocchio est évidemment immense. Citons au moins, dans l'optique intermédiale qui est la nôtre, Isabella-Pezzini, Paolo Fabbri (dir.), *Le avventure di Pinocchio, tra un linguaggio e l'altro*, Milano, Meltemi, 2002.

## La fée turquoise de Carlo Collodi

Telle qu'elle apparaît dans le livre, la Fée Bleue n'est pas l'un des premiers personnages à être présentés[2]. Pinocchio naît, on le sait, des mains de son père menuisier et c'est tout seul que Geppetto s'évertue à donner des principes à Pinocchio, sans grand succès devant la turbulence du pantin. De figure maternelle, il n'y en a pas pendant toute la première partie du conte (chapitres I à XV).

Les transgressions du garnement le conduiront en fâcheuse posture, puisque le Chat et le Renard, déguisés en assassins, le poursuivent au chapitre XV pour le pendre au Grand Chêne. Dans sa fuite, Pinocchio se retrouve devant une maison isolée dans la forêt, et c'est à la fenêtre de cette maison qu'apparaît pour la première fois le personnage de la Fée. Elle n'a pas, cependant, l'allure maternelle et rassurante que l'on retient communément. C'est en effet sous les traits d'une « bella Bambina dai capelli turchini[3] » qu'elle apparaît : la *belle Petite fille aux cheveux bleu turquoise* n'est certes pas une présence rassurante, puisqu'elle refuse d'ouvrir la porte pour sauver Pinocchio de ses poursuivants, qu'elle annonce que dans la maison « Sono tutti morti[4] », *tout le monde est mort*, et, qu'elle-même est morte et attend son cercueil. La présence de cette petite fille morte est une trouée sur un fantastique plus gothique que propre au conte, et elle crée le malaise : pour Pinocchio, point de salut. De fait, il est rattrapé, pendu, et semble être mort à la fin du chapitre XV.

Mais au chapitre suivant, la petite fille se révèle être une fée : « car il faut savoir que la Petite fille aux cheveux bleus n'était autre en fins de comptes qu'une très gentille Fée qui depuis plus de mille ans habitait aux abords de ce bois[5]. » Cela fait retourner le récit dans la sphère du conte de fées qu'il avait semblé quitter de façon originale : on se souvient du début du conte, où Collodi nargue ses petits lecteurs par une rupture d'attente : « Il était une fois… – Un roi ! diront tout de suite mes petits lecteurs. Non, les enfants, vous vous

2 Pour l'analyse du déroulement du conte et le rôle de la Fée bleue dans la structure générale du récit, on peut encore se référer à Gérard Genot, « Analyse structurelle de *Pinocchio* », « Quaderni della Fondazione Nazionale Carlo Collodi », n° 5, Firenze, Industria Tipografica Fiorentina, 1970.

3 Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Torino, Einaudi, 2014, chapitre XV, p. 51. C'est nous qui traduirons toutes les citations.

4 *Ibidem*.

5 « perché bisogna sapere che la Bambina dai capelli turchini non era altro in fin dei conti che una bonissima Fata che da più di mill'anni abitava nelle vicinanze di quel bosco », *ibidem*, chapitre XVI, p. 54.

êtes trompés. Il était une fois un bout de bois…[6] », etc. Le récit propose alors des personnages de basse extraction, Geppetto étant exemplaire d'un état de pauvreté extrême.

Au chapitre XVI la Fée évolue au contraire dans un univers douillet et donne des ordres à des animaux de fable pour qu'ils aillent sauver Pinocchio, qu'elle soignera dans une chambre aux murs de nacre et dont elle prendra soin, désormais, sur le plan moral surtout. Elle garde cependant son aspect enfantin pendant quelques chapitres encore, puisque Pinocchio et elle se projettent dans un état où ils seraient frère et sœur[7]. Ce n'est qu'au chapitre XXV qu'elle devient définitivement une image maternelle[8]. Auparavant, elle est apparue comme « la gentille petite bonne femme » du chapitre XXIV et elle apparaîtra ensuite sous la forme de divers personnages (la spectatrice du cirque au chapitre XXXIII, la chèvre au pelage bleu du chapitre XXXVI, chagallienne avant l'heure), et divers animaux la représentent. Si ces animaux sont souvent apparentés à une mythographie positive (la Colombe du chapitre XXIII), d'autres le sont moins (l'Escargot qui est à son service, les souris qui tirent le carrosse conduit par le chien Médor au chapitre XVI) ou ne le sont guère, comme les lapins noirs fossoyeurs qu'elle fait apparaître avec un cercueil (encore) lorsque Pinocchio ne veut pas avaler son médicament.

En définitive, la Fée Bleue, qu'elle soit enfant ou qu'elle ait forme adulte, a un rapport avec la mort assez fréquent : c'est sous forme d'une enfant spectrale qu'elle apparaît tout d'abord, telle l'image de la propre mort de Pinocchio au moment où il va tomber dans les griffes des assassins ; elle prophétise la mort de Pinocchio s'il ne boit pas sa potion ; sa maison s'est transformée en tombe quand Pinocchio, voulant se racheter de ses torts à sa sortie de prison,

---

6 « C'era una volta… – Un re ! diranno subito i miei piccoli lettori. No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno. », *ibidem*, chapitre I, p. 3.

7 « – Quanto siete buona, Fata mia, – disse il burattino asciugandosi gli occhi, – e quanto bene vi voglio ! – Ti voglio bene anch'io, – rispose la Fata, – e, se tu vuoi rimanere con me, tu sarai il mio fratellino e io la tua sorellina », *ibidem*, chapitre XVIII, p. 63. « Comme vous êtes gentille, ma Fée, – dit le pantin en s'essuyant les yeux, – et comme je vous aime ! – Je t'aime aussi – répondit la Fée, – et, si tu veux rester avec moi, tu seras mon petit frère et moi ta petite sœur ».

8 « Ti ricordi ? Mi lasciasti bambina, e ora mi ritrovi donna : tanto donna, che potrei quasi farti da mamma. – L'ho caro di molto, perché così, invece di sorellina, vi chiamerò la mia mamma. Gli è tanto tempo che mi struggo di avere una mamma come tutti gli altri ragazzi !… », *ibidem*, chapitre XXV, p. 94. « Tu te rappelles ? Tu m'as laissée petite fille, et à présent tu me retrouves femme : tellement femme, que je pourrais presque te servir de maman. – J'en suis très heureux, car ainsi, au lieu de petite sœur, je vous appellerai ma maman. Il y a si longtemps que je désire très fort avoir une maman comme tous les autres enfants !.. ».

se précipite chez elle pour lui annoncer ses bonnes intentions ; il ne trouve que l'épitaphe culpabilisante :

Qui giace
La Bambina dai capelli turchini
Morta di dolore
Per essere stata abbandonata
Dal suo fratellino Pinocchio[9]

Femme qui donne la mort ou la représente, elle est bien sûr également celle qui donne la vie : c'est ce qui faillit se produire lors du goûter qu'elle offre aux enfants avant la fuite de Pinocchio au « Paese dei balocchi », *le Pays des jouets*. C'est ce qui se passe lors du dénouement. Le père, Geppetto, est l'image du créateur, qui produit le *concept* de Pinocchio, sa forme ; mais c'est bien la figure maternelle, celle de la Fatina, la Petite Fée, qui insuffle la vie. Si Pinocchio est si désespéré, quand il la voit morte, c'est que, elle absente, rien ne peut plus faire de lui un garçon vivant – c'est ce qu'il faut comprendre, à travers le néologisme comique qu'il forge lorsqu'il veut la rappeler à la vie : « Rivivisci ! ». Non seulement *Revis*, mais *Revis pour me faire vivre*. Aussi est-ce si important qu'il la tire de l'hôpital juste avant le dénouement.

La Fée est donc à la fois celle qui donne la vie, celle qui donne la mort, et celle qui donne la morale. Car son ordre est clair : il faut être sage, obéissant et aller à l'école. Son autorité bienfaisante n'est pas distincte de celle qui régit la société. C'est ce que représentent bien les illustrations du XIXe siècle d'Enrico Mazzanti, qui la montrent souvent les mains sur les hanches, devant un Pinocchio aux bras en croix :

9 « Ci-gît/La Petite fille aux cheveux bleus/Morte de douleur/Pour avoir été abandonnée/Par son petit frère Pinocchio », *ibidem*, chapitre XXIII, p. 82.

Mais, à la différence de l'arbitraire chaotique qui règne dans l'État, où les carabiniers arrêtent parfois des innocents, où les propriétaires mettent des chaînes et enferment les enfants dans des niches, et où la justice est une singerie (voir le juge-singe du chapitre XIX), l'autorité de la Fée est mêlée d'amour et semble être l'essence même qui tient distinctes les dimensions de la vie et de la mort. Selon que Pinocchio accède ou non à une dimension éthique, la même force qui régit les choses peut devenir force vitale ou force mortifère. Il n'y a donc chez Collodi pas seulement un pacte social à respecter, mais une force tellurique ou métaphysique, comme on voudra, qui tient distinctes les dimensions du bien et du mal, qui peut *animer* l'être ou le néantiser quand il régresse.

## La fée céleste de Walt Disney

On ne trouve rien d'aussi inquiétant dans la fée opaline de Walt Disney, qui produit une délicieuse version du conte en 1940, sortie en France à l'après-guerre (1946). On ne saurait résister au charme de ce dessin animé, mais il faut reconnaître qu'il est assez éloigné du conte initial, qu'il gomme systématiquement toute dimension ambiguë et toute référence à un monde difficile.

Pinocchio n'y est pas un garnement turbulent, mais un pantin naïf. Geppetto n'y est pas un menuisier miséreux mais un « sculpteur sur bois » vivant dans l'opulence : rien d'aussi foisonnant d'objets que son échoppe, bizarrement transportée dans un Tyrol de fantaisie. L'aspect réaliste, par lequel Collodi mettait en présence un Geppetto nécessiteux face à un Maître Cerise à peine moins pauvre que lui, disparaît au profit d'une profusion de chefs d'œuvres d'ingéniosité (coucous et autres boîtes à musique) et de signes de confort : chaleur d'un bon feu et couvertures douillettes font de son foyer un endroit où il fait bon vivre. La solitude totale qui motivait la confection d'un pantin chez Collodi n'est pas ici évidente : Geppetto a deux compagnons charmants, le chat Figaro et le séduisant petit poisson Cléo.

Mais tout ce décor n'est révélé qu'après la présentation de la Fée Bleue – qui est donc une présence inaugurale dans le dessin animé – par le biais d'une chanson initiale. Le générique est en effet constitué d'abord par un petit air primesautier qui vire rapidement à la romance un peu guimauve, dont les paroles françaises ci-dessous annoncent d'avance la morale qu'il faudra donner à Pinocchio : *l'espoir fait vivre*, littéralement. C'est en espérant dans la « bonne étoile » qui se confond avec la Fée Bleue que Geppetto obtiendra la vie de Pinocchio :

Quand on prie la bonne étoile
La Fée Bleue secoue son voile

Et vient accorder
Ce qu'on a demandé

Quand on prie de tout son cœur
Il n'y a pas de faveur
Qui ne soit bientôt
une réalité

Âmes tendres
cœurs tristes, cœurs aimants
Le destin bienfaisant
Sait vous comprendre

Essayez, faites un vœu
Car l'espoir est dans les cieux
Quand on prie la bonne étoile
Et la Fée Bleue[10].

On n'a pas encore vu la Fée Bleue mais on en pressent la présence. Le grillon parlant, ici une présence sympathique, prend en charge la narration et s'adresse aux spectateurs : « Belle chanson, hein ? », puis commence son histoire qui veut leur démontrer que l'on doit croire aux vœux qui se réalisent. Un soir, dit-il, il est arrivé dans un village où brillaient les étoiles : « C'était joli comme une carte postale ».

Et l'effet « carte postale » va continuer : Geppetto a une maison grand confort, comme le souligne le grillon Gimini. On y danse gaîment et rien ne rappelle le garde-manger vide du Geppetto de Collodi, qui était, on s'en souvient, obligé de peindre une marmite et un feu sur son mur pour avoir l'illusion d'un foyer (chapitre V).

Pinocchio une fois façonné, danse chez Walt Disney docilement avec Geppetto, car il est inerte, contrairement à la bûche déjà turbulente et au pantin hyperactif de Collodi. Geppetto est lui aussi un homme très aimable et très lisse : il fait une prière à l'étoile des vœux, souhaitant que Pinocchio devienne un vrai petit garçon.

Quand il est endormi, l'étoile descend, et voilà la Fée Bleue qui fait son apparition dans la pièce. C'est une gracieuse blonde platinée à la Jean Harlow, qui porte une robe pailletée et des ailes transparentes. Elle a un sourire tendre qui est bien loin du visage glacé de la *bambina dai capelli turchini*.

10 Transcription d'après DVD.

La fée anime Pinocchio dès le début de l'histoire, ici, car animé, il ne l'était pas. Son intervention n'est pas seulement conclusive, elle est inaugurale. Si elle ne lui a pas encore insufflé une vie humaine, elle lui a donné le mouvement : le dynamisme de Pinocchio ne sera donc pas de nature irrépressible et désordonnée, il est déjà d'origine bienfaisante : Pinocchio ne sera pas un petit diable ne sachant pas se tenir, mais un naïf qui doit encore apprendre. Au demeurant, loin de laisser Pinocchio induire de son expérience les notions de bien et de mal, elle annonce la couleur : « Prouve-moi que tu es brave, toujours franc, loyal et obéissant » ; « Tu devras choisir entre la route droite et la mauvaise ». Elle nomme Gimini « Conscience de Pinocchio » et son « guide sur le chemin du devoir ». Le grillon, qui était passablement dépenaillé, se retrouve bien vêtu comme un financier de Wall Street avec haut de forme.

On est donc en plein univers américain. Pinocchio, quand il se sera enfui, fera davantage un one-man-show dans un cabaret que du théâtre dans une roulotte de Commedia dell'arte, et il chantera : « Je suis un affranchi ». Stromboli, l'équivalent de Mangiafuoco, compte ses sous en bon capitaliste[11]. Lucignolo devient un bad-boy franchement bête.

La Fée Bleue fera de régulières apparitions, portant une parole bienveillante mais stricte. Gimini lui parlera comme à un juge : « Je vous en prie, Votre honneur » ; « La fée te jugera », dit-il à Pinocchio. Mais si l'on suit son droit chemin, tout est possible : la Fée, c'est le rêve américain. Et il semble bien que Pinocchio traduise surtout ici, par son souhait de devenir un « vrai petit garçon », surtout le désir très américain de « devenir quelqu'un » – et de le devenir par le travail.

11 Voir à ce propos Sylvie Martin-Mercier, « Du marionnettiste au capitaliste : variations autour de la fonction éducative de Mangefeu », *K. Revue trans-européenne de philosophie et arts*, n° 5, 2/2020, p. 79-92.

Au terme de l'aventure, Pinocchio, ayant échappé au Requin, semble mort, le nez dans l'eau. On entend, tel un flash-back, le « Prouve-moi que tu es brave, etc. » de la Fée. Elle dit : « Réveille-toi, Pinocchio » et le voilà devenu réel. Pour clore l'histoire, Gimini regarde l'étoile au ciel et dit « Merci votre Altesse », passant à un autre vocatif destiné à une figure de pouvoir. Dans un rayon bleu, il gagne son insigne, en or 18 carats, de « Conscience officielle », étoile qui ressemble à s'y méprendre à un insigne de shérif. Une vue sur le ciel et sur l'étoile nous laisse entendre la romance initiale : « Quand on prie de tout son cœur/Il n'y a pas de faveur/Qui ne soit bientôt une réalité », et le firmament ressemble presque au drapeau américain. À aucun moment bien sûr la Fée n'est associée à la mort. On ne la voit jamais sous forme enfantine. Et son bleu a glissé de ses cheveux à une robe-firmament qui est presque une robe-bannière.

## La fée violine de Comencini

Ce n'est pas du tout le ton de Luigi Comencini, quand il crée en 1972 un feuilleton pour la RAI (six fois 55 minutes), destiné à devenir un film en 1975. Le village de Geppetto est un lieu misérable et glacé, d'ascendance néo-réaliste. Le paysage venteux et hivernal met bien en valeur le total dénuement d'un Geppetto admirablement interprété par Nino Manfredi. La figure impertinente de Pinocchio, un chenapan ne tenant pas en place, comme le dit bien la musique bondissante de Fiorenzo Carpi, semble bien prendre en charge l'effronterie post-soixantuitarde vis-à-vis de toute institution. Incarné, par convention, par un véritable enfant même quand Pinocchio est censé être encore une marionnette, le pantin est tout à la fois du vif-argent que rien ne retient et un regard sur les incohérences du monde social. Tandis que la condition sous-prolétaire de Geppetto inspire autant l'esprit de rébellion que la compassion, toute la poésie du récit se concentre sur la figure de Lucignolo, adolescent transgressif qui transmet un désir de liberté.

Comencini fait un excellent travail qui resémantise le conte sans le trahir, car Collodi était bien une figure de gauche. Il actualise l'esprit collodien en jouant sur les moyens du cinéma, voire même sur un discours discrètement méta-cinématographique. Choisir, par exemple, comme acteur incarnant le juge, Vittorio De Sica, c'est à la fois un coup de chapeau et un signe montrant quelle est l'esthétique que le film dépasse.

Mais le coup de génie de Comencini, c'est de choisir Gina Lollobrigida pour incarner la Fée Bleue. Un total contre-emploi, puisque la Fée est censée représenter des valeurs morales, alors que la Lollobrigida est alors un condensé de

phantasmes sensuels. Mais elle incarne (c'est le cas de le dire) la séduction que la bonne voie exerce sur le pantin, autant que la mauvaise le tente. Ainsi Pinocchio est-il au croisement des deux attractions contraires exercées par le libertaire Lucignolo et par le réconfort d'un monde moral bien charpenté. Un monde appartenant cependant au passé.

Le rapport à la mort est sous cet angle intéressant. Pas d'inclusion de la *Bella Bambina dai cappelli turchini* et de son côté spectral, ici non plus. Mais le personnage de la Fée est lié à la mort en ce qu'elle est l'épouse défunte de Geppetto. Comencini utilise le procédé d'une photo en noir et blanc, un peu sépia, un peu violine, pour indiquer le veuvage de Geppetto ; en une représentation assez proche de l'illustration d'Attilio Mussino de 1911[12], qui lui aussi dessinait la Fée de façon monocolore auprès d'un Pinocchio en couleurs. L'introduction de la photo de la Fée n'est pas immédiate, Comencini respectant les premières séquences narratives avec Maestro Ciliegia, mais elle s'insère un peu plus tôt que l'arrivée de la Fée dans le roman. Le veuvage a un multiple intérêt : il explique la solitude triste de Geppetto ; il relie la Fée à la mort, et donc à la dimension métaphysique qu'elle a déjà dans le livre de Collodi, sans avoir à introduire la dimension inquiétante de la *Bella Bambina* ; il permet enfin de situer dans le passé les valeurs défendues par la Fée (école, travail, obéissance), face à la modernité des aspirations de Lucignolo. Cet aspect passéiste, facilement perceptible par la photo inaugurant le discours sur la Fée, se traduit, quand elle sera en chair, en os et en couleur dans l'intrigue, par un regard rêveur et lointain que la Fée aura presque en permanence.

12 « Attilio Mussino, ad esempio, nella prima edizione a colori di *Pinocchio* (1911), si serve proprio del colore per fare emergere il fantastico, con una punta di ironia, disegnando in alcune immagini una Fata interamente azzurra, pronta però ad assumere forme e cromatismi diversi a seconda delle situazioni », Veronica Bonanni, art. cit.

Quant à son aspect visuel, Comencini dit dans ses mémoires[13] qu'il avait décidé avec le costumier Pietro Gherardi que la Fée, étant la femme de Geppetto, devrait porter des vêtements modestes, et poussiéreux comme si elle sortait de la tombe. Le choix de Gina Lollobrigida pourrait d'ailleurs venir de ses nombreux rôles de femme populaire. Mais Gina Lollobrigida se présenta dans des vêtements ayant grande allure, n'acceptant qu'une chevelure bleue comme marque du surnaturel. « Una fata, è una fata ! » aurait-elle obstinément répété : *une fée, c'est une fée !* L'ironie veut qu'on ait surinterprété ce choix comme une marque voulue de la part de Comencini pour souligner l'origine bourgeoise des valeurs que la Fée défend. L'aspect ordonné de sa tenue va certes bien avec les conseils de bonne conduite qu'elle prodigue.

Mais Comencini s'amuse peut-être à surjouer dans ses mémoires la coquetterie de la diva, pour ne pas avoir à trancher sur le sens de son aura dans le film. Car on pourrait ajouter une nuance de plus à ce violet suranné. Il n'est pas à exclure qu'une lecture possible soit une *nostalgie* accordée à ces valeurs, au moment même où la tentation libertaire s'affirme par la voix de Lucignolo. Comme si la vie morale était un éternel dilemme, non seulement entre le bien et le mal, mais entre deux formes de bien qui ne rendent pas facile l'appartenance au monde.

## La fée bleu-nuit de Benigni

Une autre réécriture filmique de *Pinocchio* est l'audacieuse mise en scène que propose Roberto Benigni en 2002. S'octroyant le rôle de Pinocchio, il opte pour une convention accordant à des adultes le rôle des enfants du roman. La formule n'eut pas le succès escompté.

La représentation de la Fée Bleue, incarnée par Nicoletta Braschi, n'en est pas moins intéressante. Tout d'abord parce qu'elle est proposée en amont de

13 Luigi Comencini, *Infanzia, vocazione, esperienze di un regista*, Milano, Baldini e Castoldi, 1999.

la fable. La Fée entre en scène la première, comme en préambule du film. Benigni déplace à l'orée du film la scène du chapitre XVI où Médor conduit un carrosse tiré par des centaines de souris. Mais c'est la Fée Bleue qui est dans le carrosse. Celui-ci traverse un décor désert ; il fait nuit et l'atmosphère est bleutée ; le cocher semble perdu – comme pour reconnaître une déviation du roman – et la Fée ironise sur le fait qu'il a besoin de lunettes. Quand la Fée descend du carrosse, c'est pour admirer un papillon bleu. « Come sei bella », dit-elle à cette « farfalla » : *Comme tu es belle*. Une conversation commence sur la vie éphémère des papillons, et sur leur mort précoce. « La sola cosa che non mi piace della morte, è che si muore per troppo tempo », dit la Fée. « Tu sei mai morto, Medoro ? ». *La mort dure trop longtemps. T'est-il déjà arrivé de mourir, Médor ?* Il la rassure en disant : « Il tempo non esiste », *le temps n'existe pas*, et pourtant ils en conviennent aussitôt après : « Si è fatto tardi », *il se fait tard*. Peut-être est-il myope pour cela aussi, le brave cocher : le temps existe bien et lui a vieilli. En tout cas, la Fée, pour l'aider à trouver son chemin, met de la lumière dans le décor et laisse s'envoler le papillon bleu qui semble dès lors plus clair lui aussi. Et on dirait que le temps commence. Comme pour la scène des pendules innombrables du *Pinocchio* de Walt Disney, on semble à un moment entrer dans une autre dimension du temps, le temps cinématographique.

C'est le merveilleux de la fable, qu'inaugure la Fée Bleue, ici. Il coïncide avec le temps du cinéma, donc de la création, que semble bien représenter le papillon. La Fée appartient bien à une autre dimension, mais est-ce la mort ? N'est-ce pas plutôt un limbe qui précède la création ? Elle donne de la lumière, et la fiction peut commencer. Physiquement, elle n'est pas sans rappeler la Fée Bleue incarnée par Gina Lollobrigida. Mais alors que celle-ci appartient à un « avant » dans le temps, la Fée de Roberto Benigni appartient à un « avant le temps ». Plus que la morale, elle incarnerait donc l'énergie créatrice, qui s'enracine dans le nocturne et dans l'onirisme.

Et c'est par l'énergie que commence la diégèse. La bûche enveloppant Pinocchio dévale dans le village. Comme chez Collodi, Pinocchio existe avant Pinocchio : son esprit anime la bûche turbulente de même que sa voix. Maître Cerise est absent du film. Le grillon anthropomorphe, lui, est antipathique. Il neigera sur le village bleuté, comme si quelque chose de la Fée venait l'imprégner. De même le pré de la Quercia grande sera tout bleu, occupé par une lune immense. Et cette couleur sera présente de façon récurrente, posée sur le paysage quand quelque chose de surnaturel surviendra. Pinocchio rencontre ici Lucignolo en prison. Le papillon bleu traversera la prison juste avant que soit décidée une libération des prisonniers.

La Fée est aussi bien sûr personnage. Elle soigne Pinocchio, se transforme en « buona donna » dans l'île où aborde Pinocchio, lui indique, comme dans le roman, la voie de l'école et du droit chemin. Parfois aussi, elle est un regard dont Pinocchio ne s'aperçoit pas. Sa tombe ici a une importance particulière, de même que le « Rivivisci », que Pinocchio-Benigni répète plusieurs fois, tel un créateur en manque d'inspiration.

Des signaux de la présence de la Fée parsèment aussi le décor. Sa maison a un style liberty qui s'assortit bien à son personnage de muse à la Dante Gabriel Rossetti.

Au Pays des jouets, où la nuit est très bleue, le miroir de la chambre de Pinocchio est en forme de papillon. De sa chambre rouge, il passe dans la chambre bleue de Lucignolo où l'atmosphère se fait bleue quand le grillon le trouve en train de se transformer en âne.

Au cirque, quand Pinocchio devenu âne exécute ses tours, elle est là mais a changé de physionomie, ses cheveux relevés ayant des reflets bleus de teinture de vieille femme. On a l'impression que le thème du temps est à nouveau à l'œuvre, devant le visage fermé de la Fée triste. L'enfant devient un âne, et sa bienfaitrice qui voulait en faire une vraie personne en vieillit de douleur et se fait indifférente au monde.

Le bleu va devenir un filtre de plus en plus intense dans le tournage des scènes conclusives, sur lesquelles Benigni ne s'attarde pas beaucoup : atmosphère bleue quand on jette Pinocchio à l'eau en tant qu'âne et bleue encore quand le requin le mange, même chose à l'intérieur du requin. Le bleu est là encore quand lui et Geppetto sont éjectés du requin. Le bleu envahit l'air quand ses bonnes actions font réapparaître la Fée.

Elle remet une dernière fois de la lumière avant de quitter la scène : la création s'éclipse à la fin du film. Pinocchio devenu vrai porte bien sûr un costume bleu à la fin du film, quand il entre à l'école. Mais l'ombre de Pinocchio reste à la fin hors de l'école et suit le papillon bleu, suggérant qu'à côté du droit chemin l'irréductible imaginaire de Pinocchio continuera à suivre la création.

En bref, l'on comprend que dans le *Pinocchio* de Benigni la Fée n'est pas tant l'expression de la morale que de l'imagination créative. Le temps, certes, joue contre elle, de même qu'il a joué contre Benigni pour rendre crédible son personnage d'enfant. Mais l'ombre de l'art demeure, même quand se fait invisible le papillon bleu dans le ciel bleu. Ce ciel bleu n'est pas celui de Disney, où une morale souveraine brille de tous ses feux : c'est celui qui recèle l'insivible inspiration du conte lui-même qui se referme, et qui en contient donc potentiellement d'autres. Tel est le pouvoir de la Fée Bleue.

## La fée d'azur d'Enzo d'Alò

Une autre version de 2002 mérite qu'on s'y arrête : c'est celle d'un film d'animation d'Enzo d'Alò, se définissant comme une libre adaptation du roman de Collodi. Il est en fait assez fidèle, mais trois spécificités y sont à relever.

La première est que la Fée bleue est assez peu présente : elle est bien là aux moments clés de la diégèse : pour soigner Pinocchio, pour le sauver de la noyade ; pour le transformer en petit garçon. Pour le reste, elle ne participe guère à l'intrigue, laissant Pinocchio seul ou en tête-à-tête avec son père. La Fée n'a

rien de maternel : elle a l'aspect d'une petite fille, et reste tout le long du film la *Belle Petite fille aux cheveux bleus*, mais sans jamais avoir l'air inquiétant de son entrée dans le roman. Elle est plutôt mutine et sa chevelure évoque la robe étoilée de la Fée de Walt Disney. Pinocchio la considère comme une égale : il dit vouloir se marier avec elle et l'appelle sa fiancée. C'est l'amour qu'elle incarne ici, non la morale ou la créativité, et les chansons du film le confirment.

La deuxième spécificité est que le bleu est très présent et très intense dans la palette du dessin animé : ciel, mer, nuit baignent les personnages dans le bleu. Si la Fée n'est pas souvent là comme personnage, elle est présente à travers cette couleur :

Et c'est d'ailleurs le bleu qui inaugure le dessin animé. Car la troisième spécificité de cette version de Pinocchio est qu'il propose un préambule, comme un paratexte ou un prélude, centré de façon inédite sur Geppetto. Le film commence par une vue des nuages. Commence alors en un travelling un flash-back où la seule couleur est le bleu, et qui évoque l'enfance de Geppetto : un "film" en noir et blanc qui est un noir et bleu. Geppetto enfant manœuvre un cerf-volant, qui bientôt lui échappe et survole un paysage toscan en prenant des couleurs : il finit sa course contre la fenêtre de Geppetto devenu vieux. C'est l'esprit de l'enfance qui lui donne envie de sculpter un enfant. Il n'est donc pas étonnant que la Fée Bleue soit ici de bout en bout une enfant elle-même.

Chez Geppetto, est posée la photo de son enfance où il trône avec ses parents : elle a remplacé la photo de la femme défunte qu'on trouvait chez Comencini. Sa marionnette, ce serait en fait un avatar de sa propre enfance. Du reste, quand Pinocchio s'assagira, le pantin se dessinera sur la photo au sein de cette famille.

Beaucoup de vues d'en-haut parcourent le film, rappelant le désir de voler qu'avait l'enfant Geppetto dans le préambule du film. Le propre de Pinocchio, ici, ce n'est ni son aspect chenapan ni son ingénuité (bien qu'elle serve évidemment la fable), mais sa joie de vivre et son imagination. La liberté de cet imaginaire contraste avec l'homologation inquiétante du Pays des Jouets, passage très réussi où des clowns effrayants figent la joie enfantine, et où le matraquage de l'amusement se substitue au libre envol de l'imaginaire, produisant des enfants-zombies, avant même qu'ils ne se transforment en ânes.

Après les classiques péripéties du pantin, la Fée Bleue apparaît enfin sur la plage et le transforme en petit garçon, confirmant qu'elle n'est autre que l'enfance elle-même et l'amour qui l'accompagne. C'est la liberté de l'imaginaire que la Fée incarne ici, en s'éclipsant devant l'amour père-fils. Plus exactement, elle permet la transmission de père à fils de l'esprit de liberté inhérent à l'imagination. La vraie Fée Bleue, au-delà de la représentation imposée par la *fabula*, c'est ici le cerf-volant bleu qui prendra des couleurs nouvelles dans les mains de Pinocchio mais qui demeurera l'éternelle aspiration à l'envol.

## Le cyborg-fée bleu acier de Steven Spielberg

C'est une bien moins optimiste vision que nous offrait l'année précédente Steven Spielberg, qui réalisait en 2001 une réécriture futuriste de Pinocchio.

On est à cinq ans de la réalisation du *Pinocchio* d'un autre Steve, Steve Barron (1996), tout en sentimentalisme et qui n'avait que deux points d'intérêt : les effets spéciaux permettant d'introduire dans le film un pantin de film d'animation tout veiné de bois, et l'attribution du rôle de Geppetto à Martin Landau, bon acteur rendu inoubliable par la série *Mission impossible*.

Dire que l'éducation est une mission impossible ne manque pas d'ironie. Pour le reste, le film en manque singulièrement. Point de fée, dans cette version, mais une femme dont Geppetto est amoureux, du nom de Leona (Geneviève Bujol). Après de nombreuses scènes de ménage entre les deux amoureux, c'est un amour assez sirupeux qui ramène à la vie la marionnette. La valeur dominante est l'amour, on pouvait le prévoir puisque la bûche d'où provient Pinocchio était tombée, à la faveur d'un coup de foudre (sic), d'un arbre où trônaient les deux cœurs enlacés qu'y avaient gravés Geppetto et Leona pendant leur jeunesse. À la Fée Bleue s'est ici substituée une *bluette*.

Rien de tel chez Spielberg, on s'en doute. Mais une revisitation du mythe collodien qui croise les angoisses dystopiques d'un futur de science-fiction[14]. Dans *A.I.* (*Intelligence artificielle*), la marionnette est remplacée par un robot-enfant, un *méca* programmé pour aimer par une grande entreprise spécialisée dans le numérique. Sa première apparition, floutée, lui assigne une silhouette qui ressemble à l'évidence à la représentation de Pinocchio par Enrico Mazzanti, tout en longueur et peu humaine, mais son apparence tout le long du film est celle d'un véritable enfant, un peu froid et, au contraire de la fable, fort sage. Le père a voulu ce substitut d'enfant, venu remplacer un fils dans le coma, remplir un vide et, il l'espère, consoler sa femme : il n'est bien sûr plus menuisier mais ingénieur de haut niveau. Au demeurant sa figure est mise en abyme avec celle du concepteur des robots-enfants, génie de l'informatique lui-même en deuil, on le comprendra plus tard, d'un fils défunt.

Le *méca* semble plutôt effrayer la mère, Monica, et il est, de fait, effrayant, non par sa turbulence, mais par sa placidité. Elle rechigne à devenir maternelle, jusqu'à une scène baignée d'une lumière bleue, où elle se prend d'affection pour le *méca* et adopte le protocole qui en fait, explicitement, sa maman. L'amour induit une peur de la mort : le méca devenu aimant demande à Monica si elle va mourir, et s'il va se retrouver seul un jour. Spielberg cible bien, même si c'est sans beaucoup de subtilité, les deux problèmes que sont l'absence de mère et la solitude, les deux problèmes communs à Pinocchio et à Geppetto chez Collodi. Et c'est bien *Pinocchio* que raconte un peu plus tard, dans une autre lumière bleue, la mère (il est à noter qu'un ensemble de contes, *Robin des bois*, *Cendrillon*, *La Belle au bois dormant*, ponctuent sous une forme ou sous une autre l'intrigue du film ; mais *Pinocchio* prend un relief particulier, pour d'évidentes raisons, et le petit héros du film se compare à lui souvent).

Les personnages évoluent dans une maison hautement technologique et d'un luxe aseptisé. L'enfant essaie d'auto-perfectionner son programme pour être le plus proche possible du comportement d'un bon petit garçon. Mais il devient à la fois plus effrayant et émouvant quand le vrai fils de sa mère sort de son coma, devenu le rival réel de ce pantin numérique. Des bévues qui mettent involontairement en danger l'enfant réel conduisent la mère à calquer un autre conte, celui du *Petit Poucet*, et à l'abandonner pour sauvegarder son vrai fils, mais aussi pour le sauvegarder lui : pour éviter de le rendre, aux fins de sa destruction, à l'entreprise qui l'a façonné, elle le laisse seul dans un bois et le

14 Voir Paolo Fabbri, *Dal burattino al cyborg. Varianti, variazioni, varietà*, in Pezzini-Fabbri (dir.), *op. cit.*, p. 277-298.

quitte, partant dans une voiture étrangement bleue. Il devra fuir les personnages voulant le détruire, en tant que prototype dangereux. Il va alors rencontrer la cour des miracles des robots abandonnés parce qu'obsolètes, et dans ce monde interlope faire la connaissance du personnage incarné par Jude Law, qui trouve ici un des meilleurs rôles de sa carrière.

« Robot d'amour » programmé pour donner du plaisir aux femmes, Joe, peu conformiste et capable de transgresser les règles, forme un excellent pendant futuriste à Lucignolo : lui-même en fuite car injustement mêlé à un crime, il apparaît maintes fois dans la lumière bleue des phares de ceux qui le recherchent ou dans le bleu nocturne d'un sous-bois. Il va aider le personnage principal à se sauver, incarnant l'esprit de liberté que n'a pas encore le mini-robot-marionnette. Mais, en tant que figure protectrice, Joe finit par recouvrir aussi les prérogatives de la Fée Bleue. Une curieuse Fée Bleue qui n'est pas une femme, qui n'est pas très morale, et qui en fait de surnaturel est surtout sur-technologique, comprenons qu'il nourrit des réactions qui sont plus humaines que mécaniques. Qu'il s'agisse d'un avatar de la Fée Bleue autant que de Lucignolo, l'affiche nous le dit assez – mais il s'agit d'une Fée froide et désabusée, bien loin de celle azurée de D'Alò et de la poésie de Nicoletta Braschi qui naîtront l'année suivante :

Le film vire au film d'action, baigné dans une lumière nocturne où le bleu domine, tantôt provenant d'une montgolfière maléfique transportant les chasseurs de robots obsolètes, tantôt venant des projecteurs, écrans et autres scanners d'un festival malsain de casseurs de *mécas* réclamant « un avenir plus humain » en détruisant tout ce qui leur tombe sous la main (transfiguration du théâtre de Mangiafuoco). Le petit héros recherche désormais obsessionnellement la Fée Bleue du conte raconté par sa mère, afin qu'elle le rende réel, et Joe la cherche avec lui bien qu'il en soit d'une certaine façon un double. Ils iront ainsi dans la ville Rouge (une revisitation pornographique du Pays des jouets) puis jusqu'au bout du monde, qui coïncide en ces temps futurs avec Manhattan. Le petit héros y retrouve le concepteur des enfants-robots, qui lui révèle d'une part que sa Fée Bleue, ce serait objectivement lui, le professeur qui lui a donné vie, d'autre part que la réussite de son programme est précisément que l'enfant-robot, le premier à être capable de rêve, ait voulu que la Fée Bleue soit réelle. Par une inversion de polarité, chez Spielberg c'est l'enfant qui rend réelle la Fée Bleue, en actant la capacité humaine de désirer. La Fée Bleue, c'est donc le désir.

Poussant encore un peu cette logique, le film met le petit héros devant le masque tapissé de micro-circuits bleus qui est l'image de son être intérieur : la Fée Bleue, c'est au fond son mécanisme interne. La Fée Bleue, c'est lui.

Mais en apprenant qu'il n'est pas un être unique, mais un prototype permettant une longue série de *méca* à sa ressemblance, l'enfant-robot se jette dans le vide et tombe dans l'eau d'un Manhattan inondé et apocalyptique[15]. Joe le sauve, étant pour une dernière fois sa bonne fée avant d'être arrêté en affirmant qu'il a bien existé.

Le film a un final ambigu et à bien des égards raté car voilà que Spielberg fait plonger l'enfant-robot dans un univers submergé, transposant l'aventure sous-marine de Pinocchio ; il se retrouve dans une sorte de Parc Pinocchio sous-marin où ne manque ni l'effigie du requin, ni celle de Geppetto, ni celle de la Fée Bleue recherchée. Après une interminable prière à la Fée, et une glaciation de deux mille ans plus tard, Spielberg fait intervenir des aliens (ou en tout cas des êtres du futur), qui réveillent l'enfant, prennent l'apparence de la Fée Bleue pour réaliser son désir et recréent enfin sa mère à l'aide de son ADN, avec laquelle l'enfant-robot pourra vivre un jour entier mais un seul – c'est donc bien lui qui

15 Comme le remarque Florence Pignarre, il semble bien se suicider, après avoir découvert qu'il n'est pas réellement unique, mais présente seulement « l'unicité affadie du p =========rototype ». Cf. Florence Pignarre, « David du film *A.I.* : un Pinocchio des temps modernes », *K. Revue trans-européenne de philosophie et arts*, 5-2/2020, p. 216-231.

rendra sa mère « réelle » à ce stade. Il vit ce jour de bonheur avec intensité, puis s'endort apaisé auprès de sa mère qui retourne à la mort, sorte de Belle au bois dormant à l'envers. Une voix off dit que l'enfant accède enfin à la dimension du rêve. Aura-t-il ensuite une « vraie vie » auprès des aliens ? Mystère.

Le film aurait sans doute gagné à ne pas avoir cette fin aux rebondissements multiples et un peu sirupeux. Mais elle confirme que le désir et en particulier le désir de la mère règnent ici.

Spielberg nous offre en tout cas deux fées pour le prix d'une : une Fée-cyborg et une Fée-alien qui représenteraient deux envers opposés de la condition humaine : un non-encore-humain représenté par le robot, et un surhumain ou transhumain représenté par l'être du futur. En définitive, le film de Spielberg, malgré ses longueurs, pose bien la question collodienne : qu'est-ce que l'humanité ?

À cette question, on voit que les différentes réécritures cinématographiques de *Pinocchio* répondent différemment. Nous n'avons fait qu'effleurer ce domaine où les adaptations sont innombrables, mais nous avons des archétypes significatifs du sens dont la Fée Bleue est investie : symbole de la morale, de l'espoir, de la créativité, de l'imagination, de la joie, de la résistance, ou du désir, elle indique le droit chemin, celui qui donne la vie.

Encore en donnant la vie au « vrai petit garçon » donne-t-elle la mort à la marionnette : en donnant vie, elle « fixe » Pinocchio dans une attitude conforme, lui ôtant son essence d'être voué au devenir[16]. Il nous reste une

16 Voir Giancarlo Alfano, « Pinocchio, ovvero l'ostinazione dell'incompiutezza », *K. Revue trans-européenne de philosophie et arts*, n° 5, 2/2020, p. 11-22 : « La morte per impiccagione o per umanizzazione costituisce insomma il segno più chiaro della vocazione al divenire, che è propria di un essere configurato dalla incompiutezza » – « La mort par pendaison ou par humanisation constitue en somme le signe le plus clair de la vocation au devenir, qui est propre à un être configuré par l'inachèvement » (notre traduction).

dernière version à envisager, où cette ambivalence est d'autant plus tragique que le réalisateur n'offre pas de l'existence humaine une vision très vitaliste : c'est celle proposée tout récemment par Matteo Garrone.

## Le bleu de givre de Garrone

Matteo Garrone propose en 2019 une version de *Pinocchio* qui n'a pas fait l'unanimité. Assez proche de la narration collodienne, le film a cependant été jugé sans rythme et un peu fade, n'apportant finalement aucune réécriture personnelle et relevant pour certains d'une esthétique assez laide. De son côté, Garrone a porté le film dans ses interviews en insistant sur la fidélité à l'esprit populaire du conte originel et sur la valeur de l'amour qui amène à une prise de conscience finale et permet à la marionnette d'éclore à la vie. C'est en quoi la figure du père aimant est centrale, rôle qu'il a confié à Roberto Benigni. Mais est-ce vraiment ce que le film véhicule ? Revenons sur ses caractéristiques.

Le propre du film est peut-être d'être une synthèse de plusieurs imaginaires filmiques ayant marqué l'histoire de *Pinocchio* au cinéma : il pratique la citation avec évidence. Son décor est proche de celui d'un Comencini, une Toscane du dénuement, une Italie presque archaïque ; le rôle de Pinocchio est tenu par un enfant, comme pour Comencini encore, mais il donne à son héros un aspect ligneux qui rappelle le pantin de synthèse du film de Steve Barron ; il invite Roberto Benigni à tenir un rôle structurant, hommage au film de Benigni de 2002, et le lien Benigni-Pinocchio/Benigni Geppetto rappelle le lien Geppetto enfant/Geppetto vieux exploité par Enzo d'Alò.

Par un clin d'œil, Garrone donne donc, à celui qui incarnait Pinocchio dix-sept ans plus tôt, le rôle de Geppetto. Roberto Benigni y est admirable, et relève le défi d'être aussi émouvant que Nino Manfredi dans le film de Comencini. Jouant presque à contre-emploi, Benigni fait surtout ressortir le pathétique du personnage, suffisamment dosé pour ne pas être caricatural : il abandonne son jeu de *maschera* moderne pour créer un personnage d'une grande humanité. Même ses attitudes comiques sont mesurées et ne font pas dans l'excès dont Benigni est capable. On mesure la différence d'esthétique qu'il privilégie quand on compare (comment faire autrement) son jeu chez Garrone à son jeu dans son propre film où il incarnait un Pinocchio sans demi-mesure, facétieux et hyperactif. En 2019, Benigni a pris quelques années ; le maquillage lui en rajoute quelques-unes de plus, et voilà notre homme-orchestre devenu un vieil homme désemparé et humain. Or, c'est bien le seul dans le film à être humain, et là est sans doute la vraie question du film de Garrone, que ce soit

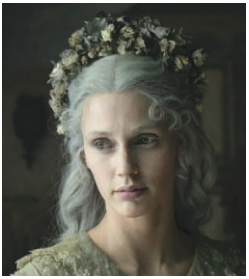
volontaire ou non. On a parlé de rendez-vous manqué pour son film, car il n'enchanterait pas son public, et on aurait aimé qu'il le fît. Mais la question est : pourquoi ce film n'est-il pas enchanteur ? qu'exprime-t-il de désenchanté ? Peut-être au contraire donne-t-il rendez-vous à sa propre époque, pour faire résonner ses désenchantements.

Le film a en effet une diégèse fidèle au récit de Collodi. Mais il en fait ressortir surtout les aspects sérieux – et c'est là son mérite : Pinocchio n'est pas seulement un livre délicieux et comique ; c'est un livre sérieux et souvent inquiétant. Collodi commence par mettre le projecteur sur la pauvreté, confronte son héros à la mort et à la solitude, lui apprend une conduite morale par la culpabilité, en le mettant en présence d'animaux effrayants.

Comencini avait donné une esthétique réaliste au début de son film. Garrone l'imite, en montrant un décor miséreux. Il va y glisser des personnages durs et sans poésie, guidés par une narration sans ironie. Pinocchio lui-même est un personnage qui n'a que très rarement le sourire : il n'est pas très sympathique, pendant tout le film sauf à la fin lorsqu'il s'incarne. Son visage où l'on voit les veines du bois semble ridé. Il n'a guère l'attitude émerveillée de l'enfance et garde un côté mécanique et lent. Et il en va de même pour l'ensemble du film : pas de rythme échevelé comme dans le film de Comencini ou dans certaines scènes de Benigni-réalisateur. Le scénario semble suivre le rythme lent d'un personnage secondaire très présent ici : l'Escargot, « la Lumaca » qui incarne la servante de la Fée.

La Fée est ici bien plus proche du livre que dans les autres films. Garrone se singularise en en faisant, comme chez Collodi, d'abord une petite fille. C'est le retour de « la Bella bambina dai capelli turchini », ici jouée par Alida Baldari Calabria, qui apparaît à sa fenêtre comme une petite madonne glacée.

Elle dit bien qu'elle est morte, restera une petite fille pendant plusieurs scènes essentielles du récit, et conservera, après sa métamorphose en jeune adulte jouée par Marine Vacth, un aspect distant, une pâleur et des cernes qui la maintiennent dans une présence « algida ». Petite ou grande, la Fée perd sa teinte turquoise pour avoir les cheveux presque blancs.



Elle semble considérer Pinocchio, même quand elle montre de la tendresse, depuis un au-delà dont elle ne revient jamais. Au cirque, quand elle voit Pinocchio enlisé dans son cuir d'âne, elle ne le contemple pas seulement avec reproche, comme Gina Lollobrigida, ni avec amertume, comme Nicoletta Braschi : c'est de la mort qu'elle lui envoie le reflet[17].

Les autres personnages sont les portraits d'une humanité laide, amochée par le besoin ou l'avarice : à côté du gentil Geppetto, marqué par le chômage, on ne trouve que des hommes au faciès fermé. L'aubergiste du village, puis celui du *Gambero rosso*, le Renard et le Chat, de plus en plus hâves et désespérés, mais aussi

17 Voir Alessia Cervini, « Della morte e di altre forme di resistenza. Su *Pinocchio* di Matteo Garrone », *K. Revue trans-européenne de philosophie et arts*, n° 5-2/2020, p. 232-238 : « C'è un elemento soprattutto che Garrone riconosce in *Pinocchio*, meglio forse di altri, in passato, e che decide di esplicitare nella sua messinscena del romanzo : è l'anima gotica del racconto, che lo rende praticamente un unicum nella letteratura italiana di fine Ottocento, e lo mette in dialogo con la scrittura di Hoffmann e Poe, riferimenti inaggirabili dentro il genere. È attraverso la restituzione di certe atmosfere decadenti e lugubri (andate perdute in tante trasposizioni cinematografiche precedenti – da Walt Disney a Benigni, passando per Comencini) che qui torna a essere evidente come, nelle intenzioni di Collodi, *Pinocchio* fosse anzitutto una riflessione sul senso della morte. Il recupero di questo "romanticismo fantastico e nero" è certamente l'elemento più riconoscibile di quest'ultimo *Pinocchio* » – « Il y a surtout un élément que Garrone reconnaît en Pinocchio peut-être mieux que d'autres, dans le passé, et qu'il décide d'expliciter dans sa mise en scène du roman : c'est l'âme gothique du récit, qui en fait pratiquement un *unicum* dans la littérature italienne de la fin du XIXe siècle, et qui le met en dialogue avec l'écriture d'Hoffmann et de Poe, des références incontournable du genre. C'est à travers la restitution de certaines atmosphères décadentes et lugubres (qui ont été perdues dans de nombreuses adaptations cinématographiques précédentes – de Walt Disney à Benigni, en passant par Comencini) qu'il redevient ici évident que, dans les intentions de Collodi, *Pinocchio* était surtout une réflexion sur le sens de la mort. La reprise de ce "romantisme fantastique et noir" est certainement l'élément le plus reconnaissable de ce dernier Pinocchio » (notre traduction). Il faut préciser que l'expression « romantisme fantastique et noir » est d'Italo Calvino, dans son essai « Ma Collodi non esiste », « la Repubblica », 19-20 avril 1981, in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, tome 1, p. 802.

le vendeur de billets de théâtre et le fermier de la fin du livre, tous ont l'air d'être âpres au gain et marqués par un esprit de nécessité ; ils enseignent à Pinocchio les règles d'un monde où règne la loi économique. Le maître d'école est un vieil homme cruel au savoir stérile qui se réduit surtout au fait de savoir compter. Le grillon parlant est aussi laid et détestable. Le juge-singe n'est pas drôle et rien moins que ridicule ; en emprisonnant les victimes, il ne communique pas seulement un comique d'inversion à la Bergson, mais semble incarner un monde où la morale est inversée. Cet aspect présent chez Collodi relevait de la satire d'une mauvaise justice, comme dans le *Gorille* de Brassens, par exemple. Chez Garrone, on a une scène pleine de malaise où règne un esprit non seulement obtus mais sanctionnant un monde d'anti-valeurs assumées. « Ici, on enferme les innocents » semble devenir une formule prémonitoire d'un univers post-covid. Face au singe-juge, Pinocchio a lui aussi un visage fermé, et sa protestation ne relève pas tant de l'innocence indignée que du regard blasé que porterait une jeunesse sur le monde des affranchis. Pinocchio est un enfant sans fraîcheur.

Faut-il alors s'étonner que Garrone fige sa Fée dans un bleu de givre ? Très jeune (même quand elle est grande), elle n'a rien de vraiment maternel. Elle n'est pas consolatoire, ni particulièrement bienveillante envers Pinocchio : elle applique une règle par laquelle seuls les initiés accèdent à la vraie vie. Pinocchio semble, à la fin, non tant se convaincre du bien-fondé de la morale qu'intégrer la logique économique du travail.

Il est clair que Pinocchio et Geppetto s'aiment : Benigni, encore une fois, est le seul regard d'amour manifeste dans le film. Mais l'apprentissage de Pinocchio est dénué de poésie, et même d'élan. Si Garrone « cite » le Lucignolo de Comencini en le plaçant sous une barque retournée comme son prédécesseur, il en fait un personnage de *scugnizzo*, plus petit que Pinocchio, et non plus grand : il n'est pas un mentor de liberté, mais un petit débrouillard.

La Fée Bleue, dans ce contexte, est quantitativement peu présente dans le film, et elle n'incarne ni un désir de mère, ni un principe de bonté vainqueur : elle reste désolée et glacée jusqu'au bout, et on retiendra surtout le bleu de ses cernes.

Garrone représente de façon réaliste le XIXe siècle collodien. Mais qu'on ne s'y trompe pas : c'est lui, et non Steven Spielberg, qui propose un Pinocchio postmoderne : chez Garrone Pinocchio a vieilli, ridé et ligneux il ne sait plus sourire, encore moins transgresser. Il ne veut pas « devenir un vrai petit garçon » mais « devenir un garçon comme tous les autres ». Il ne représente plus l'esprit de l'enfance libre et inventive, mais se coule dans un moule conformiste qui n'est même pas celui de la bonne société certaine de ses valeurs, mais celui d'une jungle sociale où trouver sa place ne va pas de soi.

La Fée Bleue alors veut-elle vraiment lui donner la vie ? Quand elle le met au monde – parmi les moutons –, une ombre d'inquiétude et même de tristesse passe sur son visage. Elle semble plus donner la mort à la marionnette que donner la vie au petit garçon. Telle est la Fée bleue, vieillie elle aussi bien que d'apparence très jeune, de notre XXIe siècle. Et la chanson du générique de fin le résume très bien. La voix féminine qui chante semble tout naturellement être la sienne, qui énonce en s'adressant à Pinocchio[18] :

Chissà dove ti porta questa strada bianca
**Che sembra andare, andare senza mai arrivare**
Chissà se dietro quella curva ce n'è un'altra che ti aspetta
E poi un'altra e un' altra ancora
**Ma passo passo continui a camminare**
**Cercando di capire da che parte tira il vento**
Se porta il cielo scuro
O il profumo del futuro
Se frena o s'è **di sfinge**
Se si finge
amico tuo

Chissà se questi campi e queste case e questi qui
Che passano vicini e silenziosi
Saranno ancora dietro a te mentre cammini
E passo passo te li lasci indietro
**Ma tu non ti voltare**
Non fermarti a controllare
**Pozzanghere turchine**
**Ti salutano e tu vai**
**Il vento spazza il cielo**
**Che si scheggia in mille pezzi**

E tu giri ogni curva
Per scoprire dove vai

E ti diverti a andare e non guardarti indietro
E pensi passo passo che non ti vuoi fermare

18 C'est moi qui souligne les passages qui me semblent les plus importants : « Qui sait où te mène cette route blanche/Qui semble aller, aller, sans jamais arriver […] Mais pas à pas tu continues à marcher/En cherchant à comprendre d'où vient le vent […] de sphinx […] Ne te retourne pas […] Des flaques bleues/te saluent et tu vas/Le vent balaie le ciel/Qui se brise en mille morceaux […] Qui sait comment on apprend à être sûr/Que derrière chaque tournant il y a le début d'un chemin/Qui sait comment on grandit sans jamais oublier/Que derrière chaque visage il y a une pensée […] Et tu penses pas à pas que tu ne veux pas t'arrêter,/ Et tu sais que tu ne voudras jamais plus revenir en arrière/Et tu sais que tu ne voudras jamais arriver […] ».

E sai che non vorrai mai più tornare indietro
E sai che non vorrai mai arrivare

**Chissà come s'impara ad essere sicuri**
**Che dietro ad ogni curva c'è l'inizio di un sentiero**
**Chissà come si cresce senza mai dimenticare**
**Che dietro ad ogni viso c'è un pensiero**
Ma tu non vedi l'ora di scoprire passo passo
Se dietro ad ogni curva ce n'è un'altra per davvero
se questa strada bianca non finisce proprio mai
E se verrà l'amore a farti luce mentre vai

E ti diverti a andare e a non guardare mai indietro
**E pensi passo passo che non ti vuoi fermare**
**E sai che non vorrai mai più tornare indietro**
**E sai che non vorrai mai arrivare**

**E ti diverti a andare andare andare andare andare**
E ad ogni passo provi a indovinare
Se dietro questa curva
C'è finalmente il mare

On est loin de la chanson de Walt Disney pleine de confiance en l'avenir. Le ciel est désormais « in mille pezzi », *en mille morceaux*.

La Fée Bleue de Garrone est un Sphinx plus qu'une direction morale. Elle n'exprime que l'incertitude de notre temps. Et c'est bien son rôle, de porter les valeurs d'une époque. Dans un monde où l'on ne sait où portent les routes, la Fée bleue ne porte pas de valeurs, c'est une grande sœur désenchantée, une loi morale congelée et gracile : il ne reste à Pinocchio qu'à avancer sans s'arrêter, sans se retourner, heureux s'il aperçoit quelques « pozzanghere turchine » : quelques flaques bleues, vagues souvenirs d'un désir de valeurs, qui ponctuent les virages hasardeux du chemin.

# La femme dans *Cristo si è fermato a Eboli*

## Une force tellurienne et initiatrice

Sophie Nezri-Dufour
Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé: Lorsqu'en 1936 Carlo Levi, antifasciste et résistant, est envoyé au *confino* (en résidence surveillée), dans l'extrême-sud de l'Italie, il subit non seulement une peine mais réalise surtout un voyage initiatique qui modifie définitivement sa vision de l'Autre. Sa rencontre avec la réalité méridionale deviendra l'un des événements centraux de son existence et le portera à la révélation d'une réalité qui le transformera fondamentalement. Or, dans son expérience comme dans son roman, la femme est au centre de son initiation à l'Autre et à l'Ailleurs. Véritable force de la nature, maîtresse des lieux et des âmes, elle se présente à lui comme une sybille tellurique le préparant à un au-delà captivant. La femme reflète avec force la réalité à la fois païenne, épique et héroïque de cette région méridionale. Miroir de la culture d'un Sud vu comme paradigme d'une conception authentique de l'existence, elle le mène vers la connaissance et la prise de conscience de lui-même.

Riassunto: Quando nel 1936 Carlo Levi, antifascista e partigiano, è mandato al confino nell'estremo Sud Italia, non solo subisce una condanna ma soprattutto realizza un viaggio iniziatico che modifica definitivamente la sua visione dell'Altro. Il suo incontro con la realtà meridionale diventerà uno degli eventi centrali della sua esistenza e lo porterà alla rivelazione di una realtà che lo trasformerà fondamentalmente. Orbene, nella sua esperienza come nel suo romanzo, la donna è al centro della sua iniziazione all'Altro e all'Altrove. Vera forza della natura, padrona dei luoghi e delle anime, si presenta a lui come una sibilla tellurica preparandolo a un aldilà affascinante. La donna rispecchia con forza la realtà insieme pagana, epica ed eroica di quella regione meridionale. Specchio della cultura di un Sud visto come paradigma di una concezione autentica dell'esistenza, lo conduce verso la conoscenza e la consapevolezza di sé.

En 1936, Carlo Levi, antifasciste et résistant, fut envoyé au *confino* (en résidence surveillée), dans l'extrême-sud de l'Italie, en Basilicate. Jeune bourgeois turinois, médecin et artiste-peintre issu d'une classe aisée, il réalisa alors un voyage initiatique qui modifia définitivement sa vision de l'Autre. Sa rencontre avec la réalité méridionale, qui dura près d'un an, devint l'un des événements centraux de son existence et le porta à la révélation d'une réalité qui le transforma fondamentalement.

Il est à noter que cette découverte du Sud, qui donnera lieu à l'écriture de son chef-d'œuvre, *Cristo si è fermato a Eboli*, se réalisa essentiellement à travers la figure féminine, intermédiaire envoûtant et indispensable à la connaissance de ce nouvel univers, souvent âpre et sauvage. Dans son expérience comme dans son roman, la femme est au centre de son initiation à l'Autre et à l'Ailleurs. Véritable force de la nature, maîtresse des lieux et des âmes, elle se présente à lui, jeune Narcisse septentrional, comme une sybille tellurique le préparant à un au-delà captivant.

Nous verrons ainsi comment, tout au long du récit de cette année, fondatrice, la figure de la femme se dessine avec précision à travers l'étude sociologique et anthropologique que fait Carlo Levi d'une nouvelle réalité, d'une nouvelle temporalité, d'une nouvelle culture.

Nous analyserons également de quelle manière, au centre de ce monde inconnu, la femme reflète avec force la réalité à la fois païenne, épique et héroïque de cette région méridionale. Miroir d'une culture d'un Sud vu comme paradigme d'une conception authentique de l'existence, elle le mène vers la connaissance et la prise de conscience de lui-même.

Dans son récit extrêmement précis de la Basilicate, Carlo Levi s'intéresse de près à la réalité économique et sociologique du village dans lequel il a été envoyé. La place de la femme y est centrale. La pauvreté y est telle qu'une grande partie de la population a émigré aux États-Unis, essentiellement des hommes, laissant ainsi le village, notamment les enfants, entre les mains des femmes, celles que l'auteur appelle poétiquement les « oiseaux-reines[1] ».

Ces dernières doivent donc à la fois travailler et s'occuper des enfants, assumant ainsi les fonctions de père et de mère. Le matriarcat règne ainsi dans le village, reflétant une réalité difficile, voire dramatique, notamment pour les plus jeunes enfants :

1 Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 2014 (1945), p. 89-90.

> Beaucoup d'entre eux meurent, les autres grandissent précocément, puis attrapent la malaria, deviennent jaunes et mélancoliques, puis se transforment en hommes, vont à la guerre, ou en Amérique, ou restent au village à courber l'échine comme des bêtes[2].

La réalité décrite est en effet souvent désolante, renvoyant à un monde de damnés, où le Christ lui-même, allégorie – sous la plume de Levi – des valeurs de justice et d'espoir, ne serait jamais venu. Les paysans eux-mêmes expliquent : « Nous ne sommes pas des chrétiens […]. Le Christ s'est arrêté à Éboli[3] ».

L'auteur explique en effet que « sur cette terre sombre, sans péché et sans rédemption, où le mal n'est pas un fait moral, mais une douleur terrestre, qui existe pour toujours dans toute chose, le Christ n'est pas descendu. Le Christ s'est arrêté à Eboli[4] », comme si la civilisation, le mouvement de l'Histoire, du progrès et de la justice s'étaient arrêtés aux frontières de ce monde souterrain et chtonien.

Or, dans cet univers infernal, les femmes semblent être les seules à émerger du chaos, à ne pas céder, poursuivant leur chemin de vie, de travail et d'amour, malgré et contre tout. Car dans cet « infra-monde », une culture s'est créée ; une culture particulière, païenne, presque barbare, où l'instinct de survie a créé une civilisation très particulière, féminine, où trône la figure non du Christ mais d'une Madonne toute païenne, dont le rite n'a rien de chrétien : durant les processions qui la célèbrent, des poignées de blé lui sont lancées et de grands colliers de figues sèches sont déposés à ses pieds, de même que des billets de banque, italiens ou américains[5].

Cette Madonne n'est pas la « pieuse mère de Dieu », mais « une divinité souterraine, ayant puisé sa noirceur dans les ombres des entrailles de la terre, une Perséphone paysanne, une déesse infernale des moissons[6] », une force de la nature.

Loin d'être maternelle et protectrice, consolatrice comme le personnage traditionel de Marie, elle semble le plus souvent « impassible », « sourde aux prières[7] ». Commandant directement aux éléments naturels, elle est comme la terre : « elle peut tout faire, détruire comme faire fleurir » : « elle n'est ni bonne

2 *Ibid.*, p. 90.
3 *Ibid.*, p. 3.
4 *Ibid.*, p. 4.
5 *Ibid.*, p. 194.
6 *Ibid.*, p. 104.
7 *Ibid.*, p. 106.

ni méchante ; elle est bien plus que cela. Elle dessèche les récoltes et laisse mourir les êtres », « mais il faut l'adorer[8] ».

Cruelle divinité chtonienne, elle est « une sombre et archaïque déesse de la terre, féroce et impitoyable, maîtresse saturnienne de ce monde[9] ».

Cependant, malgré cette vie et cet univers de damnés, aux contours parfois tragiques, la dignité humaine demeure à travers une culture et des usages qui permettent aux individus de surnager face à la nature ennemie. Levi les analyse avec beaucoup de précision et sans préjugés, curieux de découvrir les secrets d'une survie, de l'âme humaine, en l'occurrence essentiellement féminine, face à l'adversité.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si certains critiques considéreront son récit comme la première monographie anthropologique italienne de l'après-guerre. Il devint même un texte qui inspira de nombreuses recherches etnographiques sur cette région du Sud. Même le grand anthropologue italien, Ernesto De Martino, auteur du célèbre *Sud e magia*[10], affirmera s'être inspiré en partie du livre de Levi.

Ce dernier adopte en effet une véritable méthode scientifique qui part d'une diversité culturelle comme objet à recenser, étudier et interpréter : les rites et les usages de ce village, qui se trouvent entre les mains des femmes, deviennent pour lui des clefs de lecture lui permettant de restituer le sens d'une altérité culturelle dans laquelle il a vécu et dont il veut percer le mystère.

Nous avons vu que de nombreux aspects de la culture étudiée relèvent du paganisme car les habitants du village vivent dans un monde sans protection particulière, ni au niveau de l'État, ni au niveau de l'Église. Ils sont ainsi en proie à une nature sauvage et le plus souvent hostile, où « aucun mur ne sépare le monde des hommes de celui des animaux et des esprits, ni les feuillages visibles des arbres des sombres racines souterraines » : « toute chose est un pouvoir en soi qui agit insensiblement, où il n'existe pas de limites qui ne soient brisées par une influence magique[11] ».

Face à la présence de cette sphère presque « sur-naturelle » de la réalité, Levi n'exprime pas son scepticisme. Il se laisse volontairement entraîner dans cet univers parallèle, qui semble appartenir à une autre dimension, si loin du monde moderne et rationaliste qui est le sien mais qui, selon lui, n'est pas pour autant plus apte à expliquer l'implicite et la nature humaine.

---

8 *Ibid.*, p. 106.

9 *Ibid.*, p. 106.

10 Ernesto de Martino, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1959.

11 *Ibid.*, p. 68.

Dans cet univers soumis à des forces naturelles souvent antagonistes, l'usage de la magie, exercée par de nombreuses femmes, est une des réponses les plus pregnantes face à l'adversité, leur évitant notamment de tomber dans l'accablement, comme c'est le cas de nombreux hommes, résignés et fatalistes.

Le village est ainsi peuplé de sorcières[12] qui utilisent un grand nombre de formules magiques, de rituels, de philtres capables de provoquer ou de rompre les puissantes forces de la nature telles que l'amour, la sexualité, la maladie ou la mort.

C'est ce qu'apprend Levi dès son arrivée au village, résidant dans la maison d'une veuve dont le mari a été attiré par les philtres d'amour concoctés par une sorcière qui a ensuite réalisé un poison pour le faire mourir d'une maladie longue et mystérieuse[13] (sa peau devenant de plus en plus noire).

Mais la magie peut aussi servir à soigner, à exorciser, à calmer le mal. En cela, les femmes du village impressionnent le jeune médecin du Nord, désireux de mieux connaître ces secrets primitifs qui révèlent une volonté de ne pas se soumettre à une nature ennemie.

Ce n'est pas un hasard si son initiatrice, sa formatrice à un monde autre, sera Giulia, la femme qui s'occupe de sa maison, l'une des plus grandes sorcières du village, qui a les apparences d'une antique sybille. « Grande et plantureuse, avec une taille fine comme celle d'une amphore », elle possède une « espèce de barbare et solennelle beauté ». Son corps fait penser à « un temple classique qui a perdu les marbres qui l'ornaient mais conserve intactes la forme et les proportions[14] ».

Elle dégage une « force animale »; hybride et polymorphe, elle possède différentes natures (humaine, animale, magique), a des yeux qui font penser à ceux des chiens ainsi que « deux rangées de dents très blanches, puissantes comme celles d'un loup[15] ».

Avec son visage « archaïque », sa « tête noire de serpent », « d'une antiquité plus mystérieuse et plus cruelle », elle semble directement liée à la terre et aux « éternelles divinités animales [16] ». Elle est, « comme les animaux, un esprit de la terre[17] » et fait étrangement penser à la vierge tellurique évoquée plus haut.

---

12 *Ibid.*, p. 91.
13 *Ibid.*, p. 8.
14 *Ibid.*, p. 91.
15 *Ibid.*, p. 92.
16 *Ibid.*, p. 92.
17 *Ibid.*, p. 93.

Elle est omnisciente (« Giulia connaissait et savait tout[18] »), connaît mystérieusement « de chaque femme et de chaque homme » « leurs sentiments et mobiles les plus inavoués[19] », et possède une grande sagesse : « C'était une femme venue du fond des âges, comme si elle avait eu des siècles, et ainsi, rien ne pouvait lui être caché[20] ».

En véritable initiatrice, elle enseigne à Levi à ne pas avoir peur, ni de la vie, ni de la mort : elle-même « ne craignait ni les intempéries, ni l'effort, ni les hommes[21] ».

Comme toute véritable sorcière, elle « savait soigner les maladies avec des incantations et même faire mourir qui elle voulait par la seule vertu de terribles formules[22] ».

Grâce à elle, le jeune médecin acquiert progressivement une plus grande connaissance du corps, de l'esprit humain, de la psychosomatique et de la médecine empirique.

Giulia l'initiera même, le soir de Noël – là encore, le paganisme se révèle plus fort que la religion – aux sortilèges les plus mystérieux, à ses « terribles formules » : « en très grand secret », elle lui révèle même les « incantations de mort » et d'« effrayants exorcismes[23] ».

Son initiation aboutit à une véritable apothéose car le jeune médecin antifasciste deviendra un membre à part entière de cette communauté villageoise qui voudra le garder à ses côtés et même lui offrir une femme. Giulia affirmera :

« Tu devrais te faire sorcier. Désormais, tu as tout appris ». « Prêtre, médecin et magicien : pour Giulia je réunissais en ma seule personne toutes les vertus du Rofé oriental, du guérisseur sacré[24] ».

En effet, il a désormais acquis la « renommée de médecin miraculeux[25] », de « guérisseur miraculeux[26] ». Grâce à Giulia, il a intégré un monde nouveau.

Maîtresses du village, figures mythiques, les femmes deviennent aussi les héroïnes des épopées et des légendes liées aux aventures des plus grands

18 *Ibid.*, p. 92.
19 *Ibid.*, p. 93.
20 *Ibid.*, p. 93.
21 *Ibid.*, p. 93.
22 *Ibid.*, p. 93.
23 *Ibid.*, p. 181.
24 *Ibid.*, p. 209.
25 *Ibid.*, p. 194.
26 *Ibid.*, p. 201.

bandits pour qui les paysans ont une sympathie non feinte, face à l'Autorité anonyme et hostile. Leur culture ne se base pas en effet sur les grands héros de la civilisation antique (Énée, Ulysse, les hauts personnages de la Grande Rome) mais sur une série de héros populaires et locaux.

Face à la beauté et à la non-appartenance à la culture « traditionnelle » (en l'occurrence la culture italienne du Nord industriel) de ces héroïnes de légende, le jeune piémontais semble fasciné, conscient du rôle essentiel que jouent ces femmes guerrières dans leur lutte contre un destin hostile. Ainsi, la compagne du légendaire bandit Ninco Nanco est décrite avec lyrisme et emphase comme une véritable « déesse de la guerre », « entièrement vêtue de noir » : « belle, grande, blanche et rose comme une fleur, avec de grandes tresses noires arrivant jusqu'aux pieds[27] », elle apparaît comme un personnage irréel aux attributs merveilleux. Les grands bandits ne seraient pas ce qu'ils sont sans leurs mythiques compagnes… Et là encore, la femme se révèle forte, courageuse et dépourvue de toute peur.

Une grande partie des femmes rencontrées durant ce séjour étrange seront ainsi des modèles pour Carlo Levi car elles possèdent une force et une sagesse qu'en tant que scientifique du Nord, il ignore totalement ; grâce à elles, il comprend que la science, valeur suprême à laquelle il s'est toujours rattaché, dépend seulement du contingent et ne peut expliquer la totalité du mystère de la vie.

Sous différentes formes, les figures féminines offrent à Levi des leçons de vie qu'il relate dans son roman avec reconnaissance et poésie. Amoureux des femmes, il sait en déceler le charme sensuel mais aussi la force, la finesse artistique et l'intelligence. Ainsi, lors d'une représentation théâtrale, des comédiennes lui offrent une vision de la réalité qui le bouleverse.

Transmettant, à travers une pièce classique, la réalité paysanne, leur jeu renvoie directement à une réalité tangible qui exprime le sens de la vie, de leur vie : celle du Sud, des parias, des oubliés de Rome. Dépeintes comme des « déesses » qui « sembl[ent] sorties du sein de la terre ou descendues d'un nuage », embellies par « leur visage marmoréen », « leur bouche rouge et charnue » – la mère ressemblant à « une Junon archaïque » et les filles à des « nymphes des bois[28] » – elles offrent aux paysans et au jeune médecin fasciné, l'entrée dans le vrai monde de leur culture, de leurs origines. L'art se transforme

27 *Ibid.*, p. 63.

28 *Ibid.*, p. 156.

alors en Vérité : « tout devenait naturel », évident, offrant une catharsis totale aux spectateurs[29].

Quant à la révélation de la mort et à la fin de la peur face à celle-ci, qui dans tous les récits mythiques ou merveilleux, mais également et tout simplement dans la vie, renvoie à l'initiation et à la maturation à l'âge adulte, ce sera encore par l'intermédiaire de la figure féminine que le jeune médecin l'expérimentera.

Alors que ce dernier est arrivé trop tard dans une ferme pour soigner un malade qui décède en quelques heures, le spectacle de la danse de deuil que réalisent les femmes de la famille engendre chez lui une prise de conscience foudroyante : celle de la réalité de la mort qui ne se présente pas alors comme une réalité effrayante mais comme un drame naturel auquel tout individu doit apprendre à se confronter, à travers une dignité codifiée et millénaire, ici encore véhiculée et assumée par les femmes.

Décrivant la métamorphose des deux femmes de la maison à la suite du décès, il démontre que la mise-en-scène du deuil lui-même, à la fois ressenti et joué, permet à la famille et au village alentour, mais finalement à lui également, d'intégrer cette réalité au sein d'une communauté sociale qui va partager une même peine et un même destin :

> Ces deux papillons blancs et noirs, fermés et gentils, se muèrent soudain en deux furies. Elles déchirèrent leurs voiles et leurs rubans, défirent leurs vêtements, se griffèrent le visage jusqu'au sang avec leurs ongles, et commencèrent à danser à grands pas dans la pièce, se frappant la tête contre les murs et chantant sur une seule note très haute, le récit de la mort[30].

Elles crient pour « annoncer la mort à la campagne et au monde », « durant quarante-huit heures jusqu'à l'enterrement[31].

Lui offrant l'hospitalité, elles lui proposent alors le refuge d'un lit sous le toit qui conduit le jeune médecin à un état de bien-être total. Ce sera précisément dans cette atemporalité du deuil qu'il se sentira libre existentiellement et d'une clairvoyance étonnante. Il éprouve alors une véritable sérénité, comme dans un au-delà atemporel et spatial, un abri presque amniotique :

> La mort était dans la maison […]. Pourquoi alors une si grande paix descendait-elle en moi ? J'avais l'impression d'être détaché de toute chose, de tout lieu, totalement éloigné de toute détermination, perdu hors du temps, en un ailleurs

29 *Ibid.*, p. 161.

30 *Ibid.*, p. 199.

31 *Ibid.*, p. 199.

> infini. Je me sentais à l'abri, ignoré des hommes, caché comme une pousse sous l'écorce de l'arbre : je tendais l'oreille à la nuit et il me semblait être entré soudain dans le cœur même du monde. Un bonheur immense, jamais éprouvé, était en moi, et me remplissait entièrement, avec le sentiment fluide d'une plénitude infinie[32].

Libéré, il est passé de l'autre côté du miroir.

Cette rencontre s'est faite avec une réalité totalement opposée à celle dont il provient (celle d'un milieu bourgeois, intellectuel, raffiné et cultivé). Mais cela ne le dérange en rien. En tant que résistant et en tant que juif, l'altérité est une notion qu'il ressent en permanence et qui le définit lui-même. Levi est un humaniste qui aime les gens et qui manifeste un réel respect pour la vie, également en tant que médecin et artiste. Aussi, ne regarde-t-il pas le Sud, et la femme du Sud, avec le regard du sociologue ou du voyageur uniquement ; il pénètre en son sein, en fait progressivement partie, par son regard empathique, sympathétique. « J'étais », explique-t-il, « très loin de cette mentalité scientifique faite de froideur et de détachement [33] ». Il éprouve alors un vrai plaisir à habiter le monde qu'il a découvert et à créer une unité solidaire avec les choses et les gens qu'il découvre.

L'Autre à ses yeux n'est pas folklore ; il tisse avec autrui – la femme, c'est-à-dire l'autre par définition, mais aussi la culture paysanne, la réalité méridionale – la même intimité avec laquelle il se regarde lui-même.

Avec une immense gratitude, il se retrouve « adolescent dans un monde adolescent » puis « adulte en devenant adulte au sein de ce monde, à travers tous les êtres fraternels de toutes les Lucanies de chaque coin de la Terre[34] ».

L'initiation du jeune homme eut ainsi lieu à travers une prise de conscience fondamentale : par sa rencontre avec les matriarches, les sorcières, les comédiennes, les héroïnes, les pleureuses, il comprit que la non-modernité n'était pas en soi « in-civilité ». À leur contact, il comprit que la civilisation n'est pas forcément synonyme de modernité. Par la figure féminine, il découvrit une diversité à travers un vaste patrimoine de valeurs fortes et vitales, de solidarité et de résistance, aux antipodes de l'uniformisation des idées et des valeurs de la civilisation industrielle qu'il connaissait et dont il provenait.

---

32 *Ibid.*, p. 198-199.

33 *Ibid.*, p. 70.

34 *Ibid.*, p. XIX.

À travers la femme, il présenta ainsi le Sud comme un lieu archétypique et symbolique, faisant partie de la psyché collective. Pour lui, ce fut le lieu d'une initiation, d'une découverte de lui-même, de son moi profond, en le sortant de son narcicisme de jeune bourgeois du Nord. Ce voyage marqué par la rencontre avec la femme méridionale sera donc une découverte de soi, une révélation dans la douleur, la mort, la solidarité, l'initiation à l'âge adulte, d'une catabase dans les tréfonds d'une culture apparemment « barbare » suivie d'une anabase libératrice.

La femme l'accompagna ainsi dans un voyage philosophique et existentiel qui lui permit de sortir de son abstraction d'homme occidental. Par la figure féminine, il sut regarder en dehors de lui-même, de son sexe et de sa position sociale, pour mieux se retrouver et se réapproprier une humanité authentique et simple, la redéfinition de lui-même.

# Femmes sans pouvoir

## Le sentiment de la peur dans les romans de Michela Murgia et Amélie Nothomb

Carlo Baghetti
Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé : Dans cet essai, nous analysons à travers une perspective de genre et avec une attention particulière à l'élaboration stylistique deux romans publiés à quelques années de distance respectivement en Italie et en France : *Il mondo deve sapere* de Michela Murgia et *Stupeur et tremblement* d'Amélie Nothomb. Dans des contextes très différents, un centre d'appel à la périphérie du monde globalisé, une grande multinationale japonaise, l'entreprise contemporaine devient un symbole de violence, un lieu où les relations sont loin d'être équitables entre hommes et femmes. Le lieu de travail devient un emblème de la contradiction contemporaine, une source de revenus, mais aussi l'origine de discrimination, de subordination, d'angoisse et de peur.

Riassunto: Nel saggio vengono analizzati attraverso una prospettiva di genere e con un'attenzione particolare all'elaborazione stilistica due romanzi pubblicati a distanza di pochi anni rispettivamente in Italia e in Francia: *Il mondo deve sapere* di Michela Murgia e *Stupeur et tremblement* di Amélie Nothomb. In contesti molto diversi, un call center di periferia, una grande multinazionale giapponese, l'azienda contemporanea diviene simbolo di violenza, luogo in cui le relazioni sono tutt'altro che paritarie tra uomini e donne. Il luogo di lavoro diventa emblema della contraddizione contemporanea, fonte di reddito, ma anche origine di discriminazione, subordinazione, angoscia e paura.

Dans un volume qui vise à structurer une réflexion autour du rapport entre femmes et pouvoirs, nous avons jugé nécessaire et urgent de réfléchir au rôle de la femme dans le monde du travail, tel qu'il est représenté dans la littérature. Depuis plusieurs années, les chercheurs en sciences sociales ont contribué à éclairer les changements, parfois problématiques, du monde du travail à l'époque contemporaine[1]. Nous assistons, au cours des dernières décennies, à un procès de flexibilisation progressive d'un point de vue normatif, qui, dans les cas les plus extrêmes, se traduit en véritable précarité pour les travailleurs et travailleuses, tant professionnelle qu'existentielle.

Du point de vue artistique et, plus particulièrement, littéraire, à partir des années 1990, nous assistons au resurgissement de différentes représentations du travail en Europe[2]. Mais la tentative de raconter le travail n'a pas été conduite seulement par des écrivaines ou écrivains, mais aussi dans le cinéma, le théâtre, la musique et les arts plastiques à l'échelle européenne[3].

Nous voudrions ici nous concentrer sur les cas italien et français : nombreux sont les auteurs et autrices qui, depuis trente ans, mettent au cœur de leurs romans les usines ou les entreprises. En ce qui concerne le "roman d'entreprise" français, comme l'a défini Aurore Labadie[4], nous pouvons citer les ouvrages de Frédéric Beigbeder, Michel Houellebecq, Nathalie Kuperman, Nicole Maliconi[5] ; mais nous rencontrons aussi plusieurs représentations littéraires

1 Parmi d'autres, nous signalons : Zygmunt Bauman, *Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality*, Cambridge, Blackwell, 1995 ; Jeremy Rifkin, *The End of Work. The Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-Market Era*, New York, Putnam Publishing Group, 1995 ; Manuel Castells, *The Rise of the Network Society. The Information Age. Economy, Society and Culture*, Malden (MA.) -Oxford, Blackwell, 1996 ; André Gorz, *Misères du présent, richesse du possible*, Paris, Galilée, 1997 ; Ulrich Beck, *Schöne neue Arbeitswelt*, trad. it., *Il lavoro nell'epoca della fine del lavoro*, Torino, Einaudi, 2000 ; Guy Standing, *The Precariat. The Dangerous Class*, London-New York, Bloomsbury Academic, 2011.

2 Cf. Carlo Baghetti, Claudio Milanesi, Emanuele Zinato (éds.), *Narrative contemporanee e lavoro in Europa*, « Costellazioni », VI, n. 12, 2020.

3 En 2018, à l'Université d'Aix-Marseille, a été fondé OBERT (Observatoire Européen des Récits du Travail), un observatoire dédié à ce genre de représentations, qui vise à réunir chercheurs de disciplines différentes. https://caer.univ-amu.fr/recherche/obert/

4 Aurore Labadie, *Le Roman d'entreprise au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016.

5 Frédéric Beigbeder, *99 francs*, Paris, Bernard Grasset, 2000 ; Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Nadeau, 1994 ; Nathalie Kuperman, *Nous étions des êtres vivants*, Paris, Folio, 2010 ; Nicole Maliconi, *Au bureau*, La Tour-d'Aigue, L'Aube, 2007.

dédiées plus spécifiquement à l'usine[6], faites par Thierry Beinstigel, Élisabeth Filhol, Gérard Mordillat, François Salvaing[7]. La même dynamique est présente en Italie : ici aussi, le roman a essayé de raconter le monde des usines[8] : Ermanno Rea, Antonio Pennacchi, Stefano Valenti, Silvia Avallone[9] sont parmi les auteurs les plus reconnus de ce courant littéraire ; mais l'entreprise a aussi été un objet d'intérêt de la part des écrivains[10] : Andrea Bajani, Mario Desiati, Giorgio Falco, Massimo Lolli[11].

Dans cet univers – en constante expansion – du roman du travail, pour parler du rapport entre femmes et pouvoir, nous avons choisi les récits de Michela Murgia, *Il mondo deve sapere*[12], et d'Amélie Nothomb, *Stupeur et tremblements*[13]. Le rapprochement de ces deux romans se justifie parce que les deux autrices ont travaillé de manière similaire du point de vue formel, car ils racontent deux histoires très brèves et qui utilisent la première personne ; chronologique, car les deux romans ont été publiés à sept ans d'écart, en 1999 et 2006 ; du contenu, car les deux histoires parlent d'un personnage féminin et se concentrent seulement sur leur vie professionnelle ; du temps du récit, car l'histoire se concentre sur une période de quelques mois. Un autre aspect à ne pas méconsidérer est celui de genre, car les deux romans ont été écrits par deux femmes.

La genèse du roman de Michela Murgia est assez particulière, puisque dans sa forme originelle l'ouvrage était un blog que l'auteur avait rédigé au cours

---

6 Pour une étude approfondie, cf. Corinne Grenouillet, *Usines en textes, écritures au travail. Témoigner du travail au tournant du XXIe siècle*, Paris, Garnier, 2014.

7 Thierry Beinstingel, *Central*, Paris, Fayard, 2000 ; Élisabeth Filhol, *La centrale*, Paris, POL, 2010 ; Gérard Mordillat, *Les vivants et les morts*, Paris, Calmann-Levy, 2004 ; Id., *Notre part des ténèbres*, Paris, Calman-Lévy, 2008 ; Id., *Rouge dans la brume*, Paris, Calman-Lévy, 2010 ; François Salvaing, *La Boîte*, Paris, Fayard, 1998.

8 Cf. Giuseppe Lupo, Giorgio Bigatti (éds.), *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, Roma-Bari, Laterza, 2013 ; Daniele Fioretti, *Carte di fabbrica. La narrativa industriale in Italia (1934-1989)*, Pescara, Tracce, 2013.

9 Ermanno Rea, *La dismissione*, Milano, Feltrinelli, 2014 [2002] ; Antonio Pennacchi, *Mammut*, Milano, Mondadori, 2012 [1994] ; Stefano Valenti, *La fabbrica del panico*, Milano, Feltrinelli, 2014 ; Silvia Avallone, *Acciaio*, Milano, Rizzoli, 2010.

10 Cf. Alessandro Ceteroni, *Letteratura aziendale. Gli scrittori che raccontano il precariato, le multinazionali e il nuovo mondo del lavoro*, Novate Milanese, Calibano, 2018.

11 Andrea Bajani, *Cordiali saluti*, Torino, Einaudi, 2008 ; Mario Desiati, *Vita precaria e amore eterno*, Milano, Mondadori, 2006 ; Giorgio Falco, *Pausa caffè*, Milano, Sironi, 2004 ; Massimo Lolli, *Il lunedì arriva sempre di domenica pomeriggio*, Milano, Mondadori, 2009.

12 Michela Murgia, *Il mondo deve sapere. Romanzo tragicomico di una telefonista precaria*, Milano, ISBN, 2006.

13 Amélie Nothomb, *Stupeur et tremblement*, Paris, Albin Michel, 1999.

de son expérience de travail au centre d'appels de Kirby, une multinationale américaine qui vend des aspirateurs en Italie : le centre d'appel, ou *call center* comme il est appelé dans le roman, se trouve vraisemblablement en Sardaigne. En raison du succès du blog, un éditeur l'a contactée pour en faire une édition papier. Le changement de support se fait remarquer dans le rapport que la narratrice entretient avec son lecteur implicite : en plus d'utiliser souvent l'ironie pour alléger la lecture, elle a fait recours à des personnages-type banalisés ; cela est fait, probablement, en raison de l'imprévisibilité du web-lecteur, pour permettre une compréhension facile et immédiate du texte.

Le roman d'Amélie Nothomb se présente comme une autobiographie romancée, dans laquelle est relatée l'expérience de l'écrivaine dans une grande société japonaise d'import/export. Dans le texte, sont mélangés des éléments de vérité et de fiction qui ont pour conséquence de rompre le pacte autobiographique décrit par Philippe Lejeune[14]. L'expérience du travail au Japon se révèle une véritable catastrophe. Elle ne sera jamais affectée au service pour lequel elle avait été embauchée, mais elle doit effectuer des travaux qui n'ont rien à voir avec ses compétences et qui la conduiront, très rapidement, à l'échec.

Comme il paraît évident, bien que les deux romans aient quelques points communs ils ont évidemment des différences, en particulier, sur deux points. En premier lieu, l'environnement social et économique n'est pas comparable : d'un côté, nous avons un petit centre d'appels en Sardaigne de l'autre, une multinationale japonaise parmi les plus importantes au monde. En deuxième lieu, leur genre : avec Michela Murgia nous sommes confrontés à un roman tragicomique d'inspiration sociale, qui établit un lien étroit avec le contexte socio-culturel italien du début des années 2000 ; avec Nothomb, nous sommes confrontés à une opération littéraire beaucoup plus solide et traditionnelle, où l'invention et la fantaisie jouent un rôle important.

Un élément commun aux deux romans est la présence de la peur. Ce sentiment est lié, sans doute, à la (in-)sécurité de l'emploi et au pouvoir (assez limité) dont les deux femmes protagonistes disposent. Dans la littérature du travail italienne et française, le lecteur est souvent confronté à des situations de précarité et de subalternité ; l'objectif de cet article est d'analyser la manière dont ce sentiment est raconté dans deux romans qui ont obtenu un remarquable succès critique (comme en témoignent les adaptations cinématographiques qui ont suivi les publications).

14 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Si on commence à rechercher les manifestations du sentiment de la peur dans les deux romans, nous pouvons remarquer immédiatement une différence : chez Michela Murgia, ce sentiment est lié à l'insécurité et à l'incertitude de l'emploi ; dans *Stupeur et tremblements*, la peur est à la base de la communauté de travail, des relations entre les collègues.

La peur dans le roman italien se manifeste surtout par rapport à la perte du travail. La logique de contrôle et de domination perverse que les supérieurs utilisent avec leurs employés, se fonde sur le spectre du chômage et sur la peur que cela engendre. Cela est possible parce que les travailleuses[15] ne sont pas protégées par leur contrat de travail, après que la Loi Biagi de 2001 a introduit les emplois à temps déterminé.

Nous retrouvons le premier exemple de cette peur dans les premières pages du livre. Afin de "motiver" les opérateurs du centre d'appel à prendre le plus de rendez-vous possible, un cadre décide de les soumettre au chantage moral/affectif : si elles n'arrivent pas à atteindre le résultat fixé, elle (le cadre) démissionnera. Les réactions des filles employées, captées par l'œil attentif de la narratrice, sont exactement celles de la peur :

> È bellissimo e agghiacciante allo stesso tempo. Nessuna delle ragazze si rende conto della manipolazione. Rosina è veramente terrorizzata all'idea di causare il licenziamento di Hermann con la sua inettitudine sul lavoro. Da domani ci darà dentro, sicurissimo[16].

Si on regarde bien, cette description est assez étrange. De quoi devrait avoir peur une employée si son chef quitte le travail ? Dans une situation normale, le cadre serait remplacé par un autre responsable du même niveau ou bien pourrait-il y avoir la possibilité d'une promotion interne pour Rosina et les autres ? En réalité, la situation précaire des employées et le manque d'une loi qui peut les protéger, fait que ces travailleuses ont peur de chaque changement, parce que la situation pourrait empirer. Dans la citation, dès que le mot "licenciement" apparaît, nous retrouvons la peur et, même, la terreur.

Et ce sentiment se révèle aussi utile à la société. En effet, l'employée est poussée à faire encore plus, à travailler avec ardeur (on lit qu'elle « *ci darà*

15 La communauté représentée dans le roman de Murgia est principalement féminine.

16 Michela Murgia, *Il mondo deve sapere*, cit., p. 15. « C'est très beau et, en même temps, terrifiant. Aucune des filles ne se rend compte de la manipulation. Rosina [une des employées] est vraiment terrifiée de provoquer, avec son inaptitude au travail, le licenciement de Hermann [le cadre]. À partir de demain elle s'y mettra à fond, c'est sûr ». Traduction de l'auteur.

*dentro* » [s'y mettra à fond]). Effectivement, la protagoniste remarque qu'elles ne « se rendent pas compte de la manipulation ».

Christian Raimo, dans un article paru en ligne « Minima et Moralia », met en évidence comment les traumatismes psychologiques peuvent être fonctionnels à une meilleure qualité du travail, au détriment de la santé mentale du travailleur ; il écrit :

> Sono in un certo senso un lavoratore migliore se per esempio sono ansioso. Sono un lavoratore più produttivo se, mettiamo: sono 1) un manager che sviluppa una control-freakness, se sono 2) un ufficio stampa con manie narcisistiche, se sono 3) uno che fa più lavori e ha un bipolarismo accentuato. Già riconoscere questa condizione come patologica e determinata anche dalle forme del lavoro contemporaneo non è facile[17].

Dans *Il mondo deve sapere* l'autrice veut montrer que le malaise des employées est utilisé comme instrument pour augmenter le taux de production de l'entreprise.

La peur est également utilisée pour démolir toute solidarité et unité entre les employés. À une compétitivité extrême, est également associé un sentiment de peur et de méfiance à l'égard des collègues. Michela Murgia remarque que la peur, dans un monde du travail toujours plus précaire, devient un élément stimulant et productif pour le capital, comme l'amour-propre et l'ambition autrefois. En racontant un petit conflit entre la protagoniste et l'une de ses collègues, la narratrice essaie de deviner le discours intérieur du cadre qui observe la scène.

On peut lire :

> Hermann segue la scena con occhio apparentemente distratto, lo so io e lo sa Laverne.
>
> Alla fine a Hermann non importa chi dice cosa a chi. Conta che un appuntamento è stato sacrificato sull'altare dell'orgoglio di Laverne. Di questo non si dimenticherà di certo. Però sorride sagace […], contenta che i suoi trucchetti di psicostimolazione funzionino. Quello che Laverne non farà per amore di se stessa lo farà per paura di me[18].

---

17 Christian Raimo, *La mia generazione*, « Minima et moralia », en ligne, minimaetmoralia.it/wp/la-mia-generazione/. Dernière consultation : 23-06-2020. « Je suis, dans un certain sens, un travailleur meilleur si, par exemple, je suis anxieux. Je suis un travailleur plus productif si, disons : je suis 1) un manager qui développe un control-freakness, ou si je suis 2) un attaché de presse avec une manie narcissique, si je suis 3) quelqu'un qui fait plusieurs travaux et j'ai une bipolarité prononcée. Déjà reconnaitre cette condition comme pathologique et déterminée par les formes de travail contemporain ce n'est pas facile ». Traduction de l'auteur.

18 Michela Murgia, *Il mondo deve sapere*, cit., p. 82-83. « Hermann suit la scène d'un œil en apparence distrait, je le sais et Laverne le sait *(sa collègue, NDC)*. Finalement, pour Hermann,

Ces deux brefs exemples peuvent donner la mesure de l'importance que prend la peur dans un environnement de travail, pour des employées dépourvues de toutes protections contractuelles : en premier lieu, la peur agit comme un indicateur d'une condition d'exploitation ; en second lieu, nous pouvons remarquer que lorsque le seul critère est celui du profit et de la production, même les sentiments humains sont mis à profit.

Dans le roman d'Amélie Nothomb, le sentiment de la peur n'est pas décliné de la même manière. Cela a une double raison, une "interne" et une "externe" : la première, est que l'autrice a décidé de ne pas donner beaucoup de poids à ce sentiment, donnant une caractérisation psychologique à son personnage à travers d'autres facteurs (comme le sentiment d'infériorité ou la barrière linguistique) ; la deuxième est dans l'organisation socio-économique de l'entreprise japonaise chez qui le personnage d'Amélie travaille. Même s'il est vrai que son contrat est à durée déterminée (comme cela est clairement indiqué à la page 22), au Japon la relation employé-entreprise est plus intime et profonde que celle vécue en Europe, indépendamment des accords signés dans les contrats.

Vers la fin du roman, on lit :

> Décembre arriva, mois de ma démission. Ce mot pourrait étonner : j'approchais du terme de mon contrat, il ne s'agissait donc pas de démissionner. Et pourtant si. Je ne pouvais pas me contenter d'attendre le soir du 7 janvier 1991 et de partir en serrant quelques mains. Dans un pays où, jusqu'à il y a peu, contrat ou pas contrat, on était engagé forcément pour toujours, on ne quittait pas un emploi sans y mettre les formes.
>
> Pour respecter la tradition, je devais présenter ma démission à chaque échelon hiérarchique, c'est-à-dire quatre fois, en commençant par le bas de la pyramide[19].

La profondeur du rapport homme-entreprise fait que la peur ne se manifeste pas pour les mêmes raisons observées dans le texte de Michela Murgia, même si elle reste très présente. Les employés, et en particulier la protagoniste Amélie, femme, étrangère et néo-employée, sont soumis à une hiérarchie extrêmement rigide qui permet aux supérieurs de tenir des comportements irrespectueux

---

peu importe qui dit quoi à qui. Le plus important c'est qu'un rendez-vous a été sacrifié sur l'autel de l'orgueil de Laverne. Cela, elle ne l'oubliera pas facilement. Cependant elle a un sourire sagace [...], heureuse que ses petites astuces de psycho-stimulation réussissent. Ce que Laverne ne fera pas par amour-propre, elle le fera par crainte de moi ». Traduction de l'auteur.

19 Amélie Nothomb, *Stupeur et tremblement*, cit., p. 163-164.

envers les subordonnés. Ce n'est pas un hasard si souvent ces comportements deviennent violents, au niveau verbal ou même physique. C'est bien de cela que les employés de l'entreprise japonaise ont peur, mais ils résistent stoïquement.

Dans *Stupeur et tremblements* l'incarnation du chef féroce est représentée par Omochi, décrit dans les premières pages comme « énorme et effrayant, ce qui prouvait qu'il était le vice-président »[20]. À ce personnage, donc, dès le début, sont liés les sentiments de terreur et peur (il est « effrayant »). Presque à chaque occasion où le vice-président est représenté, la narratrice met en évidence son aspect cruel et féroce. Le moment où cette violence se produit de la manière la plus frappante, est au cours d'une confrontation verbale avec la supérieure d'Amélie, Fubuki Mori.

La narratrice, pour décrire une telle agression, fait appel à l'image de la violence sexuelle, un élément récurrent dans les agressions de M. Omochi :

> Il était en train de violer mademoiselle Mori, et s'il se livrait à ses plus bas instincts en présence de quarante personnes, c'était pour ajouter à sa jouissance la volupté de l'exhibitionnisme.
>
> Cette explication était tellement juste que je vis ployer le corps de ma supérieure. Elle était pourtant une dure, un monument de fierté : si son physique cédait, c'était la preuve qu'elle subissait un assaut d'ordre sexuel[21].

Amélie Nothomb essaie de traduire ou reproduire, au niveau stylistique, la peur ressentie par la narratrice. Une telle tentative est mise en place, avant tout, à travers le recours à une série d'images de bêtes sauvages (comme le Yeti) et d'images figées dans l'imaginaire collectif (comme King Kong ou les kamikazes) qui peuvent renvoyer, dans l'esprit du lecteur, à l'horizon de la peur stylisé par le cinéma, la bande dessinée ou les médias ; puis, nous pouvons remarquer l'accélération du rythme du récit à travers la syntaxe, en particulier l'utilisation fréquente du point qui rend les phrases rythmées ; à cela il faut ajouter les formules empruntées au langage cinématographique, typique des moments où les protagonistes sont face à la mort (« Ton heure est venue ») ; l'autre moyen utilisé par Nothomb est la description rapide et non-linéaire des actions, le recours à l'emphase, au contraste et à la juxtaposition, qui sert à créer de la tension à l'intérieur du texte ; enfin, au sommet de la peur, l'auteur fait prononcer des mots inintelligibles au monstre, comme pour reproduire l'effrayant cri d'une bête.

20 *Ibidem*, p. 9.

21 *Ibidem*, p. 119-120.

Voici le passage :

> J'entendis la porte s'ouvrir derrière moi. […] C'était comme si la porte avait été renversée. Et les pas qui suivirent n'étaient pas ceux d'escarpins, mais ceux, lourds et déchaînés, du yéti en rut.
> Tout cela se déroula très vite et j'eus à peine le temps de me retourner pour voir foncer sur moi la masse du vice-président.
> Microseconde de stupeur (« Ciel ! Un homme – pour autant que ce gros lard fût un homme – chez les dames ! ») puis éternité de panique.
> Il m'attrapa comme King Kong s'empare de la blondinette et m'entraîna à l'extérieur. J'étais un jouet entre ses bras. Ma peur atteignit son comble quand je vis qu'il m'emportait aux toilettes des messieurs.
> […] Je me rappelle avoir pensé : « Il va te violer et t'assassiner. Oui, mais dans quel ordre ? Pourvu qu'il te tue avant ! »
> […] « Ton heure est venue », me dis-je.
> Il se mit à hurler convulsivement trois syllabes. Ma terreur était si grande que je ne comprenais pas : je pensais que ce devrait être l'équivalent du « banzaï ! » des kamikazes dans le cas très précis de la violence sexuelle.
> Au sommet de la fureur, il continuait à crier ces trois sons. Soudain la lumière fut et je pus identifier ses borborygmes :
> – No pêpâ ! No pêpâ !
> C'est-à-dire, en nippo-américain :
> – No paper ! No paper[22] !

En guise de conclusion, la première constatation que nous pouvons faire, c'est que la peur est une émotion primaire et bien présente dans l'environnement du travail. Ce sentiment fait son apparition quand nous sommes face à du travail temporaire, flexible ou précaire, montrant toute l'importance pour l'individu d'avoir un travail stable et bien rémunéré ; mais la peur peut aussi se manifester dans des circonstances plus ordinaires, à cause de la violence qui s'instaure dans les échelons hiérarchiques. Ici, nous pouvons interpréter l'exemple japonais porté par Amélie Nothomb, comme une occasion d'élargir et généraliser cette considération sur une échelle globale.

Ensuite, nous avons vu que les traumas psychologiques des employées et employés peuvent être fonctionnels aux employeurs et au profit de l'entreprise. Grâce aux représentations littéraires, qui souvent offrent une description précise

22 *Ibidem*, p. 150-152.

de la vie intérieure du personnage, le lecteur peut observer ce phénomène dans le détail[23].

Une autre réflexion que nous pouvons en tirer concerne le changement de la caractérisation donnée à l'entreprise. Si auparavant nous étions souvent confrontés à un monde du travail peint par les écrivains comme déshumanisé, aliéné et barbare, aujourd'hui la littérature nous indique que non seulement la psychologie des employés est bien prise en compte par la direction, mais qu'elle devient un élément de plus, mis à profit par le capital.

Ensuite, grâce à ces deux romans nous pouvons voir une correspondance, partielle mais indicative, du morcellement du monde du travail auquel nous assistons depuis deux ou trois décennies : les contrats différents et la peur que les employés ont l'un de l'autre, contribuent à parcelliser et diviser les travailleurs, à les mettre en compétition entre eux. D'un point de vue littéraire ce changement porte à l'abandon des narrations chorales[24] au profit de la description d'un personnage unique et isolé[25]. Si, jusqu'aux années Soixante-Dix/Quatre-Vingt nous avons eu des narrations où le protagoniste était un ouvrier qui s'identifiait à la classe ouvrière ou la classe ouvrière même qui se racontait unie et en lutte pour ses droits, maintenant nous sommes souvent face à des romans qui parlent de l'expérience d'un individu-travailleur, sans lien avec d'autres travailleurs.

---

23 À ce propos sont très utiles les analyses faites par Mark Fischer, *Capitalism Realism. Is There no Alternative ?*, trad. it., *Realismo capitalista*, Roma, Nero, 2018.

24 Le modèle littéraire, en Italie, pour ce genre de narration est Nanni Balestrini, *Vogliamo tutto*, Milano, Feltrinelli, 1971. Cf. Carlo Baghetti, *Formes et fonctions d'un roman impopulaire :* Vogliamo tutto *de Nanni Balestrini*, dans Aa. Vv., *Le peuple. Théories, discours et représentations*, « Cahiers d'études romanes », n. 35, 2/2017, PUP, Aix Marseille Université, p. 493-504.

25 D'un point de vue stylistique, les auteurs ont traduit ce changement à travers l'adoption, quasi exclusive, de la première personne du singulier. Nous avons traité cet aspect de manière spécifique dans Carlo Baghetti, « Works by Vitaliano Trevisan and the representation of work in the neo-liberal age », in Angela Condello et Tiziano Toracca (éds.), *Law, Labour and the Humanities*, London, Routledge, 2019, p. 183-198.

# Le pouvoir de renverser un mythe

## La Pénélope de Rosaria Lo Russo

Yannick Gouchan
Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé: La contribution se propose d'effectuer la présentation et l'analyse d'un texte de poésie, *Penelope*, écrit par l'italienne Rosaria Lo Russo et publié en 2003, chez l'éditeur D'if. Il s'agit d'un monologue en vers (ou "mélologue"), publié sous forme de plaquette, puis destiné à être récité par une soprano et mis en musique par Patrizia Montanaro, avant qu'un disque ne soit publié en 2017 (le chant dure vingt-et-une minutes). La contribution prend en examen le texte de poésie. Le texte évoque l'histoire de Pénélope, reine d'Ithaque, mais dans cette réécriture des chants XIX et XXIII de l'*Odyssée* la femme-épouse s'affirme comme un personnage qui se rebelle face au rôle que lui attribue le mythe. Ainsi voit-on l'épouse patiente et aimante changer, au retour d'Ulysse, pour devenir une femme qui revendique son autonomie et son statut de souveraine. La scène de retrouvailles devient une scène de rupture.

Riassunto: L'articolo si propone di presentare e analizzare un testo poetico, *Penelope*, scritto da Rosaria Lo Russo e pubblicato nel 2003 dall'editore D'if. Si tratta di un monologo in versi (o melologo), pubblicato come una plaquette per essere in seguito recitato da una soprano e musicato da Patrizia Montanaro, prima di essere registrato su un disco nel 2017 (durata del canto 21 minuti). L'articolo prende in esame il testo poetico. Il poemetto evoca la storia di Penelope, ma in questa riscrittura dei canti XIX e XXIII dell'*Odissea* la donna-moglie si afferma come una figura ribelle di fronte al ruolo assegnatole dal mito. Si vede come la sposa paziente e fedele sia cambiata, al ritorno di Ulisse, per diventare una donna che rivendica la propria autonomia e il proprio statuto di sovrana. La scena in cui si ritrovano gli sposi diventa una scena di separazione.

Superiority to fate
Is difficult to learn.
'T is not conferred by any,
But possible to earn
A pittance at a time [...]
Emily Dickinson, *Superiority to fate* (poème 1081)

## Rosaria Lo Russo : poésie, voix, féminité

Rosaria Lo Russo est une poétesse toscane dont la riche production est aujourd'hui reconnue comme l'une des plus significatives du panorama italien, aux côtés des "jeunes toscans" tels qu'Elisa Biagini, Paolo Maccari, Marco Simonelli, Giacomo Trinci, parmi d'autres. Née en 1964 à Florence[1], enseignante, elle a écrit plusieurs essais sur la littérature moderne et comparée, et une *tesi di laurea* en histoire du spectacle sur Pirandello, à l'université de Florence[2]. En tant que poétesse et comédienne, elle s'est notamment distinguée par ses performances orales et vocales, si bien qu'on peut la qualifier de lectrice-performer, tant la voix et le geste comptent dans la réalisation de ses textes sur scène (à savoir les séances de *reading*), puis en format vidéo ou audio qui constituent l'aboutissement d'un parcours d'écriture destinée à la mise en voix[3]. C'est la raison pour laquelle elle a collaboré fréquemment avec de nombreux musiciens et metteurs en scène, ainsi qu'avec la télévision publique RAI pour des programmes sur la poésie, comme *Dire la poesia* ou *L'ombelico del mondo*. L'articulation entre la poésie, le théâtre et la dramaturgie est primordiale dans son parcours. Son œuvre publiée[4] rassemble à ce jour une bonne douzaine de livres depuis 1987[5]. *Penelope. Tragicommedia*

1 On consultera le blog de l'auteure pour de plus amples informations : http://www.rosarialorusso-poesia-performance.it/bio/biografia-e-percorso-artistico/

2 Le mémoire est intitulé *La protagonista di Pirandello. Miti, personaggi e ruoli*. Il a remporté en 1992 le *Premio Nazionale Luigi Pirandello* du Centro Nazionale di Studi Pirandelliani d'Agrigente.

3 Pour une première analyse générale de la production de Lo Russo jusqu'à *Penelope*, on consultera l'article de Marco Simonelli, « Rosaria Lo Russo : appunti per un'agiografia » in *Italies*, n° 13, sous la direction de Yannick Gouchan, 2009, pp. 429-444, mis en ligne le 1er décembre 2011, http://journals.openedition.org/italies/2730.

4 Pour une liste complète des productions de Lo Russo, on consultera le lien suivant : http://www.rosarialorusso-poesia-performance.it/poesia/.

5 *L'estro* (Firenze, Franco Cesati, 1987) ; *Vrusciamundo* (Porretta Terme, Quaderni del Battello Ebbro, 1994) ; *Sanfredianina*, dans le volume *Poesia contemporanea. Quinto quaderno italiano* (Milano, Crocetti, 1996) ; *Comedia* (livre et CD, Milano, Bompiani, 1998) ; *Dimenticamiti*

*lirica in un atto* (2003) est son septième livre ; il a reçu le Prix Palio Poetico-Musicale *Ermo colle* en 2004. On peut trouver des versions de ses poèmes en anglais, français, espagnol, allemand, japonais et chinois. Plusieurs de ses poèmes figurent dans des anthologies importantes comme *Poesia contemporanea. Quinto quaderno italiano* (1996, *cit*. note 5 *infra*) et *Parola plurale*[6]. En tant que traductrice de l'anglais et de l'espagnol, on doit à Rosaria Lo Russo des versions inédites en italien d'Anne Sexton mais aussi d'Erica Jong, John Donne, Sylvia Plath, Carol Ann Duffy, et de l'argentine Alfonsina Storni. Elle a également réalisé un documentaire audio-visuel sur la vie et l'œuvre d'Amelia Rosselli, dans lequel elle interprète la poésie, accompagnée au piano par Andrea Allulli, *La libellula. Panegirico della libertà*[7]. On aura compris que Rosaria Lo Russo accorde une place de premier plan à la théorie et à la pratique de la transposition vocale de la poésie, et qu'elle participe régulièrement à des colloques et séminaires universitaires sur cette transposition. Depuis 2014 elle dirige même le festival de poésie performative *La Passera Poesia/Performance in Piazza* à Florence, au sein du *Settembre in Piazza della Passera*.

## L'organisation du texte : entre vers, voix et musique

*Penelope*[8] est une œuvre dont la forme, le contenu et la réalisation vocale se complètent pour donner lieu à un portrait étonnamment moderne de femme forte qui parvient à s'emparer d'un pouvoir qui lui était nié par le système patriarcal et conjugal. Cette prise de pouvoir au féminin s'inscrit dans la longue tradition des hypertextes inspirés de l'Odyssée, et plus précisément les chants XIX (l'entretien entre Pénélope et le mendiant) et XXIII (les

---

*Musa a me stessa* (con sedici disegni di Renato Ranaldi, Prato, Edizioni Canopo, 1999) ; *Melologhi* (Modena, Emilio Mazzoli, 2001) ; *Penelope* (Napoli, Edizioni d'if, 2003) ; *Lo Dittatore Amore. Melologhi* (livre et CD, Milano, Effigie, 2004, Prix L'Aquila-Carispaq 2005) ; *Io e Anne. Confessional poems* (Napoli, d'if, 2010) ; *Crolli* (Firenze, Le Lettere, 2012) ; *Poema. 1990/2000* (Arezzo, Zona, 2013) ; *Nel nosocomio* (Milano, Effigie, 2016) ; *Controlli* (livre et DVD, Monza, Millegru, 2016).

6 *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli,* a cura di Andrea Cortellessa, Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciacchi, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Roma, Sossella, 2005.

7 Le documentaire est aujourd'hui inclus dans le volume collectif *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli,* a cura di Andrea Cortellessa (avec le CD et le DVD), Firenze, Le Lettere, 2007.

8 Toutes nos citations seront tirées de l'édition *Penelope*, Napoli, D'if, 2003.

retrouvailles des deux époux)[9]. L'*inventio* de ce *poemetto* de vingt-sept pages écrit par Rosaria Lo Russo provient donc entièrement du mythe d'Ulysse et de l'Odyssée, passés au crible des réécritures multiples qui se sont succédé[10].

Pour commencer, le texte est organisé en trois parties : un préambule de vingt-cinq vers environ destiné à contextualiser la scène principale, à la première personne qui se présente comme l'épouse abandonnée devant reconnaître son époux après vingt ans d'absence (*Avvistamento*), puis la scène des retrouvailles proprement dite, fondée sur une explication sarcastique de Pénélope à son époux et, enfin, une brève note paratextuelle de l'auteure qui indique clairement la double vocation initiale de son livre – à savoir l'écriture poétique et sa réalisation vocale lyrique immédiate –, commandé par le compositeur Luigi Cinque pour un concert-lecture (*reading*) autour des réécritures odysséennes, *Hypertext Ulysses*, à Florence le 28 mai 1999 (dans le cadre de *Fabbrica Europa*), où Rosaria Lo Russo elle-même récitait le texte, comme elle le fera également dans trois autres festivals du même genre (Parmapoesia, Palermopoesia et Bolzanopoesia, où l'édition 2010 était précisément consacrée au personnage de Pénélope). La genèse et le devenir éditorial de *Penelope* résident donc dans un parcours en trois étapes : l'interprétation vocale en direct par la poétesse (1999), la publication sous forme de plaquette chez D'if (2003) et l'enregistrement d'un disque par une soprano (2017).

Aussi bien la *dispositio* que l'*elocutio* de ce poème posent plusieurs questions, notamment le passage de l'écriture en vers à la réalisation vocale, et la portée de la trame dramatique par rapport à l'hypotexte antique.

La structure métrique présente des vers libres, très longs, dont la disposition sur la page requiert d'utiliser l'horizontalité au lieu de la verticalité habituelle – une particularité qui se trouvait déjà présente dans les vers dilatés de *La ragazza Carla* de Pagliarani, par exemple. La dilatation des vers, au-delà de la mesure traditionnelle, à savoir au-delà de la quinzaine de syllabes, n'est pas régulière car il s'agit bien de vers libres, non isométriques, non rimés – même si l'on

9 À ce propos, on citera l'ouvrage en prose narrative de Margaret Atwood, *The Penelopiad* (Edinburgh, Canongate, 2005) qui reprend elle aussi le récit d'Homère selon le point de vue de Pénélope.

10 Pour un état des lieux des réécritures du mythe d'Ulysse dans la culture italienne, cf. Brigitte Urbani *La figure d'Ulysse dans la littérature et la culture italiennes des origines à nos jours*, préparée sous la direction de M. le Professeur Jean Gonin, soutenue à l'université Lyon 3, 1992, 1257 p. (dactyl.), et son article : Brigitte Urbani, « Ulysse dans la culture italienne. Voyage multiforme à travers le temps » in *Cahiers d'études romanes*, n° 27, 2013, pp. 19-46. On consultera également la belle anthologie des réécritures contemporaines odysséennes traduite et présentée par Évanghélia Stead, *Seconde Odyssée. Ulysse de Tennyson à Borges*, Jérôme Milon, Grenoble, 2009.

trouve fréquemment des *assonanze*[11]. *L'elocutio* de *Penelope* suppose, dès le point de départ du travail rédactionnel de Rosaria Lo Russo, à la fin des années 1990, une mise en voix pour le public. C'est sans doute la raison pour laquelle le texte est rempli de répétitions, de paronomases, et même d'une sorte de refrain en italique, ou mieux d'une reprise anaphorique en forme de litanie de « *Ma quando* », suivie d'un verbe à la première personne qui signale à chaque fois la condition féminine de l'épouse laissée au foyer d'Ithaque par son mari parti faire la guerre. On remarque également la réduction de la ponctuation à l'essentiel, juste les signes de fin de phrase comme le point d'interrogation et le point d'exclamation, et très rarement les deux points en fin de vers. La virgule et le point sont absents. On suppose qu'ils sont remplacés par une pause vocale lors de la mise en voix, signalée dans le texte par des majuscules en tête de certains vers. Le lexique utilisé mêle des termes littéraires (« menarca, insufflare, nube densa, imeneo », par exemple) et des archaïsmes (comme « piagnendo ») heurtés par des expressions triviales permettant de restituer, dans l'énonciation, la tonalité sarcastique et torturée de l'épouse abandonnée qui rejette son mari : Pénélope se compare par exemple à une « spessa cotenna di scontento e contegno », puis elle avoue que pour supporter sa solitude de « vuota noia di perpetua[12] » elle a cédé à une boulimie passagère (« piluccando qua e là bulimica/olive sottosale offerte all'ospite loscamente come scusa[13] »). De plus, le registre familier n'est pas absent, lorsqu'il s'agit de faire comprendre à Ulysse que son épouse fidèle a changé : « mi sa che giro il culo e me ne vado mi sa che non ti riconosco[14] ». Le style, essentiellement porté par l'invective, présente en outre d'innombrables répétitions (notamment « Ma quando […] da vent'anni […] come s'usa »), des paronomases (« il tuo miraggio mio ammiraglio », par exemple) et d'autres effets sonores en adéquation avec la mise en voix.

Comme on l'a dit, le monologue poétique est destiné à être d'abord récité publiquement par son auteure, puis chanté par la voix d'une autre et mis en musique par Patrizia Montanaro, sous l'appellation « mélologue pour soprano-actrice et piano », qui est indiquée dans les festivals où le texte a été chanté, puis sur le disque sorti en 2017. La première interprétation publique, sur la musique de Montanaro, s'est déroulée au Teatro Piazza Porta San Giovanni à Rome, le

11 Par exemple : « voglie/moglie », p. 9, ou bien « piagnendo/pendo », p. 11, « segno/contegno », p. 12, etc.

12 *Penelope*, *op. cit.*, p. 19.

13 *Ibid.*, respectivement p. 12 et p. 14.

14 *Ibid.*, p. 19.

22 novembre 2004. L'enregistrement discographique est interprété par la soprano allemande Catarina Kroeger, accompagnée au piano par l'italienne Monica Lonero, à la fin d'un disque consacré à Alma Malher[15]. La composition intégralement féminine de l'équipe du disque (la soprano, la pianiste, la compositrice, la poétesse et la musicienne autrichienne mise à l'honneur) démontre une portée féministe dans cette démarche artistique, à l'image de la reine d'Ithaque imaginée par Lo Russo qui se place dans le sillage des grandes poétesses italiennes "guerrières" contemporaines, Amelia Rosselli et Patrizia Valduga[16].

## Le mythe renversé : une scène de rupture conjugale

> « You married me for money », she said, making of it no more than a matter of fact.
> « Now our marriage is at an end, and I am taking the money back. »
> John Banville, Mrs *Osmond* (2017)

Pour commencer l'analyse, on tentera de procéder à une rapide comparaison entre la *Penelope* de Lo Russo et l'hypotexte d'Homère. Les éléments communs au mythe et au *poemetto*-mélologue italien sont le thème du retour et de l'attente, les figures des prétendants et le motif du tissage incessant de la toile. Par ailleurs, les épisodes les plus connus de l'Odyssée sont mentionnés, de manière furtive et toujours sarcastique, par la Pénélope féministe de Lo Russo (le navire, Nausicaa, Calypso, le cyclope, les mangeurs de lotus, les sirènes).

Dans l'hypotexte, après une discussion avec sa servante Eurynomé, Pénélope (« la toute sage » et « la céleste femme ») fait asseoir le mendiant (« le divin Ulysse », « race de Zeus ») qui s'est présenté au palais d'Ithaque, sans connaître sa véritable identité : « C'est moi, étranger, qui vais d'abord te questionner : qui es-tu parmi les hommes et d'où es-tu ? Où sont tes parents, ta cité ?[17] ». Chez Lo Russo en revanche la situation est différente car l'épouse accueille « un ospite inatteso », ce qui indique qu'Ulysse n'est plus forcément le bienvenu. La scène figure au début du *poemetto* et commence par une didascalie en italique et

15 En réalité, le disque est présenté comme un enregistrement de neuf *Lieder* et cinq *Gesänge* d'Alma Malher, complétés par *Il canto di Penelope* de Lo Russo mis en musique par Patrizia Montanaro (durée du chant : 21 minutes 37). Références du disque : *Alma Mahler, Lieder und Gesänge*, Brilliant Classics, 2017, durée totale 01:03:45 (enregistré à Rome en 2014) : https://www.brilliantclassics.com/articles/a/alma-mahler-lieder-und-gesaenge/

16 Cf. Claudia Gelmi, « Un'altra Penelope. Il personaggio omerico a Bolzano Poesia » in *Corriere dell'Alto Adige*, 25/11/2010.

17 Pour la traduction française, nous utilisons l'édition et la traduction de Louis Bardollet, *L'Iliade. L'odyssée*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1995, p. 597.

entre parenthèses qui met en place tous les éléments importants de la scène de retrouvailles sur le point de devenir une scène de rupture, c'est-à-dire le caractère peu enclin à l'obéissance de l'épouse délaissée (qui n'est plus « sage » comme chez Homère), la rancœur nourrie depuis des années, le jeu de faux-semblants entre époux, et surtout le reproche du retard qui justifie un sentiment de culpabilité chez le mari (déchu de son statut « divin » par rapport à la version d'Homère) : « (La reietta reina sorniona e accorta si rivolge all'ospite inatteso, fingendo di fingere di non riconoscerlo ; per cercare di insufflargli in litania moralino almeno qualche senso di colpa per il ritardo)[18] ».

C'est bien le sentiment de culpabilité que l'épouse veut faire éprouver à son mari qu'elle n'a pas l'intention d'accueillir à bras ouverts – d'ailleurs elle le prend volontairement pour un étranger, tout en le reconnaissant comme Ulysse[19] –, elle qui affirme être « finita in secca in questo letto », dans le prologue du *poemetto*, métaphore maritime féminine d'une ironie féroce directement opposée à la navigation aventureuse masculine. L'attente chez Homère s'exprime par une anxiété patiente qui correspond à la fidélité récompensée par le retour attendu, mettant fin à l'affliction : « S'il revenait et prenait soin de ma vie, ma gloire ainsi serait plus grande et plus belle ![20] », affirme Pénélope au mendiant, en précisant qu'elle ruse pour éviter les demandes en mariage des prétendants. Chez Lo Russo par contre c'est sur le registre de l'ironie que Pénélope renvoie Ulysse à ses maîtresses de passage en se protégeant derrière une « fedeltà proverbiale[21] » opposée aux prétendants. Dans l'hypotexte, à la suite du troublant entretien avec le mendiant, Pénélope apprend de la nourrice Euryclée qu'Ulysse est revenu, puis après l'épisode de l'arc et des prétendants, on assiste aux retrouvailles "charnelles" : « Lorsque les deux époux se furent rassasiés des joies que donne un charmant amour, ils se rassasièrent de celles des paroles et se firent l'un à l'autre des récits […][22] ».

---

18 *Penelope*, *op. cit.*, p. 11.

19 *Ibid.*, p. 20, « mio uomo […]/ Ulisse vai ». On pourra rapprocher ce moment-ci des retrouvailles de la version qu'en donne Margaret Atwood : « No sooner had I performed the familiar ritual and shed the familiar tears than Odysseus himself shambled into the courtyard [...] dressed as a dirty old beggar [...]. I didn't let on I knew. It would have been dangerous for him. Also, if a man takes pride in his disguising skills, it would be a foolish wife who would claim to recognize him: it's always an imprudence to step between a man and the reflection of his own cleverness » (c'est Pénélope qui s'exprime), *The Penelopiad, op. cit.*, p. 135-137.

20 *L'Iliade. L'odyssée*, *op. cit.*, p. 598.

21 *Penelope*, *op. cit.*, p. 25.

22 *L'Iliade. L'odyssée*, p. 646.

Dans le poème de Lo Russo cet épisode est détourné vers la plainte amère de l'épouse abandonnée qui fait un reproche :

> Da vent'anni euriclea materna rammendo con lo sputo
> la tua voglia pelosa di cinghiale biscata a caccia nell'infanzia
> accogliendo a braccia aperte la tua sete d'ansia
> e con un colpo di spugna ti cancello le lacrime dalla faccia
> Ma se tu ritornassi sotto smentite spoglie di figlio divino viandante bisognoso o di vanaglorioso logorroico mostro
> e non di padre quercia senza scure
> lenta schiacciasassi che m'avvolegesse in una nube densa di cure [...][23].

La nouveauté qu'apporte Lo Russo au mythe est le fait que la reine d'Ithaque soit la seule à prendre la parole lors de la scène des retrouvailles, ne laissant aucune possibilité de justification à son époux. D'ailleurs, Ulysse n'est évoqué qu'à travers le regard et les paroles de Pénélope qui décrit un héros fatigué (« sangue che t'ingomma cicatrici urticate a fior di pelle/[…] le tue rughe loquaci d'uomo fuor d'acqua[24] »). Il ne s'agit plus d'un entretien avec le mendiant mais d'une « audience » – le terme *udienza* clôt le poème et permet de comprendre que la reine prend congé de l'étranger - que la reine accorde à celui qui prétend retrouver son statut de souverain et de maître du foyer : « questa che muci muci ammansi e chiami moglie[25] ». Une concession au mythe est d'abord faite au début de l'audience car, dans un premier temps, Pénélope semble obéir au personnage d'Homère : « e come s'usa zitta zitta mi rassegno », car dès l'*Avvistamento* le femme répète plusieurs fois qu'elle craint de retrouver son époux – crainte renforcée, sur le plan prosodique, par des allitérations provoquées par une redondance du pronom tonique postposé de la seconde personne[26] –, avant de compléter ironiquement par l'image de la ménagère attentive, « e zitta zitta come s'usa tappo le conserve[27] » ; une image d'ailleurs renversée à la fin du poème : « l'ancella alle calcagna cagna senza cuore stappa le conserve[28] ».

Comme dans l'entretien d'Homère, Pénélope évoque son quotidien domestique d'épouse délaissée (« al rintocco della pendola mi sveglio e

23 *Penelope*, p. 18-19.

24 *Ibid.*, p. 7.

25 *Ibid.*, p. 9.

26 *Ibid.* p. 7. « Temo te proprio te te […]/Temo te proprio te te tremulo corpo baro d'isobare salmastre ».

27 *Ibid.*, respectivement p. 11 et p. 13.

28 *Ibid.*, p. 27.

m'accorgo che sbaglio il metraggio dell'attesa[29] »), non sans ironie : « allora m'attacco all'anice taralluccio e vivucchio tisana di finocchio[30] ». La toile qu'elle tisse, instrument qui permet de retarder la décision de prendre un nouvel époux chez Homère, devient chez Lo Russo le symbole vivant de son abandon et la métaphore de ses récits illusoires (« ogni notte scaltra mi consumo nel ricordo/ sfilando i teleri di un racconto/cui mai appartenni[31] »). La trame de la toile tissée indique le changement de l'épouse prête à se rebeller, non pas contre les prétendants mais contre Ulysse. Le quotidien qu'elle relate à l'étranger qu'elle feint de ne pas reconnaître, tout en lui signalant qu'elle le reconnaît, est celui d'une femme qui a plongé peu à peu dans une situation de solitude amère (« veglio da vent'anni la mia disfatta […]// da vent'anni non dormo[32] ») avant de prendre conscience de son pouvoir pour s'affirmer (« non perdòno ma/zitta zitta decompongo l'imeneo che t'accolse[33] »), sans se libérer pour autant d'une profonde tristesse (« piango me pretendente di me consorte/usurpatrice me della mia stessa sorte[34] »). Ainsi passe-t-on du ressentiment violent de l'épouse, destiné à provoquer la culpabilité chez le mari, à une affirmation sans gloire du pouvoir féminin aux antipodes du pardon et des retrouvailles :

> Da vent'anni non dormo […]
> piango me desolata reggia
> piango me pretendente di me consorte
> usurpatrice me della mia stessa sorte[35]

Face à une Pénélope revendicatrice qui n'accepte plus son statut d'épouse fidèlement passive, on devine un Ulysse silencieux et impuissant, un héros en crise, un personnage ridicule et dépassé, l'époux *in absentia* devenu un étranger dans son royaume. Il n'est jamais nommé par son statut d'époux ou de roi, mais tantôt nommé ironiquement « mio ammiraglio » et « lazzarone magnaloto » (en référence aux mangeurs de lotus).

---

29 *Ibid.*, p. 12.

30 *Ibid.* p. 15.

31 *Ibid.*, p. 20. On consultera à ce propos l'ouvrage de Françoise Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames : Ariane, Hélène, Pénélope…*, Paris, Seuil, 2009.

32 *Ibid.*, respectivement p. 7 et p. 26.

33 *Ibid.*, p. 7.

34 *Ibid.*, p. 26.

35 *Ibid.*

## Le pouvoir au féminin

De l'épouse passive, patiente mais fatiguée qui se compare à une embarcation « finita in secca », à la femme de pouvoir qui passe au premier plan, la plainte de Pénélope (la partie principale du poème ainsi que sa version musicale s'intitulent *Lamento*) adressée à son époux de retour après vingt années d'absence, c'est bien une « reietta reina » qui s'exprime par la paronomase, seule, avant de prendre congé de l'homme qu'elle n'accepte plus comme époux. Il a déjà été mentionné que Pénélope feint de feindre de ne pas reconnaître son mari, car l'amertume entretenue par l'attente et la solitude débouche sur le sarcasme de l'infidélité, notamment avec Nausicaa (« una qualche anemica nausica semidea che ti accavalla ») et Calypso (dont Pénélope mentionne la « vulva grottesca[36] »), alors que la reine a cédé à la frénésie passagère de la boulimie, avec les olives, déjà mentionnées à la page 14. L'épouse est devenue une souveraine esseulée qui méprise désormais son « sposo bramato insaccato dalle maghe e pervertito[37] », elle se révolte par sa présence scénique en utilisant une rhétorique de l'affirmation féministe[38] – par l'intermédiaire du reproche, de la jalousie et de la colère -, au service d'une mise en voix du mythe revisité :

> Da vent'anni incastonati sul soffitto si fissano i miei occhi lucernari
> *Ma quando li diverto e inverto il mito*
> inforco a cavalcioni la seggia nella sala del trono
> e contro i proci ritorco venti dardi occhi lampanti di tue amanti[39].

Ulysse est donc confronté au pouvoir de la reine d'Ithaque sur son trône (« m'acciambello sulla seggia d'avorio[40] »). C'est une femme de pouvoir qui souffre de la solitude mais ne veut plus reprendre sa vie conjugale et les "devoirs" qui l'accompagnent dans le lit nuptial, comme une épouse soumise au désir de son mari parti vers d'autres horizons avant de revenir. Pénélope n'accepte plus la condition de « [la] moglie che aspetta il dì di festa[41] » selon le bon plaisir de son conjoint. Le poète et critique Marco Simonelli avait affirmé

36 *Ibid.*, respectivement p. 21 et p. 22.

37 *Ibid.*, p. 23.

38 Un exemple de réécriture féministe de l'histoire de Pénélope dans le théâtre espagnol contemporain : Itziar Pascual et Gracia Morales Ortiz, *Les voix de Pénélope/Bésame mucho* (traduit par Rosine Gars, Emmanuelle Garnier et Carole Egger), Toulouse, PUM, 2004.

39 *Penelope*, p. 24.

40 *Ibid.*, p. 16.

41 *Ibid.*

avec justesse que la Pénélope de Lo Russo est « una delle tragicomiche eroine metapoietiche […] al pari della Mistica di *Sequenza* e della Santa Puttana di *Musa* : combatte lo strapotere maschile patendo i riverberi drammatici delle avventure epiche del consorte, declinandole sulla propria femminilità offesa, in toni d'invettiva[42] ». En effet, l'invective et le ressentiment confèrent le pouvoir à la femme qui se révolte contre son époux et la suprématie masculine, contre la prison sociale, contre le mythe qui l'a fixée ainsi (l'expression « come s'usa » est répétée plusieurs fois). Lo Russo d'ailleurs avait déjà proposé une déconstruction de la figure féminine inspirée par la poésie lyrique médiévale italienne – le "stilnovo" – dans son poème de 2004 *Lo dittatore Amore*, un autre mélologue destiné à la mise en voix.

Pour conclure le texte, Pénélope assume son statut de femme de pouvoir (« reina ») dans la salle du trône et prend congé brusquement de son époux, dépossédé de son autorité sur sa femme et son île, en déclarant simplement : « Straniero, è finita l'udienza ».

Le poème montre une femme prisonnière du temps figé par la toile qu'elle a tissée et d'un corps en hiver, en attendant son époux (« Da vent'anni ogni notte mi snodo le caste ciocche rossicce/dei miei capelli[43] »). Le ton avec lequel elle s'adresse à l'étranger (le « Nessuno » qui a perdu son statut d'époux et de roi), qu'elle rejette désormais, mêle la dignité de la reine, qui assume son statut de manière indépendante de la présence masculine, et le sarcasme déchirant d'une femme abandonnée qui a souffert et refuse de reprendre son existence domestique comme avant le départ d'Ulysse : « *Ma quando perdo la pazienza e m'indigno*[44] ».

*L'Ulysse imaginé par Pascoli dans L'ultimo viaggio* (dans les *Poemi Conviviali*, 1904) voulait reprendre le voyage en mer car il craignait de ne plus supporter sa condition de mari retiré sur Ithaque pour ne plus la quitter, et c'est la raison pour laquelle il décide de reprendre une Odyssée à rebours, alors que la Pénélope imaginée par Rosaria Lo Russo craint de ne plus pouvoir recommencer sa vie conjugale comme auparavant, car la rancœur accumulée envers son époux l'a rendue à la fois plus forte et plus aigrie (« per la rabbia mi mordo un labbro mugugliando[45] »), en tout cas « reietta », dévorée par le sentiment d'abandon et

42 Marco Simonelli, « Rosaria Lo Russo : appunti per un'agiografia », *Italies, op. cit.*, p. 440-441.

43 *Ibid.*, p. 20, une image héritée de la tradition (l'épouse chaste qui défait ses tresses avant de s'endormir) en contraste avec l'image anachronique, quelques vers plus loin : « Da vent'anni ogni notte mi sfilo da sola il reggipetto », *Ibid.*

44 *Ibid.*, p. 24. L'italique est de la main de l'auteure.

45 *Ibid.*, p. 12.

de trahison qu'elle exprime par le biais du mépris et de l'ironie envers ce qu'il reste de son époux, vieilli par les années de voyage[46]. La reine délaissée se voit comme « una magra terraferma con me corrente fredda […] me banca del seme tuo […]/ continuo a sforirmi/ciabattando[47] ». La complexité et l'originalité de ce personnage, à mi-chemin entre le « scontento » et le « contegno[48] », fait écho à la complexité d'un langage très inventif, richement imagé, mêlant avec un bonheur prosodique les registres et les sonorités, dans cette *Penelope* poético-musicale *gender* qui revisite le mythe en affirmant la possibilité d'un pouvoir au féminin[49].

46 Les vers du poème sont considérés comme étant « puntuti come lama » par Maria Gabriella Canfarelli, dans sa recension de *Penelope* « Il rovesciamento del mito e l'altra verità », *girodivite.it*, 13/06/2006, http://www.girodivite.it/Penelope.html, (Consulté le 03/09/2018).

47 *Penelope*, respectivement p. 8 et p. 15.

48 *Ibid.*, p. 12.

49 Sur cet aspect cf. l'essai de Belinda Cannone, *La tentation de Pénélope*, Paris, Pocket, 2017 [2010] qui analyse les représentations d'une féminité conquise librement pour l'égalité.

# Histoire

# Le motif de la belle Sarrasine dans deux remaniements florentins du XIVe siècle

Colette Collomp
Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé : La chanson de geste, écrit Jean Pierre Martin, opère « une mise en perspective parallèle d'une action et d'un certain public avec sa culture propre, ses mythes et sa vision du monde ». L'article se propose d'analyser l'évolution d'un motif épique traditionnel, celui de la belle Sarrasine dans deux remaniements florentins du XIVe siècle du poème *Floovant* : *Il libro delle storie di Fioravant,* un roman anonyme contenu dans deux manuscrits florentins (Laurenziano Palatino 119 et Magliabechiano strozziano II, 28) et le livre 2 des *Reali di Francia* d'Andrea da Barberino. L'examen du portrait de la « belle Sarrasine », de son discours et de sa fonction dans le récit retrace les modifications qu'a subies le motif, leurs causes et leurs conséquences, établissant ainsi que dans son adaptation à un public socialement et culturellement différent, il a perdu l'une de ses caractéristiques, celle qui distingue l'héroïne des autres femmes épiques : sa foi.

Riassunto: Il poema epico, scrive Jean-Pierre Martin, opera « una messa in prospettiva parallela di un'azione e di un certo pubblico con la propria cultura, i propri miti e la propria visione del mondo ». L'articolo si propone di analizzare l'evoluzione di un motivo epico tradizionale, quello della "bella Saracena" in due rimaneggiamenti fiorentini del XIV secolo del poema *Floovant*: *Il libro delle Storie di Fioravant*, un romanzo anonimo contenuto in due manoscritti fiorentini (Laurenziano Palatino 119 e Magliabechiano strozziano II, 28) e il libro II dei *Reali di Francia* di Andrea da Barberino. L'esame del ritratto della "bella Saracena", del suo discorso e della sua funzione nella narrazione ripercorre le modifiche subite dal motivo, le loro cause e le loro conseguenze, stabilendo così che, nell'adeguamento a un pubblico socialmente e culturalmente diverso, ha perso una delle sue caratteristiche, quella che distingue l'eroina dalle altre donne epiche: la propria fede.

Cette étude s'inscrit dans une réflexion sur le processus grâce auquel les remanieurs toscans de la matière épique ont su rendre accessible et agréable à de riches et cultivés marchands toscans de la fin du XIVe siècle un genre né dans une langue étrangère et très fortement conditionné par un contexte social spécifique.

Parmi les divers aspects de l'adaptation de la chanson de geste à un public socialement et culturellement différent se pose le problème des motifs narratifs et rhétoriques qui structurent le récit et celui des rôles actanciels et thématiques des acteurs qui y interviennent. La "belle sarrasine" est un personnage qui évolue entre divers rôles thématiques et dont l'action représente un motif narratif à la fois modalisateur – car elle offre son amour et tente d'obtenir de son père son accord pour le mariage, dotant ainsi le héros de vouloir – et performanciel puisqu'elle va aider le héros à accomplir son épreuve. L'histoire est simple, une belle et jeune princesse sarrasine s'éprend d'un chevalier chrétien et se convertit par amour, mais il s'agit d'un motif narratif central de la matière épique.

Le second livre des *Reali* intitulé *Fioravante* se prête particulièrement bien à l'analyse de ce motif[1]. Il s'inspire d'un roman anonyme *Il libro delle Storie di Fioravante* contenu dans deux manuscrits florentins[2] et dont on a d'abord cru qu'il s'agissait de la traduction d'un original latin perdu. Il s'agit du seul exemple de roman épique en prose associé à des compositions considérées comme plus nobles[3]. Écrit entre 1315 et 1340 et probablement dérivé d'un *Floovant* franco-italien issu du poème source anonyme du XIe siècle, *Floovant*[4], c'est l'un des plus anciens témoignages de vulgarisation toscane de la matière épique.

Un bref résumé des récits et leur comparaison permettra de situer le personnage avant de l'examiner sous trois aspects qui révèlent la nature du motif auquel il appartient : son portrait, son discours et sa fonction dans le récit.

*Floovant*, fils aîné de Clovis, coupe la barbe du baron chargé par son père de l'éduquer. Clovis condamne son fils à mort mais la peine est finalement

1 Andrea da Barberino, *I reali di Francia* a cura di Giuseppe Vandelli e Giovanni Gambarin, Bari, Laterza, 1947, p. 143-244.

2 Laurenziano Palatino 119 et Magliabechiano Strozziano II, 28. Il a été édité par Pio Rajna dans le volume I de *I Reali di Francia* in « Collezione di opere inedite o rare », Bologna, Romagnoli en 1872. Nous en utilisons l'édition proposée, avec quelques modernisations de graphie, dans *Romanzi dei Reali di Francia* a cura di Adelaide Mattaini, Milano, Rizzoli, 1957, p. 33-146.

3 Le *Corbaccio* et l'*Amorosa visione* de Boccace.

4 Manuscrit unique de Montpellier (Bibliothèque Historique de Médecine, H 441). Nous utilisons l'édition suivante : *Floovant*, édité par François Guessard et Henri Michelant, Paris, Vieweg, 1859, 119 p.

commuée en sept ans d'exil. Floovant quitte la France et songe à rejoindre le roi Flore d'Ausai qui est en guerre contre les Sarrasins dont il a renié la foi.

Dans une forêt, il porte secours à la fille du roi Flore, Florette, molestée par trois Sarrasins puis, avec son écuyer Richier, il la reconduit auprès de son père. Chemin faisant, Floovant combat un païen nommé Ferragus, quatre Turcs surviennent. C'est ici que s'ouvre, dans l'unique manuscrit de *Floovant*, une lacune assez importante.

Le récit reprend alors que, du haut des murailles du château Avenant, Maugalie, fille du roi sarrasin Galien, admire la bravoure de Floovant et qu'elle s'éprend de lui. Floovant est sensible au charme de la jeune fille mais Richier le blâme car il s'agit d'une païenne. Ils retournent au château de Flore d'Ausai. Florette les rejoint à leur hôtel et déclare son amour à Floovant, qui l'éconduit.

Les chevaliers reviennent au château Avenant et s'en emparent. Maugalie est prisonnière. L'entourage du roi Flore se rend au château et Florette et Maugalie s'injurient et en viennent presque aux mains. Maudaran et Maudoire, les deux frères de Florette, qui ne veulent pas d'un mariage entre leur sœur et Floovant, livrent le château à Galien, l'ennemi de leur père.

Floovant est capturé mais Richier réussit à s'enfuir. Après maintes aventures, il retrouve Floovant qu'il délivre avec l'aide de Maugalie qui, par amour pour Floovant, est prête à se convertir. Galien les poursuit mais ils sont secourus par le roi Flore. Maugalie est baptisée et Floovant finit par avouer à Florette que Maugalie lui a sauvé la vie et qu'il doit l'épouser.

Florette se résignera à épouser Richier. Pendant les noces, un messager arrive de France : Clovis est assiégé dans son château de Laon, il réclame de l'aide. Floovant se porte à son secours. Les Sarrasins sont mis en fuite. Floovant est couronné roi de France au moutier Saint-Remi, avec Maugalie.

Jusqu'à la lacune signalée dans le manuscrit français, *Il libro delle storie di Fioravante* et le récit d'Andrea da Barberino suivent le poème source dans ses grandes lignes mais les personnages entretiennent des liens de parenté inexistants à l'origine. Ainsi, Fiorio/Fiore (Flore) est l'oncle paternel de Fioravante, Ulia/Uliana (Florette) sa cousine et Lione et Lionello (Maudaran et Maudoire) ses cousins. Les rois sarrasins Galerano (Galien) et Balante (nouveau personnage mais qui porte un nom de roi sarrasin souvent utilisé dans la matière épique) sont les frères de l'épouse de Fiore.

Dans les versions toscanes, lorsqu'elle retrouve les siens, Uliana (Florette) est donnée en mariage à Tibaldo di Lima, un baron de Fiore. Furieux d'être évincés du commandement de l'armée par leur père, Lione et Lionello livrent le château à leurs oncles maternels Galerano et Balante. Fioravante et Riccieri

sont capturés et jetés en prison. Les clés de la geôle sont confiées aux princesses sarrasines, Drusolina et Galerana, qui tombent amoureuses de Fioravante.

Fioravante choisit Drusolina et Galerana meurt d'amour. Le roi de France lève une armée et se rend à Dardenna avec le Pape. Ils assiègent Balda mais subissent une cuisante défaite. Fioravante et Riccieri s'enfuient avec l'aide de Drusolina que, dans la version d'Andrea da Barberino, Fioravante a épousé après qu'elle a été ondoyée. Fioravante retourne en France mais, pressé par sa mère d'épouser la fille du duc de Bretagne, il part au bout d'un an rejoindre Drusolina. Après maintes péripéties, Fioravante rentre à Paris avec Drusolina qu'il fait baptiser et qu'il épouse solennellement. L'histoire ne s'arrête pas là mais seule la partie que nous venons de relater permet d'analyser l'évolution du motif considéré à partir du poème source.

Nous examinerons successivement le portrait de la dame, son discours et sa fonction dans le récit afin de déterminer quelles modifications a subi le motif, quelles peuvent en être les causes et les conséquences.

Dans *Floovant*, la princesse sarrasine Maugalie n'est pas véritablement décrite mais le poète met inlassablement l'accent sur sa beauté et les éléments qui la constituent : un corps harmonieux et un visage fier, clair et frais. Même sa rivale Florette le reconnaît : « elle ait le cor gant » (v. 516) et elle dit à Floovant : « Bien la devez aimer, car ole ai le cors gant :/Il n'ai tant bale dame deci en Ocidam. » (vv. 2198-2199), tout en le mettant en garde, « Bien la devez aimer, car elle ai le cors gant ;/Mas de tex com vos estes en aurai ancor C./Tut se penent por li et i sont atandanz,/Et se li uns est mors li autres sunt vivanz. » (vv. 517-519) : elle en aura cent comme vous, car tous la courtisent et se pressent autour d'elle. Quand l'un est mort, les autres lui succèdent.

La surprenante blancheur de son visage s'explique par le fait que la description canonique de la belle sarrasine est réalisée à l'aide de traits communs aux portraits féminins. Il s'agit en effet d'un motif rhétorique si rigide que, dans certaines chansons, la belle sarrasine est blonde.

Ses vêtements ne sont pas décrits sauf lors de sa première rencontre avec Floovant à supposer qu'elle porte le même vêtement que les jeunes filles de sa suite, un bliaud brodé [« a bliaus entailiez » (v. 435)] et lorsqu'elle revêt une armure, parce qu'elle se confond alors avec les chevaliers et participe du motif que constitue la préparation au combat.

Dans les versions toscanes considérées, les deux princesses sarrasines ne sont pas décrites du tout et il n'est fait allusion à la beauté de la seule Drusolina que lorsque l'auteur du *Libro* la présente : « elle s'appelait Drusolina la belle »[5].

On pourrait s'étonner de ce manque de description s'il n'avait pas été remarqué ailleurs. Charles Marie de La Roncière, après un examen comparatif de la *Cronica domestica* de Donato Velluti, de la *Vita Nuova*, des premières œuvres florentines de Boccace (*Amorosa visione*, *Ninfale fiesolano* et *Ameto*), de la fresque du *Buon Governo* du Palais Communal de Sienne, de la *Madonna del Latte* d'Ambrogio Lorenzetti et des *Ricordi* de Giovanni di Pagolo Morelli constatait que « plusieurs visions de la femme sont aussi simultanément offertes aux Florentins, chacune manifestement liée à un point de vue, à un genre d'expression – littéraire ou artistique – à des conventions, voire à une profession – celle du peintre. Pourtant accessibles à tous, elles ne s'influencent que faiblement ou pas du tout… Dans la communauté professionnelle, culturelle, religieuse et politique, chacun dessine de la femme le portrait que lui suggèrent ou lui imposent les règles et les conventions de sa tâche ou de sa profession, sans beaucoup s'inspirer de celles d'autrui »[6].

Nous avons retrouvé cette "opacité partielle de leur regard"[7] chez les chroniqueurs contemporains, une incapacité de "voir" et de décrire les femmes dont la conséquence est l'élaboration d'une image conventionnelle, unique et androgyne de l'individu, qui ne permet pas de reconstruire une image visuelle et vivante de la femme[8]. Ils sont tous sensibles à la beauté des femmes mais aucun ne s'attarde à en faire une description à l'exception de Ricordano Malispini dans les chapitres XVI et XVII consacrés à Belisea et à Teverina où il évoque les belles tresses de Teverina qui ont enchaîné le cœur du centurion[9] et la fraîcheur, le teint clair et la bonne santé de Belisea[10].

---

5 *Il libro delle storie di Fioravante*, XXXIII, p. 75.

6 Charles-Marie de La Roncière, « Regards sur la femme dans la Florence du *Trecento* », Mélanges Georges Duby, Aix-en-Provence, PUP, 1992, t. l, p. 101-111.

7 *Ibidem,* p. 110.

8 Voir Colette Gros, *L'image de la femme dans les chroniques florentines du XIVe siècle*, Thèse de doctorat, Université de Provence, 2000, vol. I, p. 207-218.

9 Ricordano Malispini, *Storia fiorentina di Ricordano Malispini, col seguito di Giacotto Malispini, dalla edificazione di Firenze sino all' anno 1286, ridotta a miglior lezione e con annotazioni illustrata da Vincenzio Follini*, Firenze, Ricci, 1816, XVII, p. 31. L'histoire de Belisea et Teverina n'est pas présente dans l'œuvre de Giovanni Villani.

10 *Ibid.,* XVII, p. 31.

Rien n'est révélé de leur taille ou de leur corpulence : aucune partie de leur corps n'est évoquée. Une seule fois, Giovanni Villani mentionne l'absence de poitrine chez une femme, à propos de l'épouse de Tancrède mais il ajoute qu'il se fait l'écho de l'opinion publique[11].

Nous avons déjà noté qu'Andrea da Barberino avait largement remplacé les combats armés par les joutes oratoires[12], force est maintenant de constater que ses belles sarrasines ont aussi un goût prononcé pour l'art oratoire.

Dans *Floovant*, Maugalie parle très peu au héros. Elle l'interpelle du haut des remparts :

> Qui es-tu chevalier ? s'écrie-t-elle ; que Mahomet qui gouverne tout te maudisse si tu ne viens pas me parler d'amour ! Je ne te vis jamais engager le combat. Par grâce, retourne ton destrier, je ne laisserai diriger aucun trait contre toi. Je veux faire de toi mon ami et mon gonfalonier, et tu seras dans ma chambre le maître de mes conseils[13].

Puis, lorsqu'elle est capturée, elle se jette à ses genoux pour implorer sa merci (vv. 577-581). En revanche, elle lui manifeste son amour en lui embrassant « les flancs et les côtés, plus de dix fois elle lui baise les yeux et le nez »[14].

Ses plus longs discours sont adressés à sa rivale chrétienne Florette – et la conversation tourne presque au pugilat – et à Richier à qui elle confie son intention de se convertir si Floovant l'épouse[15]. Maugalie comme Florette désirent Floovant mais ne verbalisent pas leur amour.

Dans le *Libro* et dans *Fioravante*, les tête-à-tête amoureux sont plus fréquents et Drusolina clame sans cesse son amour et parfois sa jalousie. À la dispute avec Florette se substitue l'affrontement entre les deux cousines qui donne lieu, chez Andrea da Barberino, à un moment de lyrisme où il fait montre de sa culture classique.

---

11 Giovanni Villani, *Nuova cronica,* a cura di Giuseppe Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo/ Ugo Guanda, 1990, V, XX, vol. I, p. 197.

12 Cf. notre article « Andrea da Barberino, adaptateur de la matière épique française au XIVe siècle », in « Cahiers d'Études Romanes » nº 14 (2005), *Traduction et plurilinguisme*, vol. 1, p. 15-45.

13 « Elle li escria : "Qui es-tu, chevalier ?/"Maonmoz te maudie, qui tot ai à bailier,/"Se tu ne viesz à moi parler et donoier./"Onques mais ne te vis en estor commancier./"Divai, parole à moi, retorne ton destrié,/"Je ne lairai à toi ne traire ne lancier ;/"De toi ferai mon dru et mon confaloneir,/"Si sars an ma chambre mes maitres consoiliers." », vv. 440-447.

14 « les flans et les coustez,/ Plus de .VII. foiz li baise et les auiz et le nés » (vv. 1577-1578).

15 Cf. vv. 1538-1562.

L'épisode se situe au moment où les deux jeunes filles vont visiter Fioravante dans sa prison afin de savoir laquelle des deux il préfère. Voici le texte du *libro* :

> Quand elles furent arrivées à la prison, elles s'assirent et Galerana dit : "Messire chevalier, sachez que je vous ai donné mon amour, daignez me donner le vôtre et dis-moi la vérité, est-ce que je te plais plus qu'elle ?" Et Drusolina dit "Beau chevalier écoutez-moi. Sachez que je suis si amoureuse de vous que si vous ne me donnez pas votre amour, je m'écroulerai morte ici, devant vous." Et Galerana dit "Ne dis plus rien". Elle dit à Fioravante "Laquelle préfères-tu ?" Et Fioravante alors parla, et il dit : "Vous me plaisez toutes les deux mais si j'étais contraint à me prononcer, je dirais que je veux celle-ci" et il toucha la manche de la tunique de Drusolina. Alors Galerana partit très en colère et elle alla vers son palais, et elle entra dans une chambre puis poussa un grand cri et dit : "Beau chevalier, je meurs pour toi" et elle serra les poings et elle s'écroula, morte[16].

Cette scène prend chez Andrea da Barberino des allures de jugement de Pâris, revisité en un curieux mélange dans lequel nous retrouvons, aux côtés de l'exercice scolastique, les débats des cours d'amour, le goût pour l'antiquité parvenu en Italie par le biais des adaptations françaises des histoires classiques de Troie, d'Enée, d'Alexandre et de César ainsi qu'un soupçon de féodalisme qu'exprime la revendication du droit d'aînesse. Nous y découvrons aussi une influence des épopées tardives dans la malédiction que Galerana jette contre sa cousine. En effet, « errer en mendiant de par le monde » est devenu, dans l'épopée française du XIVe siècle, le point ultime avant le suicide auquel aboutit la détérioration progressive de la condition de l'épouse persécutée[17] :

> Galerana appela Fioravante et dit : "Oh jeune noble, écoute un peu notre question[18]. Sache que je suis si amoureuse de toi que je crains de mourir d'amour pour toi aussi je te prie de bien vouloir me donner ton amour comme je t'ai donné le mien." Drusolina dit "Tu n'exposes pas mon point de vue et tu ne poses pas la « question » telle qu'elle est". Alors elle le pria d'écouter son point de vue et elle posa la « question » telle qu'elle était et puis elle dit : "Maintenant décide qui est la plus belle, celle qui te plaît le plus et donne-lui

16 *Il libro delle storie di Fioravante*, XXXIII, p. 77-78.

17 Cf. Denis Collomp, « Mendier ou se suicider : la douloureuse alternative de quelques princesses dans l'épopée en vers du XIVe siècle », in *Reines et princesses au Moyen Âge*, Actes du cinquième colloque international de Montpellier, Université Paul-Valery, 24-27 novembre 1999, « Les Cahiers du CRISIMA », 2001, nº 5, vol. 2, p. 537-558.

18 Andrea da Barberino emploie le mot *questione* qui place le débat dans une optique scolastique confirmée par l'exposition immédiate de la controverse.

> ton amour. Mais je te promets que si ce n'est pas à moi que tu donnes ton amour comme je t'ai donné le mien, dès que je serai hors de cette tour, je me tuerai de mes propres mains". Galerana lui ordonna de se taire "parce qu'il est normal qu'il soit à moi car je suis l'aînée". Chacune le priait de répondre et il dit : "Vous êtes toutes les deux plus belles qu'on ne saurait le dire mais si j'étais contraint à me prononcer, je prendrais celle-ci" et il posa la main sur Drusolina qui, dès qu'elle l'entendit, vaincue par l'amour, se jeta à son cou en l'enserrant de ses bras, sans aucune retenue. Et Galerana sortit de la prison et revint dans sa chambre et, devant la statue d'Apollon, elle dit ces mots en pleurant : "Oh Apollon, mon père, à vous je rends l'âme, abandonnée par la perfide Vénus, frappée par la Furie infernale. Hélas, que je suis malheureuse, enveloppée dans le sombre manteau des amantes abandonnées avec Ariane abandonnée, Médée chassée ! Oh malheureuse Isiphile, oh Oenone abusée, oh noble Didon, recevez la malheureuse compagne qui vient à vous ; et vous toutes, trompées par des amants perfides, soyez témoins de ma mort, de l'incroyable amour que j'avais placé dans ce chevalier félon. Et je prie les grands Dieux du ciel que, pour venger ma mort, Drusolina, erre en mendiant de par le monde, car elle est la cause de ma mort". Et, levant le visage vers la statue d'Apollon, elle s'écroula morte à cause du sang qui afflua vers son cœur. Et, pour que l'on connaisse la raison de sa mort, elle avait écrit ces mots de sa main en les prononçant[19].

Ces instants de lyrisme plus ou moins prononcé sont cependant rares et les deux auteurs respectent globalement les règles de l'épopée en laissant au combat la part la plus belle. Dans l'épreuve que doit subir le héros, la princesse sarrasine demeure l'adjuvant qu'elle est dans le poème source, elle aide Fioravante à s'échapper et son statut dans le récit reste inchangé. Ceci pourrait laisser penser que le motif ne subit aucune modification, pourtant c'est justement dans ce qui fait la spécificité du motif qu'intervient un changement d'importance.

Dans l'épopée française, la belle sarrasine ne se distingue des autres femmes ni par son aspect physique ni par ses attitudes mais par sa religion. Maugalie est une fervente croyante et sa conversion n'en a que plus de prix. Dans tous ses discours, elle affirme la bonté et la supériorité de Mahomet, or cet aspect du personnage disparaît totalement dans les œuvres toscanes. Leurs auteurs ne respectent plus ce que Claude Roussel appelle le pacte épique médiéval qui consiste à relater des faits présumés historiques à forte valeur exemplaire et à contribuer parallèlement à l'édification des fidèles. En effet, l'élément religieux qui est également effacé d'autres moments, comme les affrontements entre

19 Andrea da Barberino, *op. cit.*, XV, p. 175-176.

païens et chrétiens où de nombreuses insultes à caractère religieux ainsi que les invocations respectives à Dieu ou à Mahomet fusaient dans le poème source, est semble-t-il volontairement gommé dans les adaptations par plusieurs moyens.

Le remplacement de la rivalité entre Florette et Maugalie, c'est-à-dire entre une chrétienne et une païenne, par celui entre Drusolina et Galerana, c'est-à-dire entre deux païennes, modifie profondément la structure du récit en transformant la rivalité entre deux religions en une rivalité entre femmes.

Certes, dans le poème source, la victoire amoureuse revenait à la Sarrasine mais au prix de sa conversion, ce qui constituait une victoire religieuse sur les païens. Floovant ne pouvait épouser Maugalie avant qu'elle ne fût baptisée et d'ailleurs, il l'épouse pour qu'elle se convertisse et parce qu'il l'a juré devant ses compagnons, afin qu'elle les sauve de la mort. Il accomplit ainsi son devoir de chevalier chrétien.

Dans les adaptations, la conversion elle-même n'est plus au centre des relations entre le héros et la belle sarrasine.

Dans la version anonyme, Drusolina est baptisée en France mais après son mariage, ce qui est inconcevable dans l'épopée française mais acceptable à Florence parce que jusqu'en 1356, date à laquelle la Commune émet un décret – qu'elle renouvellera en 1384 – ordonnant que les épousailles aient lieu dans une église[20], les mariages florentins ne comportaient aucune consécration religieuse.

Chez Andrea da Barberino, le baptême précède le mariage car ses écrits sont postérieurs à l'obligation du mariage religieux. Il complique les choses afin de concilier fidélité aux sources et respect des lois et coutumes. Il affirme que Drusolina a été ondoyée par Riccieri dans la prison grâce à l'eau d'une source apparue miraculeusement, pour ajouter aussitôt que certains récits français, et donc autorisés, ne le précisent pas[21]. Puis, alors que le roi de France assiège la ville, Drusolina se rend à la prison et demande le baptême. Riccieri la baptise avec l'eau qu'elle a apportée et Fioravante l'épouse[22]. Enfin, elle est baptisée une dernière fois en France et Fioravante l'épouse solennellement[23].

Il convient toutefois d'observer que les deux auteurs toscans respectent les règles imposées par l'Église sur les mariages entre consanguins. En effet, les liens de parenté qu'ils ont créés rendent impossible le mariage de Fioravante

20 Christiane Klapisch-Zuber « Zacharie ou le père évincé. Les rites nuptiaux toscans entre Giotto et le concile de Trente », in « Annales Économie, Société, Civilisation », 1979, n° 6, p. 1225.

21 Andrea da Barberino, *op. cit.*, XVI, p. 177.

22 *Ibid.*, XIX, p. 181.

23 *Ibid.*, XLI, p. 220.

avec Uliana, qui est sa cousine germaine, mais ils évitent cet écueil en donnant une autre destinée à Florette devenue Uliana qui épouse Tibaldo. En revanche, si des liens d'*affinitas* unissent Fioravante et Drusolina, on ne peut toutefois parler de consanguinité.

Ainsi, si le personnage de la belle sarrasine reste important dans la structure des remaniements toscans, il perd sa spécificité religieuse et se confond avec celui de l'héroïne épique des œuvres tardives qui, par son courage et sa vaillance exemplaires[24], ouvre la voie au motif des Neuf Preuses[25].

24 Voir Jean Flori, « Le héros épique et sa peur (du Couronnement de Louis à Aliscans) », PRIS-MA, t. X, n° 1, janvier-juin, 1994, p. 27-44. Paul Bancourt, *Les musulmans dans les chansons de geste du cycle du roi*, Aix-en-Provence, PUP, 1982, 2 vol.

25 Après Jehan Le Fèvre, sans doute créateur de ce groupe de guerrières, qui compose entre 1373 et 1387 le *Livre de Lëesce*, pour prendre la défense des femmes, le motif est repris par Eustache Deschamp et évoqué par Christine de Pizan et Thomas de Saluces dans son *Livre du Chevalier errant*. Voir Florence Bouchet, « Héroïnes et mémoire familiale dans le Chevalier errant de Thomas de Saluces », Clio. Histoire, femmes et sociétés [En ligne], 30 | 2009, 30 | 2009, 119-136.

# Quelques réflexions sur Germaine de Foix (1488-1536), dernière reine d'Aragon, et sa fortune historiographique

Pascal Gandoulphe
Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé : Nous nous intéresserons ici à la trajectoire politique et à la fortune historiographique de Germaine de Foix (1488-1536), femme au destin à la fois conforme à celui de la plupart des princesses de sang royal de son temps mais aussi singulier à bien des égards. Seconde épouse du roi Ferdinand le catholique en 1505-06, elle permit à celui-ci de légitimer ses prétentions sur la Navarre et de consolider l'ancrage du royaume de Naples dans la couronne d'Aragon contre les vues de Philippe le Beau. À la mort de Ferdinand en 1516, Germaine de Foix, âgée de 26 ans, ne se retira pas du monde, sort habituellement réservé aux reines veuves et son petit-fils par alliance, Charles Ier de Habsbourg, la nomma vice-reine de Valence en 1523, lui fit épouser le marquis Jean de Brandebourg en 1523, qui mourut deux ans plus tard, puis le duc de Calabre en 1526. Aux côtés de ses deux époux, elle exerça cette charge éminente jusqu'à sa mort en 1536. Dans les lignes qui suivent, nous nous interrogerons sur les raisons pour lesquelles ce personnage a longtemps été négligé, voire parfois maltraité, par l'historiographie alors que son rôle a été de premier plan dans la période complexe séparant la mort d'Isabelle la catholique et la première moitié du règne de Charles Quint.

Resumen: El artículo se interesa en la trayectoria política y en el tratamiento historiográfico de Germana de Foix (1488-1536), mujer cuyo destino fue a la vez propio de las princesas de sangre real de su momento, pero también bastante singular por diferentes motivos: secunda esposa del rey Fernando el Católico en 1505-06, le permite a éste legitimar sus pretensiones sobre Navarra y consolidar la vinculación del reino de Nápoles a la corona de Aragón en contra de los intentos de su yerno Felipe el Hermoso; sin embargo, a la muerte de Fernando en 1516, Germana de Foix, de edad de 26 años, no se retiró del mundo como solían hacer las reinas viudas sino que su nieto político, Carlos Iro de Habsburgo, la nombró virreina de Valencia en 1523, le dio por segundo esposo al marqués Juan de Brandenburgo y, a la muerte de éste en 1525, le dio por tercer esposo al duque de Calabria en 1526. Al lado de sus dos esposos, Germana de Foix ocupó el virreinato de Valencia hasta su muerte en 1536. Nos interesaremos en los motivos que explican la escasa atención que recibió este personaje histórico por parte de la historiografía y la visión a menudo sesgada que transmitió de una mujer que desempeñó un papel de primera importancia en el periodo complejo que separa la muerte de Isabel la Católica y la primera mitad del reinado de Carlos Quinto.

L'intérêt nouveau que suscite le rôle social et politique des femmes à l'Époque moderne[1], et plus particulièrement celles de sang royal, rompt avec une longue tradition historiographique qui n'a vu dans les reines et les infantes que des personnages secondaires sur l'échiquier des relations internationales, destinés à être des monnaies d'échange dans la constitution d'alliances dynastiques, ou à enfanter l'héritier mâle capable d'assurer la continuité du lignage royal.

La consolidation dans l'Europe moderne de la prépondérance masculine dans la continuité dynastique, ainsi qu'un ordre social réservant aux hommes l'exercice des charges de gouvernement, sont des faits qui expliquent largement ce désintérêt manifeste à l'égard du rôle des femmes en politique à l'Époque moderne. En Aragon, comme en France, la loi salique fut un moyen de les exclure de la fonction suprême. En Castille, l'ordre successoral défini par les *Partidas* accorde la priorité à la primogéniture masculine vis-à-vis de la féminine. De fait, dans les trois couronnes de la péninsule ibérique, la fonction royale à l'Époque moderne fut exclusivement assumée par des hommes, à l'exception notable d'Isabelle la catholique en Castille et, dans un tout autre registre, de sa fille Jeanne. On rappellera cependant que l'avènement d'Isabelle de Trastámara ne s'est pas fait naturellement mais qu'il est le résultat d'un coup de force légitimé par la mise en doute de la capacité d'Henri IV, son demi-frère, à être le véritable père de Jeanne, dite la *Beltraneja* – du nom du favori Beltrán de la Cueva –, laquelle, en l'absence d'enfant mâle, était l'héritière légitime du royaume. Le cas de l'infante Jeanne, fille d'Isabelle et de Ferdinand est singulier et bien connu[2]. Héritière de la couronne de Castille suite à la mort du prince Jean son frère aîné, en 1497, puis de l'infante Isabelle, en 1498 et enfin de la disparition du fils de celle-ci et du roi Manuel du Portugal, peut-être était-elle incapable de régner mais le fait est qu'elle fut victime des conflits qui opposèrent son mari Philippe le Beau et son père Ferdinand qui la mirent à l'écart et se disputèrent la régence de la couronne de Castille. Enfin son fils Charles, qui régna en son nom, la maintint enfermée dans la forteresse de Tordesillas jusqu'à sa mort en 1555. Ces deux figures aux destins radicalement opposés ont, d'une certaine façon, monopolisé l'intérêt des historiens et éclipsé, pour des raisons bien différentes, d'autres personnages historiques féminins, parmi lesquels Germaine de Foix.

---

1 On se référera à l'état de la question dressé par María Victoria López-Cordón Cortezo, « Los estudios históricos sobre las mujeres en la Edad Moderna: estado de la cuestión », *Revista de Historiografía* nº 22, 2015, p. 147-181.

2 Michael Prawdin, *Juana la Loca*, Barcelona, Editorial Juventud, 1985 ; Bethany Aram, *La reina Juana. Gobierno, piedad y dinastía*, Madrid, Marcial Pons, 2001.

Mais le monopole masculin sur la fonction royale ne signifie pas, loin s'en faut, que le rôle des reines et des infantes se réduisit à assurer la continuité dynastique, à savoir, enfanter des héritiers mâles, ou bien à servir de monnaie d'échange dans l'établissement des alliances entre puissances alliées ou rivales, comme a pu le considérer une historiographie longtemps victime de divers biais historiques. L'un d'eux, et non le moindre, découle d'un *a priori* qui a pesé sur l'appréhension historique des sujets féminins dans leur ensemble, considérant que plus on s'éloigne du temps présent, moins favorable était la condition des femmes dans les sociétés du passé. Ce prisme téléologique empêche de saisir la marge d'autonomie des individus dans un contexte historique soumis non pas à une évolution linéaire vers le progrès et l'émancipation, mais à de constants ajustements des modèles de comportement en fonction des contraintes du temps. Ensuite, trop d'importance a été accordée aux textes moralistes et normatifs qui ont justifié par des principes de loi naturelle l'incapacité des femmes à régner – ce qui était une chose relativement nouvelle si l'on compare au Moyen Âge – et plus généralement leur cantonnement à un rôle domestique de fille, d'épouse et de mère, en raison de leur *condition* particulière, *naturellement* inférieure à celle des hommes. Or, on sait désormais que, dans le cadre social profondément inégalitaire – au regard des conditions masculine et féminine – des sociétés d'ancien régime, les marges de manœuvre des acteurs sociaux étaient loin d'être négligeables. Les archives notariées et judiciaires conservent la trace de nombreuses affaires montrant des femmes, pas seulement nobles, qui agissent de façon autonome et administrent leurs biens propres, ou bien qui dénoncent devant les tribunaux de justice les manquements d'un époux, d'un frère ou d'un oncle dans le versement d'une rente auquel il est engagé par des dispositions testamentaires ou matrimoniales. On sait aussi qu'il est fréquent qu'en l'absence de leur époux, les femmes de la haute aristocratie assurent pleinement le gouvernement de leurs domaines seigneuriaux, à l'instar des reines et des infantes qui assumèrent le pouvoir lors des absences du souverain.

C'est principalement dans le cadre des régences que le pouvoir des femmes de sang royal acquiert une visibilité et une effectivité incontestables, qu'il s'agisse des régences que l'on qualifiera de plein exercice, assumées par les reines mères pendant la minorité du roi, leur fils, ou bien des régences exercées de façon temporaire pendant l'absence du roi ou par choix de celui-ci de confier le gouvernement d'un territoire particulier, comme ce fut le cas aux Pays-Bas à plusieurs reprises, qui s'apparentent à une délégation de pouvoir. Parmi les premières, la régence qu'exerça en France Anne d'Autriche, fille de

Philippe III, à la mort de Louis XIII[3], ou celle, en Espagne, de Marianne d'Autriche à la mort de son époux Philippe IV[4], sont désormais bien connues des historiens. Cela est un peu moins vrai des autres modalités de délégation du pouvoir royal qui furent pourtant nombreuses : ainsi, Marie, sœur de Charles Quint et reine consort de Hongrie gouverna les Pays-Bas de 1531 à 1555[5] ; une autre Marie, celle-ci fille de l'empereur, fut régente des couronnes de Castille et d'Aragon aux côtés de son époux Maximilien de Habsbourg de 1548 à 1551, pendant le long voyage qui conduisit le prince Philippe en Italie, en Allemagne puis aux Pays-Bas[6] ; Jeanne, troisième fille de Charles assura la même régence de 1554 à 1559, pendant l'absence de l'empereur et du prince Philippe parti en Angleterre aux côtés de sa troisième épouse Marie Tudor[7] ; Marguerite, fille illégitime de l'empereur fut régente des Pays-Bas de 1559 à 1567, enfin, Isabel Clara Eugenia, fille de Philippe II et d'Isabelle de Valois régna sur les Pays-Bas aux côtés de son époux l'archiduc Albert d'Autriche de 1598 à sa mort en 1633[8].

---

3 Claude Dulong, *Anne d'Autriche, mère de Louis XIV,* Paris, Hachette, 1980 ; Ruth Kleinmann, *Anne d'Autriche,* Paris, Fayard, 1993 ; Chantal Grell (dir.), *Ana de Austria. Infanta española y reina de Francia,* Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica-Centre de Recherche du Château de Versailles, 2009 ; Manuel Ríos Mazcarelle, *Mariana de Austria. Esposa de Felipe IV. 1635-1696,* Madrid, Aldarabán, 1997 ; Laura Oliván Santaliestra, *Mariana de Austria. Imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana,* Madrid, Editorial Complutense, 2006 ; José Rufino Novo Zaballos, "La Casa real durante la regencia de una reina: Mariana de Austria", en José Martínez Millán y María Paula Marçal Lourenço (coords.), *Las Relaciones Discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX),* vol. I, Madrid, Polifemo, 2008, p. 483-547 ; María Victoria López-Cordón Cortezo, « Las Mujeres en la vida de Carlos II », en Luis Ribot García (dir.), *Carlos II. El Rey y su entorno cortesano,* Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, p. 13-52 et p. 109-139.

4 María Victoria López-Cordón Cortezo, « Mujer, poder y apariencia o las vicisitudes de una regencia », *Studia historica. Historia moderna*, Nº 19, 1998, p. 49-66.

5 Manuel Fernández Álvarez, *María de Hungría y los planes dinásticos del Emperador,* Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, 1961.

6 Rafael Ceñal Lorente, *La emperatriz María de Austria. Su personalidad política y religiosa*, Madrid, Universidad Complutense, 1990.

7 Marcel Bataillon, « Jeanne d'Autriche, Princesse de Portugal », *Études sur le Portugal au temps de l'Humanisme,* Coimbra, Universidad, 1952, págs. 257-282 ; José Martínez Millán, « Familia real y grupos políticos. La princesa Juana de Austria (1535-1572) », *La Corte de Felipe II,* Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 93-106 ; Carmen Sanz Ayán, « La regencia de Juana de Austria. Su dimensión humana, intelectual y política », *Felipe II, un monarca y su época. La Monarquía hispánica,* San Lorenzo de El Escorial, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

8 Cordula Van Wyhe (dir.), *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas,* Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica-Paul Holberton publishing, 2011.

Au-delà de ces cas rappelant, si besoin était, qu'en dépit des exclusions formelles, le nombre de femmes de sang royal ayant exercé le pouvoir par délégation est loin d'être anecdotique, on sait relativement peu de chose sur les reines et les femmes de la haute aristocratie qui participèrent, directement ou par le jeu de leur influence, à la construction de la décision politique. Lorsque ces études existent, de nombreuses zones d'ombre subsistent encore dans la connaissance de l'éducation et de la formation politique, de la culture, *lato sensu*, de celles qui, en tant que filles et sœurs de rois, mariées suivant les stratégies dynastiques et géopolitiques que l'on sait, ont participé de multiples façons aux affaires de l'État : en tant que garantes de droits héréditaires qu'elles contribuent à transmettre, comme relais d'une diplomatie officielle ou parallèle maintenue avec la cour dont elles étaient originaires, ou bien à la tête de leur Maison au sein de laquelle la haute aristocratie cherchait à jouer de son influence, de façon plus formelle, enfin, comme nous l'avons souligné plus haut, lors de l'exercice d'une régence ou d'une vice-royauté.

Parmi les reines et les infantes de la Monarchie hispanique, le cas de Germaine de Foix illustre à bien des égards l'effacement historique d'une femme qui a été une pièce clé de l'échiquier politique péninsulaire des années complexes qui séparent la mort d'Isabelle la catholique et la consolidation du pouvoir de Charles Ier – Charles Quint – dans les royaumes péninsulaires de la Monarchie hispanique après la répression des *Comunidades* et des *Germanies*. Après avoir présenté la trajectoire de cette princesse franco-navarraise qui fut la dernière reine d'Aragon, nous nous interrogerons sur la façon parfois biaisée dont chroniqueurs et historiens ont appréhendé le personnage de Germaine de Foix.

Le personnage est peu connu de l'historiographie française malgré l'existence d'un curieux ouvrage, publié en 1700 par Nicolas Baudot de Juilly, plaisant mais truffé d'erreurs historiques et relevant davantage d'un roman psychologique centré sur les amours de Germaine de Foix et de celui qui deviendrait son troisième époux, le duc de Calabre, que d'une véritable biographie[9]. Jusqu'à une date récente, au tournant des XXe et XXIe siècles, où les études historiques ont manifesté un intérêt nouveau pour le rôle des femmes dans la société de leur temps, la fortune historiographique de Germaine de Foix en Espagne n'a pas manqué d'ambiguïté. À la fin du XIXe siècle, Vicente Salvador i Montserrat, marquis de Cruilles, un

9 Nicolas Baudot de Juilly, *Germaine de Foix, reine d'Espagne*, Amsterdam, chez Hans Henry, 1700. Le texte a été publié en édition fac-similé sous le titre *Germaine de Foix, nièce de Louis XII, reine d'Espagne*, Nîmes, Lacour-Ollé, 2010.

érudit valencien et homme politique de la période de la Restauration, a rédigé une biographie complète de Germaine de Foix, très documentée et s'appuyant sur une recherche méthodique. En dépit de sa qualité, ce travail remarquable est demeuré à l'état de manuscrit et n'a pas connu la diffusion qu'il aurait méritée. Il a cependant inspiré d'autres travaux, jusqu'aux plus récents sur Germaine de Foix, ainsi que le rappelle Ernest Belenguer, qui a publié une édition critique[10] de l'œuvre du marquis de Cruilles. Cette édition en reproduit le texte et ses annotations, ainsi que tout un ensemble de notices biographique et de documents d'archives réunis par Vicente Salvador i Montserrat, particulièrement utiles aux historiens. Dans son étude préliminaire Ernest Belenguer retrace avec justesse et précision la trajectoire de Germaine de Foix, à la lumière de son historiographie ancienne[11] et contemporaine[12].

Enfin, une grande exposition commémorative consacrée à Germaine de Foix s'est tenue à Valence, en 2006, à l'occasion du 5e centenaire de son mariage avec Ferdinand. Cette manifestation associant le gouvernement autonome de la Communauté Valencienne à d'autres institutions culturelles locales a donné lieu à la publication d'un beau livre réunissant les contributions d'un ensemble

---

10 Ernest Belenguer, *Noticias y documentos relativos a Doña Germana de Foix, última reina de Aragón*, València, 2007.

11 Il existe trois biographies de Germaine de Foix publiées dans la première moitié du XXe siècle : Luis Querol Loso, *La última Reina de Aragón, virreina de Valencia*, Valencia, 1931 ; José García Mercadal, *La segunda mujer del rey católico. Doña Germana de Foix, última reina de Aragón*, Extranjeros en España, Editorial Juventud, Barcelona, 1942 ; José María Doussinague, *Fernando el Católico y Germana de Foix: un matrimonio por razón de estado*, Madrid, 1944.

12 Dès les années 1980 du XXe siècle, les historiens de Valence se sont intéressés à l'action de Germaine de Foix en tant que vice-reine : Regina Pinilla Pérez de Tudela, *El virreinato conjunto de doña Germana de Foix y don Fernando de Aragón (1526-1536): fin de una revuelta y principio de un conflicto*, Thèse doctorale inédite soutenue à l'universitat de València en 1982 et dirigée par Emilia Salvador Esteban ; *Id.*, *Valencia y Doña Germana: castigo de agermanados y problemas religiosos*, Valencia, 1994. C'est dans les premières années du XXIe siècle qu'ont été publiées plusieurs études marquées par une préoccupation nouvelle pour le rôle des femmes en politique : Rosa Elena Ríos Lloret, *Germana de Foix: una mujer, una reina, una corte*, Valencia : Biblioteca Valenciana, 2003 ; *Id*, « Germana de Foix y Mencía de Mendoza: del matrimonio en la Edad Moderna », *Dones i literatura: entre l'Edat Mitjana i el Renaixement*/coord. por Ricardo Bellveser, 2012, p. 213-240 ; *Id*, « Doña Germana de Foix. Última reina de Aragón y virreina de Valencia », *Actas de la VIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*: (Madrid, 2-4 de junio de 2004), Vol. 1, 2005, p. 77-96 ; Antonio Fernández Luzón, « Germana de Foix: la otra esposa de Fernando el Católico », *Clío: Revista de historia*, nº. 40, 2005, p. 76-81 ; Ernest Belenguer Cebrià, « Las reinas de la Corona de Aragón y el caso paradigmático de Isabel la Católica y Germana de Foix », *La Corona de Aragón : siglos XII-XVIII*, coord. por Ernest Belenguer Cebrià, Felipe Vicente Garín Llombart, 2006, p. 157-184.

d'historiens sur le personnage de Germaine de Foix et sur le contexte politique, culturel et religieux dans lequel celle-ci exerça ses fonctions de vice-reine de Valence[13]. Il faut y voir un signe clair des temps et de la volonté de sortir ce personnage historique féminin de l'oubli relatif dans lequel il se trouvait. Ce à quoi prétendent les lignes qui suivent. Celles-ci n'ont d'autre objectif que de porter à la connaissance de l'historiographie française ce que les travaux effectués en Espagne nous apprennent de la trajectoire de cette princesse navarraise qui devint reine d'Aragon ainsi que des raisons pour lesquelles son image est demeurée longtemps marquée par une légende noire.

Germaine de Foix naquit à Mazères, patrie des comtes de Foix, en 1488. Son père, Jean de Grailly Foix et Aragon, comte d'Étampes et vicomte de Narbonne était l'un des prétendants légitimes au royaume de Navarre. Il était le troisième fils de Gaston IV de Foix, roi consort de Navarre en vertu de son mariage avec Léonore d'Aragon, fille du roi Jean II d'Aragon et, partant, demi-sœur de Ferdinand le catholique. La mort sans descendance, à l'âge de 14 ans, du fils aîné de Gaston IV, François Phébus Ier, fit échoir la couronne de Navarre à sa sœur Catherine et à son époux Jean d'Albret, gentilhomme au service des intérêts du royaume de France dans la guerre civile qui secouait alors la Navarre, ce que conteste Jean de Grailly Foix et Aragon. À la mort de celui-ci en 1500, Germaine et son frère Gaston héritèrent des droits des comtes de Foix sur le royaume pyrénéen.

Sa mère, Marie d'Orléans, était fille du roi de France Charles VIII. Germaine de Foix était donc la nièce de Louis XII qui succéda à Charles VIII sur le trône de France en 1499. Peu après la mort de Marie d'Orléans (1492) et de la destruction du château de Mazères (1493) où ils résidaient avec leur père, les deux enfants furent placés sous la protection de leur oncle Louis d'Orléans et de sa première épouse Jeanne de France. Une fois roi, Louis XII fit annuler son union avec Jeanne pour épouser sa belle-mère, Anne de Bretagne, qui était cousine germaine de Jean Grailly Foix et Aragon. Les héritiers du comté de Foix étaient donc doublement apparentés au couple royal qui les éleva à la cour de France et devint leur tuteur à la mort de leur père en 1503.

Leur éducation à la cour est assez peu documentée. Mais comme l'indique Rosa Ríos Lloret[14], tout porte à croire qu'ils furent l'un comme l'autre formés

13 Rosa Ríos LLoret, Susana Vilaplana Sanchis (dir.), *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*, Valencia, 2006.

14 Rosa Ríos LLoret, « Injust es l'oblit. Germana de Foix, una reina desdenyada », *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*, *op. cit.*, p. 19.

pour jouer un rôle sur l'échiquier politique et ce, dans l'environnement culturel de la cour humaniste et flamboyante d'Anne de Bretagne et de Louis XII. Les mariages envisagés pour Germaine étaient à la hauteur de son statut : le fils aîné du roi de Naples Frédéric Ier, le duc de Calabre, celui-là même qui deviendrait son troisième époux, mais il fut fait prisonnier et emmené en Espagne par Ferdinand le Catholique en 1502 ; le comte de Montpensier, vainqueur des campagnes d'Italie, à qui Louis XII envisageait de confier le gouvernement de Naples, mais celui-ci mourut en 1510. Enfin, son mariage en 1505, à l'âge de 17 ans, avec Ferdinand le Catholique, fit de Germaine de Foix, une reine d'Aragon.

Cette union avec Ferdinand le Catholique alors âgé de 53 ans est un mariage politique, conforme aux pratiques du temps, qui fut négocié dans le cadre du Traité de Blois par Louis XII et le roi d'Aragon. Ce traité sanctionnait un renversement de stratégie de la part des deux monarques jusque-là en conflit ouvert pour la possession des royaumes de Naples et de Navarre. Le premier souhaitait se désengager du royaume italien et était inquiet du pouvoir grandissant des Habsbourg en Europe. Le second était en quête d'une nouvelle alliance visant à contrer son gendre Philippe le Beau qui, depuis les Pays-Bas, manœuvrait pour l'écarter du pouvoir en Castille. Pour ce mariage, Louis XII cédait à Germaine de Foix les droits qu'il revendiquait sur Naples au nom de la dynastie des Anjou. En l'absence de descendance, ces droits reviendraient à la couronne de France. Cette décision faisait donc de Germaine de Foix le vecteur du règlement de ce long conflit pour la possession du royaume de Naples. En contrepartie de la renonciation de Louis XII, Ferdinand s'engageait à le dédommager en lui versant la somme d'un million de ducats. Bien que son rôle ait été déterminé par la volonté de Louis XII, Germaine de Foix a été une pièce clé sur l'échiquier politique qui permit au roi catholique de conforter sa position au détriment de son gendre.

Cette union suscita d'acerbes critiques en Castille principalement centrées sur deux motifs qui constituent la première brique de ce qu'il convient d'appeler la légende noire de Germaine de Foix. D'une part, le remariage du roi Ferdinand, qui plus est célébré en Castille, à Dueñas où trente ans plus tôt s'était tenu celui des Rois Catholiques, était un affront fait à la mémoire d'Isabelle, à laquelle Germaine de Foix était comparée pour souligner sa frivolité et son goût des plaisirs. On soulignera que cette critique, à l'endroit d'une princesse « française », habituée à une vie de cour moins austère que l'espagnole, est un motif assez classique que l'on retrouve plus d'un siècle plus tard au sujet de Marie-Louise d'Orléans, épouse de Charles II. D'autre part,

ce mariage et la procréation possible d'un héritier mettaient en péril le futur de l'union des couronnes de Castille et d'Aragon[15].

C'est dans ce climat que le mariage royal fut célébré par procuration à Blois le 19 octobre 1505 et ratifié par Ferdinand le 21 décembre à Salamanque. La rencontre entre Ferdinand d'Aragon et Germaine de Foix eut lieu à Dueñas, ville située entre Valladolid et Palencia en Castille, où la cérémonie nuptiale fut célébrée le 18 mars 1506.

Sur le chemin qui le conduisit de Salamanque à Dueñas, Ferdinand rencontra les émissaires et les partisans de Philippe le Beau afin de tenter de régler la question du gouvernement de la Castille. La concorde de Salamanque qui s'ensuivit, établissait un gouvernement partagé entre Philippe le Beau et Jeanne, roi et reine de Castille, et Ferdinand qui en serait le gouverneur perpétuel, mais lorsque quelques mois plus tard, en avril 1506, Ferdinand rencontra son gendre à Burgos, il dut prendre la mesure de l'hostilité non seulement de Philippe le Beau mais aussi d'une bonne partie de l'aristocratie castillane qui avait fait le choix d'en appuyer les prétentions et d'écarter Ferdinand du pouvoir en Castille. Échaudé, celui-ci décida de se retirer dans ses États aragonais avant de se rendre à Naples afin d'asseoir sa possession du royaume italien, que son mariage venait de conforter. Après un séjour à Saragosse, puis à Barcelone, où Germaine de Foix fut présentée comme reine d'Aragon, le couple royal embarqua pour l'Italie au début du mois de septembre. Ainsi commença l'apprentissage de Germaine de Foix, à l'école d'un roi que Machiavel érigea en modèle de prince « politique ». C'est lors d'une étape génoise de ce voyage que parvint au roi catholique la nouvelle de la mort de son gendre, survenue en septembre 1506. Le cardinal Cisneros réclamait le retour de Ferdinand dans une Castille en proie à l'instabilité politique. Malgré cette situation nouvelle qui le remettait au cœur du jeu en Espagne, celui-ci décida de poursuivre vers Naples afin de prendre possession du royaume. Le couple royal y séjourna jusqu'au mois de juin 1507 et Ferdinand se fit reconnaître par le parlement comme roi de Naples. Contre toute attente, à l'encontre du Traité de Blois qui prévoyait la transmission des droits aux enfants qu'il aurait avec Germaine de Foix, il fit désigner sa fille Jeanne et ses descendants comme héritiers du

15 Dans sa biographie, le marquis de Cruilles mentionne les critiques formulées contre le second mariage de Ferdinand par des chroniqueurs comme Jerónimo Zurita et Pedro Mártir de Anglelería (Ernest Belenguer, *op. cit.*, p. 86). Rosa Ríos Lloret cite Fray Prudencio de Sandoval et ses critiques du goût de Germaine de Foix pour le luxe de sa parure et les plaisirs de la table : « Injust es l'oblit. Germana de Foix, una reina desdenyada », *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*, *op. cit.*, p. 23.

royaume. Ce revirement illustre sa capacité à changer de stratégie et à s'adapter aux circonstances nouvelles créées par la mort prématurée de Philippe le Beau, ainsi que l'ambiguïté de sa vision du futur de l'union des couronnes de Castille et d'Aragon. Lors de ce séjour napolitain, le roi catholique mit également fin au mandat du *Gran Capitán*, don Gonzalo Fernández de Córdoba, héros des campagnes d'Italie mais qui s'était ensuite compromis avec Philippe le Beau. Il le renvoya en Espagne, montrant à sa jeune épouse qu'on ne transigeait pas à l'heure de punir ceux qui avaient failli. En juin 1507, le voyage de retour fut entrepris vers la péninsule ibérique.

Après une étape dans le port de Savone, en Ligurie, où eut lieu une rencontre avec Louis XII accompagné de son neveu Gaston, le duc de Nemours, que Germaine vit pour la dernière fois avant la mort de celui-ci à la bataille de Ravenne en 1512, puis deux brèves escales en Catalogne, Ferdinand et Germaine de Foix débarquèrent à Valence le 20 juillet 1507. Comme un an plus tôt à Saragosse et à Barcelone, le couple royal fut honoré dans la capitale du Turia par de nombreuses manifestations festives et politiques qui permirent aux élites valenciennes de reconnaître Germaine de Foix comme reine d'Aragon. Rapidement, Ferdinand décida de se rendre en Castille où de nombreuses voix, outre celle du cardinal Cisneros, l'appelaient au gouvernement. Ce qu'il fit en août 1507 après avoir nommé Germaine de Foix vice-reine du royaume de Valence. Bien qu'elle n'exerçât cette fonction que pendant deux mois, du 23 août au 7 octobre, cette nomination illustrait la confiance que Ferdinand accordait à sa jeune épouse – elle n'avait que dix-neuf ans – pour le représenter dans le royaume du Levant.

Jusqu'à ce moment, Germaine de Foix était demeurée dans l'ombre de son époux mais on peut avancer l'hypothèse que les dix-huit mois écoulés depuis son mariage, dans les différents territoires où ils séjournèrent, furent pour elle une forme d'apprentissage, non seulement de son métier de reine dans sa dimension protocolaire, mais surtout de ce qu'était l'exercice du pouvoir, dans ses dimensions diplomatiques, administratives et coercitives. Pendant les années séparant sa nomination à la vice-royauté de Valence et la mort du roi catholique en 1516, la trajectoire de Germaine de Foix suivit les avatars de la régence de son époux en Castille, ce qui, à bien des égards, était une bonne école pour apprendre à survivre en milieu hostile.

En octobre 1507, elle rejoignit Ferdinand à Burgos où il se trouvait en compagnie de sa fille Jeanne, reine légitime de Castille déclarée incapable de gouverner par Philippe le Beau et qu'il maintint à l'écart de l'exercice du pouvoir. Accompagné de Germaine de Foix, Ferdinand s'installa à Cordoue le temps de mettre un terme à la révolte du marquis de Prego et de châtier

les coupables, avant de se rendre à Séville où le couple royal résida jusqu'aux premiers mois de 1509. C'est dans cette ville que la reine d'Aragon manifesta les premiers signes d'une future maternité. Cette situation rendait tangible le danger qui pesait sur l'union des couronnes de Castille et d'Aragon mais cet enfant, le prince Jean, qui naquit à Valladolid le 3 mai 1509, mourut quelques heures après sa naissance.

Un an après cet épisode malheureux, Ferdinand le Catholique confia à Germaine de Foix la seconde de ses missions politiques en la chargeant de le représenter aux Cortès générales de la couronne d'Aragon réunies à Monzón de mai à octobre 1510.

La mort de Gaston de Foix à la bataille de Ravenne en avril 1512, plaçait sa sœur Germaine en position de revendiquer la couronne de Navarre qui avait échu à Jean d'Albret dont la légitimité était discutée. À l'instar de ce qui s'était produit quelques années plus tôt au sujet de Naples, Germaine de Foix fut le vecteur de la transmission à Ferdinand des droits sur le royaume pyrénéen, légitimant ainsi l'invasion de la Navarre par les troupes du roi catholique, en juillet 1512, qui fut reconnu comme roi légitime, quelques mois plus tard, en 1513, par les Cortès de Navarre. Alors que Ferdinand était occupé à prendre possession de la Navarre, Germaine de Foix le représentait aux Cortès générales de la couronne d'Aragon pendant l'été 1512, confirmant la volonté du roi catholique de faire de son épouse une véritable partenaire dans l'exercice du pouvoir.

Ainsi, pendant ces mêmes années, Germaine de Foix entretint une correspondance régulière avec sa parente et sa tante par alliance, Anne de Bretagne, reine de France, dans l'entourage de laquelle elle avait été élevée à la cour de Louis XII. De cette façon, elle prit part aux négociations en vue du mariage de l'infant Ferdinand, second fils de Philippe le Beau et de Jeanne, avec la princesse Renée, fille cadette des rois de France. Que ce mariage n'ait pas eu lieu n'enlève rien à la médiation réalisée par Germaine de Foix qui profita de ces échanges pour exposer à la reine de France les prétentions que son époux exprimait en son nom sur la couronne de Navarre[16]. Enfin, les dernières missions politiques que Ferdinand confia à son épouse furent de présider les Cortès du royaume d'Aragon qui se réunirent en 1515 pendant que celui-ci présidait celles de Castille à Burgos, puis celles de Catalogne qui s'achevèrent à la fin de l'année 1515.

16 Ernest Belenguer, *op. cit.* ,p. 121-122.

Cependant, jusqu'à une date récente, cette implication de Germaine de Foix dans la vie politique de son temps a souvent été éclipsée par des anecdotes peu flatteuses pour l'image de la reine. Celle référée par Galíndez Carvajal dans ses annales[17], du breuvage qu'elle aurait fait boire à Ferdinand pour lui donner la vigueur d'engendrer un héritier et qui aurait causé sa maladie puis sa mort, montre en Germaine de Foix une femme prête à tout pour consolider sa position. Les liaisons qu'on lui a attribuées avec celui qui deviendrait son troisième époux, le duc de Calabre, alors qu'il résidait à la cour, puis avec le vice-chancelier d'Aragon lors de Cortès de 1515 en font une femme légère, voire lascive[18]. Ces anecdotes, empreintes de misogynie, ont contribué à alimenter cette légende noire qui a longtemps marqué le personnage de la dernière reine d'Aragon.

En janvier 1516, Germaine de Foix se rendit au chevet de son époux malade, à Madrigalejo près de Guadalupe. Elle ne put le voir qu'après que celui-ci eut rédigé son dernier testament le 22 janvier, la veille de sa mort, par lequel il annulait ses précédentes dispositions et désignait le cardinal Cisneros pour assumer la régence de la couronne de Castille et son fils naturel don Alfonso de Aragón, archevêque de Saragosse, recevait celle de la couronne d'Aragon. Bien que le roi catholique ait pris les dispositions testamentaires nécessaires à la protection de son épouse et qu'il ait recommandé dans un courrier adressé à son petit-fils Charles de veiller à ses intérêts, la disparition de Ferdinand ouvrait une période d'incertitude pour Germaine de Foix : elle se trouvait à la merci de Charles après avoir été partie prenante des conflits passés entre Ferdinand le Catholique et le nouveau roi de la Monarchie hispanique : avant de revenir sur sa décision dans son dernier testament, Ferdinand avait cherché à exclure Charles de la succession en désignant dans son testament de 1512 son autre petit-fils, Ferdinand, né et élevé en Espagne, pour assumer la régence de la couronne de Castille.

Pendant les mois qui s'écoulèrent entre la mort de Ferdinand et l'arrivée dans la péninsule ibérique de Charles Ier, en septembre 1517, Germaine de Foix résida là où se trouvait la cour, ainsi que Charles le lui avait demandé. Consciente de la nécessité de défendre ses intérêts, elle s'occupa de la mise

17 Lorenzo Galíndez Carvajal, *Anales breves de los Reyes Católicos*, Biblioteca de Autores Españoles, t. XX, Madrid, p. 560.

18 Si le marquis de Cruilles relate ces deux anecdotes, il le fait sans trop s'étendre ni accorder trop de crédit aux détracteurs de Germaine de Foix (Ernest Belenguer, *op. cit.*, p. 125-126). Ce qui n'est pas le cas de Jaime García Mercadal qui consacre un chapitre entier à chacune (García Mercadal, *op. cit.* p. 93-99 et p. 99-103).

en œuvre des dispositions de Ferdinand la concernant. Ainsi, elle obtint de son petit-fils par alliance que les rentes et les juridictions accordées en Italie soient remplacées par la concession des villes castillanes d'Arévalo, Olmedo et Madrigal, ce qui ne fut pas sans heurts avec la ville de Medina del Campo et don Juan Velázquez, seigneur de la ville d'Arévalo. Dans sa correspondance, Charles lui manifestait la déférence due à la veuve du roi catholique en lui conservant son traitement de reine et en l'appelant mère, ce qui était de bon augure. À l'arrivée de celui-ci en Espagne, Germaine de Foix alla à sa rencontre et se rendit au palais de l'Abrojo dans les environs de Valladolid, ville où devaient se réunir les Cortès de Castille devant lesquelles Charles devait prêter serment afin d'être reconnu roi de Castille.

Cette première rencontre confirma la bonne disposition de Charles à l'égard de Germaine de Foix qu'il assura de sa protection et de sa volonté de la voir continuer de résider à sa cour. Il est clair que la jeune veuve du roi catholique demeurait un atout important dans le jeu politique : elle était la dernière reine d'Aragon, mais aussi la prétendante légitimée par Louis XII à la couronne de Navarre que Ferdinand avait annexée avant de l'incorporer à la couronne de Castille en 1515 ; son jeune âge pouvait lui faire jouer un rôle dans la politique dynastique du nouveau roi. Pour toutes ces raisons, même si le sort de la Navarre était joué et que l'héritière des comtes de Foix y avait une part plus symbolique que réelle, il était dans l'intérêt de Charles de s'assurer de la fidélité de Germaine de Foix, comme il était dans l'intérêt de celle-ci d'obtenir la protection du nouveau roi. Tous deux font preuve d'une indéniable habilité politique que l'historiographie ne reconnaît pas toujours à sa juste valeur, s'agissant de Germaine de Foix : se fondant sur une lecture très orientée d'extraits de chroniques et de courriers d'ambassadeurs pas toujours favorables à la reine d'Aragon, l'historien Manuel Fernández Álvarez défend l'idée selon laquelle Charles et Germaine de Foix, alors âgés respectivement de 17 et 29 ans, eurent une liaison amoureuse dont naquit un enfant naturel, Isabelle de Castille[19]. Comme le montre Ernest Belenguer, rien ne le prouve, ni ne le contredit absolument, mais l'intérêt démesuré, et quelque peu misogyne, que Manuel Fernández Álvarez accorde à cette anecdote « piquante » s'inscrit encore dans cette légende noire qui tend à voir de la frivolité et de la licence là où il n'y a sans nul doute que stratégie et tactique politique.

Une fois terminées les Cortès de Valladolid, Germaine de Foix accompagna Charles à Saragosse, tout d'abord, aux Cortès qui se réunirent en avril 1518,

19 Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V, el César y el Hombre*, Espasa, Madrid, 1999, p. 97-99.

puis pour le même motif à Barcelone au début de l'année 1519. Lors du séjour aragonais, Germaine de Foix renonça officiellement à ses droits sur la Navarre en la personne de Charles. Cet acte d'allégeance[20], qui confortait l'ancrage de la Navarre dans la couronne de Castille et consolidait la position de la reine veuve auprès de Charles, illustre d'une part le rôle traditionnel joué par les femmes de sang royal dans la transmission des droits héréditaires, comme cela avait été le cas pour Naples quelques années plus tôt, mais aussi le sens politique de Germaine de Foix, dont l'avenir était entre les mains du nouveau roi et qui fit ce qu'il fallait faire pour gagner sa confiance, comme le prouve le rôle que lui fit jouer Charles par la suite.

On sait que la nouvelle de la mort de l'empereur Maximilien de Habsbourg, grand-père paternel de Charles, parvint alors que celui-ci résidait à Barcelone. C'est dans le contexte des tractations en vue de l'élection de Charles à la dignité impériale que fut décidé le second mariage de Germaine de Foix. Afin de gagner l'appui du margrave de Brandebourg et de son allié, le duc de Saxe, tous deux électeurs impériaux, Charles négocia le mariage de Germaine de Foix avec le marquis Jean de Brandebourg. Ce dernier faisait partie du cercle des fidèles de Charles. Il était à ses côtés à son départ des Pays-Bas et, depuis, l'accompagnait dans tous ses déplacements. Les futurs époux n'étaient donc pas des inconnus l'un pour l'autre. Le mariage fut célébré à Barcelone, après que fut reçue la nouvelle de l'élection de Charles au Saint Empire, au mois de juin 1519.

Le second mariage de la veuve du roi catholique, alors âgée de vingt et un ans, fut très mal perçu par une partie de l'aristocratie castillane, mais aussi de la couronne d'Aragon. En premier lieu, cette union allait à l'encontre d'une tradition condamnant au retrait du monde les reines veuves. Ensuite, en Castille, où le remariage de Ferdinand avait déjà été perçu comme un outrage à la mémoire de la reine Isabelle, celui de Germaine de Foix ne fit que redoubler les critiques à l'encontre de cette dernière. Enfin, dans la couronne d'Aragon, cette deuxième union était considérée par certains comme un affront au défunt roi Ferdinand car elle représentait une mésalliance pour Germaine de Foix, reine veuve devenue simple marquise. Indépendamment de ces opinions négatives, force est de constater que Germaine de Foix fit preuve d'une grande habilité politique : alors que sa position était plus qu'incertaine face à un jeune roi qui n'avait pas hésité à laisser sa mère Jeanne enfermée dans la forteresse de

20 L'acte de donation dans son intégralité est transcrit par le marquis de Cruilles et présenté en annexes de son travail (Ernest Belenguer, *op. cit.*, p. 235-239).

Tordesillas pour pouvoir régner en son nom, elle avait servi ses intérêts en lui transmettant ses droits sur la Navarre et en contribuant par son mariage à son élection au Saint Empire.

Ainsi, après avoir fait allégeance au nouveau souverain, Germaine de Foix put entamer une nouvelle vie aux côtés de son second époux le marquis de Brandebourg. Tous deux quittèrent Barcelone avec Charles Quint qui, interrompant son périple dans la couronne d'Aragon, avait décidé de rejoindre La Corogne d'où il embarquerait pour les Pays-Bas afin de recevoir la couronne impériale à Aix-la-Chapelle. Pendant l'absence de Charles, le couple s'installa à Valladolid, siège des institutions de gouvernement de la monarchie, alors que presque simultanément éclataient les deux grandes insurrections révolutionnaires que furent les *Comunidades* de Castille et les *Germanies* de Valence. Si Germaine de Foix et son époux le marquis de Brandebourg furent peu affectés par le mouvement castillan, même si leur demeure à Valladolid fut mise à sac par les *comuneros* pendant l'été 1520, la décision que prit Charles, dès le mois de décembre 1522, de nommer Germaine de Foix vice-reine de Valence, quelques mois après son retour dans la péninsule ibérique, les plaça en première ligne du règlement de la révolte valencienne.

Le choix de confier à Germaine de Foix le gouvernement du royaume de Valence s'inscrit dans une stratégie politique que l'historien Ricardo García Cárcel analyse avec beaucoup de clarté : comme les *Comunidades* en Castille, les *Germanies* furent à Valence l'expression d'une opposition forte à l'option impériale de Charles et à son projet politique bourguignon. Par son statut de veuve du roi catholique et de reine d'Aragon, Germaine de Foix possédait une légitimité qui permettait au nouveau roi de se positionner dans la continuité d'un pouvoir proprement aragonais, ou du moins, d'en donner les apparences[21].

La nomination de Germaine de Foix fut effective le 27 mars 1523 et le rôle de son époux, le marquis de Brandebourg, fut officialisé en le faisant capitaine général du royaume le 15 septembre de la même année. Germaine de Foix prenait la relève de Diego Hurtado de Mendoza, comte de Mélito, qui avait demandé à être déchargé de ses fonctions de vice-roi et capitaine général du royaume de Valence, après avoir passé deux années et demie à se battre contre les *agermanats* afin de rétablir l'ordre monarchique et l'autorité de Charles. Avant de mettre un terme à son mandat en quittant le royaume de Valence, Diego Hurtado de Mendoza avait accordé un pardon général que le roi jugeait

21 Ricardo García Cárcel, « Germana de Foix, una vierreina per a València », *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*, *op. cit*. p. 45.

trop généreux. Le 30 octobre, avant même que celle-ci arrivât à Valence, il écrivait à la vice-reine lui donnant l'ordre de révoquer toutes les dispositions prises par son prédécesseur :

> Sereníssima *Reyna nuestra muy cara y muy amada madre* y lugarteniente general: ya sabéis los grandes e innumerables daños, costas e intereses que nuestra corte ha padecido en reduzir a nuestra obediencia devida los pueblos deste reyno de Valencia, que temerosamente y en mucho menosprecio de la justicia armaron factiones y otros illícitos auctos y oficiales nuestros. Porque son dignos de grave punición y castigo. Y porque siendo los delictos tan principales e inormes, *a nos tan solamente toca perdonar y remitirlos y no entendemos admitir ni tollelar remissión o perdón alguno, que por qualquier oficial nuestro haya sido dado a favor de algunos de los inculpados del crimen de la germania*, por las revoluciones pasadas, sino en caso que de nos tuviesse especial poder y comisión sobre ello. Por ende vos dezimos que *no embargante los dichos perdones o remissiones hechas sin espressa licencia nuestra, persigays y castigueys, perseguir y castigar hagays con justicia* a todos los XIII del pueblo desta cuidad y otros deste reyno de Valencia, capitanes, alferezes y otros oficiales de la germania, y principales promovedores y alborotadores, *que a vos paresciere y bien visto fuere dándoles la pena condigna a sus deméritos: que ansí procede de la mente nuestra, y cumple a nuestro servicio*. E sea, sereníssima *reyna nuestra muy cara y muy amada señora madre*, Dios nuestro señor en vuestra guarda continua.[22]

Comme dans toute la correspondance de Charles la concernant, Germaine de Foix conserve son titre de reine et est appelée mère par son petit-fils par alliance, ce qui exprime cette continuité aragonaise qu'affiche le Habsbourg. Pour ce qui est des directives, la volonté du roi est claire : s'il se réserve la prérogative d'accorder son pardon, il donne entière latitude à la vice-reine pour mener à bien la plus sévère des répressions à l'encontre de tous ceux qui se sont soulevés contre son autorité. Germaine de Foix ne faillit pas à sa mission et en exécuta les termes au pied de la lettre, se montrant digne de la confiance que lui manifestait Charles. La répression qu'elle conduisit fut implacable dès son arrivée à Valence en décembre. Dans les mois qui suivirent, plus de 800 personnes furent mises à mort, souvent de la façon la plus terrible, par écartèlement. Gaspar Escolano, dans *sa Década primera de la historia de Valencia*, raconte que sur la Place du Marché où avaient lieu les exécutions, la confrérie de *Nuestra Señora de los Desamparados* fit construire des potences en

22 Viciana, *op. cit.*, f° 221 (mis en italiques par nous).

pierre pour remplacer celles en bois qui menaçaient de s'effondrer, tant étaient nombreux les condamnés à mort[23].

Cet épisode, le plus marquant car le plus dramatique de la vice-royauté de Germaine de Foix à Valence, a contribué à alimenter la légende noire du personnage historique et à occulter le reste de son action politique. En plus d'être une femme légère voire lascive à qui l'on a attribué de multiples liaisons amoureuses, la répression des *Germanies* la montre sous le jour d'une femme cruelle et sanguinaire, alors qu'elle ne faisait qu'appliquer au pied de la lettre les instructions du monarque qu'elle servait. Ce qui chez un homme est présenté comme une qualité de fermeté, de rigueur et de fidélité à son roi semble prendre une tout autre valeur s'agissant d'une femme. Or, pendant les mois qui suivirent cette difficile entrée en fonction, Germaine de Foix consolida sa position en tant que vice-reine de Valence, elle reçut les hommages du duc de Segorbe et de l'aristocratie valencienne et son action fut saluée par les autorités de la ville de Valence. En outre, elle remplit parfaitement son rôle de représentation et de médiation que signifie la vice-royauté : en se rendant à deux reprises en Castille elle maintenait un lien fort avec Charles et son proche entourage ; en recevant à Valence en juin 1525 François Ier fait prisonnier à Pavie, elle mettait au service de Charles sa parenté et sa proximité avec la maison de France. Quant à son époux, le marquis de Brandebourg, il assumait les fonctions militaires que lui conférait son titre de capitaine général et participait aux joutes et autres rituels masculins de la culture chevaleresque par lesquels s'affirmaient les pouvoirs et les élites valenciennes. Leurs rôles publics étaient donc complémentaires. Cette situation dura jusqu'à la mort du marquis, en juillet 1525, à l'âge de 39 ans. En l'absence de descendance, Germaine de Foix héritait de la totalité des biens de son époux, ce qui confortait son assise économique.

Le second veuvage de Germaine de Foix ne dura que quelques mois. En mai 1526, le mariage de Germaine de Foix et de son troisième époux, le duc de Calabre, fut célébré à Séville quelques jours après celui de Charles et de l'infante Isabelle, fille du roi du Portugal. Afin de mieux comprendre la portée politique du troisième mariage de la reine d'Aragon, il convient d'opérer un retour sur la succession du royaume de Naples. Ferdinand d'Aragon, duc de Calabre, était le fils aîné du roi déchu de Naples, Frédéric Ier. Comme le roi Ferdinand le Catholique, son homonyme, il descendait d'Alphonse le Magnanime. On sait que celui-ci transmit la couronne d'Aragon à son fils aîné Jean II, père du roi catholique Ferdinand, mais sans le royaume italien

23 Gaspar Escolano, *Década primera de la historia de Valencia*, Libro X, cap. XXIII, § 10.

qui échut à son fils bâtard, devenu roi de Naples sous le nom de Ferrante Ier. À sa mort en 1494, Charles VIII, qui revendiquait Naples au nom des Anjou, envahit le royaume. La formation d'une Sainte Ligue réunissant le Saint Siège, l'empereur Maximilien, les Rois Catholiques d'Espagne, Milan et Venise contraignit Charles VIII à se retirer de Naples, mais les prétentions françaises sur le royaume italien demeuraient. Le traité de Grenade de 1500 que négocièrent Louis XII et les Rois Catholiques Isabelle et Ferdinand prévoyait la partition du royaume de Naples en deux territoires, l'un gouverné par la France, l'autre par l'Espagne. Conformément aux termes de cet accord, Louis XII et Ferdinand le Catholique envahirent simultanément le royaume provoquant la fuite en Sicile de Frédéric Ier. Mais Ferdinand se retourna contre Louis XII et en 1502 les troupes espagnoles commandées par le *Gran Capitán*, Gonzalo Fernández de Córdoba, forcèrent le roi de France à abandonner le royaume de Naples au roi catholique.

Réfugié à Tarente pendant la double invasion franco-espagnole, le duc de Calabre se rendit au *Gran Capitán* et fut conduit en Espagne. Après l'avoir dépouillé de la couronne de Naples, Ferdinand le Catholique le traita avec égards et le fit résider à sa cour. Cependant, lorsqu'en 1512 il apprit l'existence de négociations secrètes entre le duc et Louis XII visant à renverser la situation à Naples, le roi catholique fit emprisonner son parent, à Atienza d'abord, puis à Xàtiva, dans le royaume de Valence, où il demeura enfermé pendant un peu plus de dix ans. Cet événement a donné lieu à une autre des interprétations dénigrant le personnage le Germaine de Foix, faisant d'une possible relation adultère entre la reine d'Aragon et le duc de Calabre la cause de la disgrâce de celui-ci. Quoi qu'il en soit, il est bien plus probable que les considérations politiques aient prévalu dans cette décision, au regard des raisons objectives qui poussaient le roi catholique à neutraliser son dangereux parent.

Dix ans plus tard, lorsqu'en avril 1521 les *agermanats* cherchèrent à donner un nouveau roi à Valence, ils se tournèrent naturellement vers le duc de Calabre, en tant que descendant d'Alphonse le Magnanime, mais celui-ci refusa catégoriquement de participer à ce coup de force et demeura de son propre gré enfermé dans sa prison. C'est ce geste qui lui valut sa libération par Charles et son retour en grâce auprès de l'empereur, qui honora le fils du dernier roi de Naples en l'envoyant avec l'archevêque de Tolède à la frontière du Portugal pour y accueillir l'infante Isabelle, sa future épouse.

Ainsi que nous l'avons vu plus haut, à l'occasion de son mariage avec Ferdinand le Catholique, Germaine de Foix fut en 1505 le vecteur de la transmission des droits héréditaires sur le royaume de Naples revendiqués par Louis XII. Onze ans plus tard, en lui donnant pour époux l'héritier du

roi déchu de Naples, Charles utilisait encore ce que l'on pourrait appeler le « potentiel dynastique » de Germaine de Foix afin de consolider l'ancrage du royaume italien dans la Monarchie hispanique. Le mariage de Germaine de Foix et du duc de Calabre, et leur nomination conjointe comme vice-rois *simul et in solidum*, en 1526, permettait à Charles de réaliser un double objectif. D'une part, il neutralisait celui qui était encore un possible aspirant à la couronne de Naples en lui donnant pour épouse une femme qui avait fait preuve d'une fidélité politique sans faille, et qui, âgée de 38 ans, était peu susceptible de donner un héritier au duc. D'autre part, il confiait le gouvernement du royaume de Valence à deux figures clés de la couronne d'Aragon – la reine veuve du roi catholique et le descendant du dernier roi de Naples – ce qui était susceptible de susciter l'adhésion de ses sujets valenciens et de panser les plaies encore récentes de la révolution des *Germanies*. Cette stratégie, déjà à l'œuvre lors de la nomination de Germaine de Foix à la vice-royauté en 1523, revenait à s'appuyer sur l'héritage du roi catholique pour gouverner la couronne d'Aragon, sans apporter d'autre solution pour articuler ces territoires à ce nouvel espace politique qu'était la monarchie plurielle du Habsbourg. Son règne, de ce fait, constitue un « intercycle », pour reprendre le terme employé par Ricardo García Cárcel, entre le projet national d'Isabelle et de Ferdinand et la construction de la monarchie catholique de Philippe II[24].

Néanmoins, le mandat conjoint de Germaine de Foix et du duc de Calabre à la vice-royauté de Valence permit de renouer les liens entre Charles et le royaume de Valence. Les derniers soubresauts des *Germanies* furent étouffés dans la Sierra de l'Espadán et le roi prêta serment aux Cortès de Monzón en 1528 après avoir séjourné dans la capitale. Ce fut en outre une période particulièrement féconde pour le développement des arts et de la culture à Valence. Ferdinand d'Aragon avait reçu à Naples une solide éducation humaniste sous la férule de son précepteur, le poète Crisostomo Colonna, qui l'accompagna dans son exil espagnol jusqu'en 1505. Son goût pour les lettres, la musique et la vie de cour rejoignait celui de Germaine de Foix et ensemble ils donnèrent à la cour de la vice-royauté un éclat particulièrement brillant. En 1528, des travaux d'aménagement et d'embellissement furent entrepris au Palais royal de Valence et le duc de Calabre y fit installer la bibliothèque qu'Alphonse le magnanime avait constituée à Naples. En outre, par sa connexion avec Naples, Valence devint en Espagne le haut lieu de la diffusion

24 Ricardo García Cárcel, « Germana de Foix, una vierreina per a València », *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*, *op. cit.*, p. 49.

des nouvelles sensibilités et formes d'expression culturelles en provenance de la péninsule italienne. Son université, l'*Estudi general*, connut un développement important et le nombre de libraires imprimeurs installés à Valence passa de 11 en 1513 à 20 en 1540[25].

Cependant, sans véritable fondement scientifique, l'historiographie a souvent attribué ces mérites au duc de Calabre plutôt qu'à une Germaine de Foix dont l'image demeure marquée par sa légende noire de femme tantôt légère et lascive, tantôt implacable et cruelle. Ainsi, son amour de la musique est-il associé à la frivolité, et son goût pour les fêtes de cour est-il vu comme une confirmation de ses appétits licencieux, alors que pour les mêmes raisons, le duc son mari est loué pour sa culture humaniste[26]. Il semblerait que, pendant les dernières années de sa vie, Germaine de Foix ait été moins présente dans l'exercice du pouvoir que son époux, si l'on se fonde sur la documentation officielle où la signature du duc de Calabre apparaît plus souvent que celle de la reine d'Aragon, mais est-ce suffisant pour y voir un manque d'intérêt pour les affaires du gouvernement ?

Toujours est-il que, pendant cette période, Germaine de Foix conçut le projet de fonder un monastère hiéronymite destiné à accueillir sa dépouille, en tant que reine d'Aragon, ainsi que celle de son troisième époux. Elle affirmait ainsi sa volonté d'inscrire sa postérité dans la pierre et d'en confier la mémoire à l'ordre de Saint Jérôme, traditionnellement lié à la monarchie des Trastamares. En 1535, son choix se porta sur une abbaye cistercienne en déclin qui se trouvait dans les environs de Valence, San Bernat de Rascanya[27].

Mais la vie de Germaine de Foix arriva à son terme avant de pouvoir mettre en œuvre ce projet. Suite à une attaque d'apoplexie, ou bien, selon d'autres sources, à cause d'une maladie digestive, en septembre 1536, son état de santé s'aggrava et elle rédigea son testament au Palais royal de Valence avant de se retirer à la campagne, dans son palais de Liria, où elle mourut quelques semaines plus tard, le 15 octobre. Dans son testament, Germaine de Foix exprimait son souhait d'être enterrée au monastère de San Bernat, de le confier à l'ordre de Saint Jérôme et de le consacrer à l'archange Saint Michel. Elle apportait

25 Raphaël Carrasco, *La empresa imperial de Carlos V*, Cátedra, 2015, p. 96-97.

26 Rosa Ríos Lloret, « Injust es l'oblit. Germana de Foix, una reina desdenyada », *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*, *op. cit.*, p. 30-33.

27 On se rapportera sur cette question à Luis Arciniega, « El Monestir de Sant Miquel dels Reis com a fundació reial i evocació de Germana de Foix », *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*, *op. cit.*, p. 249-269.

la dotation économique nécessaire à l'opération et chargeait ses exécuteurs testamentaires, parmi lesquels le duc de Calabre, de la réaliser. Ainsi, le grand œuvre de Germaine de Foix, la fondation du magnifique monastère de San Miguel de los Reyes, à l'emplacement qu'elle avait choisi, fut-il réalisé par son troisième époux. Le duc de Calabre, respectueux des volontés de son épouse, y consacra le reste de sa vie. Il entreprit les démarches permettant la transmission des lieux aux hiéronymites, réclama et mobilisa les sommes nécessaires aux travaux. Mais tout en suivant les dispositions de son épouse, le duc de Calabre réorienta le projet initial en fonction de sa propre aspiration à constituer un panthéon familial à la gloire de la dynastie des rois de Naples. En 1546, il fit déplacer le corps de Germaine de Foix, ainsi que celui de sa sœur Julia, à San Miguel de los Reyes et obtint de Rome l'autorisation de faire venir d'Italie les restes de son père et de sa mère, le roi déchu Frédéric Ier de Naples et Isabelle des Baux.

Ce projet de panthéon célébrant la mémoire d'une dynastie déchue n'était pas du goût de l'empereur, comme elle ne le fut pas de Philippe II qui y voyait la constitution d'une mémoire concurrente de celle qu'il projetait à l'Escorial. Cela explique sans doute les difficultés que le duc de Calabre rencontra pour le mettre en œuvre. Il y parvint pourtant, et la communauté des hiéronymites qui en réalisa l'achèvement perpétua à San Miguel de los Reyes la mémoire de ses fondateurs. Mais si Germaine de Foix est présente dans l'édifice par ses armes qui figurent aux côtés de celles du duc de Calabre, avec le temps, c'est la figure de ce dernier qui a fini par s'imposer au point que de nombreux documents le présentent comme le principal fondateur du monastère. Le fait qu'aujourd'hui l'édifice soit devenu le siège de la *Biblioteca Valenciana* dont le fond ancien conserve une partie de la prestigieuse bibliothèque du duc de Calabre, contribue encore à brouiller l'image de Germaine de Foix dont la fortune historiographique ne fut pas à la hauteur du personnage ni de son parcours.

# Marguerite de Habsbourg

## Une femme au pouvoir pendant les Guerres d'Italie

Juan Carlos D'Amico
Normandie Univ, UNICAEN, ERLIS

Résumé : Dans ce volume dédié à notre très chère collègue italianiste Théa Picquet, nous avons voulu consacrer un article à une femme parmi les plus puissantes de la Renaissance. Une femme qui joua un rôle de première importance dans les vicissitudes politiques européennes de la première partie du XVIe siècle. Il s'agit de Marguerite de Habsbourg, la tante de Charles Quint, connue aussi sous les noms de Marguerite d'Autriche ou Marguerite de Savoie, fille de l'empereur Maximilien Ier de la famille des Habsbourg et de Marie de Bourgogne, fille de Charles dit le Téméraire. Sa vie est un exemple du rôle réservé aux femmes de la haute noblesse européenne de cette époque, rôle dicté par l'obéissance et la soumission aux politiques matrimoniales dynastiques, mais elle donne aussi à voir un modèle de femme de lettres, de poétesse et de protectrice des arts qui trouva le moyen de s'affirmer dans un monde dominé par le pouvoir patriarcal.

Riassunto : In questo volume offerto alla nostra cara collega italianista Théa Picquet, abbiamo voluto dedicare un articolo ad una delle più potenti donne del Rinascimento. Una donna che ebbe un ruolo di primo ordine nelle vicende politiche europee della prima metà del XVI secolo. Si tratta di Margherita d'Asburgo, zia dell'imperatore Carlo Quinto – conosciuta anche con i nomi di Margherita d'Austria o Margherita di Savoia – figlia dell'imperatore Massimiliano I e di Maria di Borgogna, quest'ultima a sua volta figlia di Carlo il Temerario. La sua vita è un esempio del ruolo riservato alle donne dell'alta nobiltà europea di quest'epoca, ruolo dettato dall'obbedienza e dalla subordinazione alle politiche matrimoniali dinastiche, ma anche un modello di donna letterata, di poetessa e di protettrice di dotti ed artisti che trovò il modo di affermarsi in un mondo dominato dal potere patriarcale.

## Marguerite reine de France

Un contentieux très ancien, dont le point d'orgue remontait à l'époque de Charles le Téméraire, persistait encore entre les ducs de Bourgogne et les rois de France[1]. La relation qu'entretenait le duché de Bourgogne avec le royaume de France était assez particulière. Théoriquement, il existait une condition de vassalité, mais, avec la paix d'Arras de 1435, le duché de Bourgogne avait obtenu de soustraire une partie de ses territoires à l'obligation d'allégeance. De plus, la dynastie bourguignonne revendiquait des droits sur le royaume de France. Charles le Téméraire s'appuya sur l'empereur Frédéric III pour obtenir le titre royal et ainsi tenter de réaliser son rêve : construire un royaume indépendant comprenant la Bourgogne, la Gueldre, les Pays-Bas, la Franche-Comté, le duché de Lorraine, l'Alsace et même des Cantons suisses. Une alliance contre le Téméraire, intégrant la France, la Lorraine et les Cantons Suisses, vit alors le jour et, le 5 janvier 1477, le duc de Bourgogne périt pendant le siège de Nancy, tenu pour faire plier René II de Lorraine.

Louis XI ne reconnut pas la légitimité de la succession de Marie de Bourgogne, unique fille du Téméraire, et il tenta de spolier sa jeune cousine orpheline. Son intention était de rattacher la totalité de l'héritage bourguignon au royaume de France. Mais, c'était sans compter sur l'intervention de l'archiduc Maximilien d'Autriche, fils de l'empereur Frédéric III. Informé des intentions de Louis XI, Maximilien était accouru auprès de Marie, sa promise, et à Guinegatte, le 27 août 1479, il infligea une défaite au roi de France. Le comté des Flandres, le duché de Brabant, la Franche-Comté et les Pays-Bas restèrent aux mains de la nouvelle duchesse Marie. Louis XI se contenta de l'Artois et de l'ancien duché de Bourgogne, avec Dijon comme capitale.

Après la mort de Marie, en mars 1482, à la suite d'une banale chute de cheval, Maximilien se trouva dans une situation très inconfortable. Il se déclara régent du duché, mais, pour ses adversaires, il était un prince étranger et seulement le père du véritable duc, qui était Philippe, son fils né en 1478. Les États Généraux des Flandres et du Brabant voulaient administrer temporairement le duché en attendant la majorité de Philippe et les autorités des villes contraires au régent, comme Gand, essayèrent, sans le consulter, de négocier la paix avec

1 Voir Pierre Chaunu et Michèle Escamilla, *Charles Quint*, Paris, Fayard, p. 25-43, ainsi que Jean-Michel Salmann, « Charles Quint, dernier duc de Bourgogne », in *Quelques aspects du règne de Charles Quint, empereur d'Allemagne et roi d'Espagne*, Montpellier, Univ. Paul-Valéry-Montpellier III, p. 7-19.

Louis XI. Maximilien tenta alors une ruse et, le 23 décembre 1482, il signa à Arras un traité de paix avec Louis XI. Ce traité prévoyait le mariage du dauphin Charles, âgé alors de 12 ans, avec Marguerite, la fille de Maximilien, née en 1480[2]. La future épouse devait apporter comme dot le comté de Bourgogne, l'Artois, le Mâconnais, l'Auxerrois et d'autres territoires. La dot était exigible immédiatement et servait à légitimer la confiscation des territoires par Louis XI. Otage de la politique, Marguerite est alors transférée à la Cour de France où elle est reçue avec de grands honneurs. Elle séjourne d'abord à Paris, puis à Amboise, où, au mois de juillet, est célébré en grande pompe son mariage avec le dauphin. À Amboise, elle reçut l'éducation réservée aux futures reines de France et on la remarqua pour son intelligence, sa vivacité et sa curiosité culturelle.

En mai 1484, un an après la mort de son père Louis XI, Charles, désormais entré dans sa majorité, fut sacré roi à Reims et Marguerite, malgré son jeune âge, était en principe reine de France.

Or cinq ans plus tard, à Rennes, Anne de Bretagne, alors âgée de douze ans, fut nommée duchesse de Bretagne par les partisans du feu duc François II. Alors qu'une partie de la noblesse bretonne était favorable au roi de France, Maximilien Ier accourut au secours de la jeune duchesse. Une ligue se forma entre Maximilien, l'Angleterre et l'Aragon pour entraver les prétentions françaises. En décembre 1490, on s'empressa de célébrer le mariage par procuration entre Maximilien, alors âgé de 31 ans, et la jeune duchesse. Toutefois, ne disposant ni d'argent, ni de forces militaires en quantité suffisante pour aider les Bretons – défaits par les troupes françaises à Rennes en 1491 – Maximilien perdit Anne et son rêve de la Bretagne. La déception fut encore plus grande pour lui car Charles VIII annexa la Bretagne au royaume de France, se maria avec la duchesse Anne et répudia Marguerite, laquelle, privée de son rang de reine, fut renvoyée aux Pays-Bas bourguignons[3].

La rupture du Traité d'Arras et l'annulation du mariage entre Charles VIII et Marguerite obligea le roi à restituer les territoires apportés en dot par la princesse. Les deux années de négociations qui suivirent pour arriver à un accord juridique et financier furent vécues par la jeune fille, désormais adolescente, comme une véritable humiliation. La haine de Maximilien à l'égard de la France atteignit alors son paroxysme et ainsi commença une rivalité séculaire entre les Habsbourg et les Valois. En 1493, Maximilien remplaça son père à la tête du Saint-Empire et le gouvernement des Pays-Bas revint à son fils Philippe le Beau, alors âgé de quinze ans.

---

2 Elle était née le 10 janvier 1480 et son frère aîné Philippe dit le Beau était né le 22 juin 1478.

3 Le 23 mai 1493 fut stipulé à Senlis le renvoi de Marguerite. Le 12 juin, elle fut délivrée.

## Fortune Infortune Fort Une

Comme tous les autres souverains du xv^e siècle, en Espagne, les Rois Catholiques eurent recours aux alliances matrimoniales pour asseoir leur politique dynastique. Le tout premier objectif de Ferdinand d'Aragon et d'Isabelle de Castille fut d'établir une politique de paix et d'alliance avec le Portugal et d'effacer ainsi l'âpre conflit qui les avait opposés pendant la guerre civile. Le deuxième objectif était d'isoler le royaume de France, leur grand rival. Pour cela, ils se tournèrent vers deux ennemis historiques du roi de France : le Saint-Empire et l'Angleterre.

En 1495, l'infant Jean était âgé de seize ans, et leur fille Jeanne avait quinze ans. L'aîné de Maximilien I^er, Philippe en avait dix-sept et sa sœur Marguerite quinze. Un accord fut trouvé pour procéder à un double mariage. Cette nouvelle alliance était pour les rois de Castille et d'Aragon, outre l'occasion d'une formidable expansion dynastique vers le centre de l'Europe, le moyen d'étendre leur influence sur les Pays-Bas, lieu incontournable d'échanges commerciaux pour la Castille. En ce qui concerne l'Angleterre, l'accord prévoyait le mariage de Catherine, une autre fille des Rois Catholiques, avec Arthur Tudor, prince de Galles et héritier du trône[4].

En 1496, Jeanne épousa Philippe, devenu archiduc d'Autriche, duc de Bourgogne et seigneur des Pays-Bas, et l'année suivante, son frère, Jean, prince héritier des couronnes de Castille et d'Aragon, épousa Marguerite. Selon la logique de Maximilien, Marguerite donnerait un jour un héritier de sang habsbourgeois aux royaumes des Trastamare poursuivant ainsi la traditionnelle politique d'élargissement dynastique des Habsbourg vers l'Europe de l'Ouest. Mais il en fut tout autrement : en octobre 1497, Jean mourut par « consomption d'amour », dans un épuisement total. Alors enceinte, Marguerite perdit son enfant ; elle avait dix-sept ans. Marguerite, qui, malgré le mariage imposé, avait connu l'amour, se consacra à panser sa douleur, à vivre son deuil et à guérir ses plaies.

Deux ans plus tard, un événement vint adoucir sa peine. Rentrée au Pays-Bas, en mars 1500, elle devint la marraine d'un nouveau-né, Charles de Habsbourg, fils de son frère Philippe et de Jeanne. Quelque temps plus tard, Maximilien I^er, toujours très actif pour mettre en place sa politique matrimoniale contre les Valois, lui réserva un nouvel époux, Philibert II, duc de Savoie. Comme le précédent, ce fut un véritable mariage d'amour, fort et intense, mais tout aussi bref. En 1504, la mort prématurée due à un accident de chasse de Philibert laissa Marguerite une seconde fois veuve à 24 ans et sans enfants.

4 Après la mort prématurée d'Arthur, Catherine épousa son frère Henri VIII.

Les deux années qui suivirent ce deuil furent une période de grande souffrance qu'elle passa enfermée dans son château de Pont d'Ain. C'est à cette époque qu'elle composa ce « tronçon de devise » qui accompagna son histoire : « *Fortune Infortune Fort Une* ». Quatre mots qui rappelaient l'inconstance de la Fortune, son caractère unique et sans retour, et le malheur de celle qui ne pouvait que se souvenir de la fugacité du bonheur. Ainsi en 1504, lorsque son père l'exhorta à se remarier, elle avait répondu avec des rimes :

Tant que je vive, mon cœur non changera,
Pour nul vivant, tant soit il bon ou saige,
Fort et prudent, de haut lignage.
Mon choix est fait ; autre se ne fera.
Tant que je vive[5].

Dès lors, elle refusa de se soumettre aux projets politiques de Maximilien et repoussa toute proposition d'union matrimoniale. C'était un premier acte de rébellion vis-à-vis de son père, que, dans ces lettres, elle appelait « mon redoupté seigneur »[6]. Sa seule préoccupation devint désormais l'embellissement du monument funéraire qu'elle fit édifier à Bourg-en-Bresse pour le duc de Savoie. Toutefois, un nouveau malheur dans sa famille vint bouleverser sa retraite et changer à jamais sa destinée. Le 16 septembre 1506, son frère Philippe, depuis peu roi de Castille, fut victime d'un malaise après avoir bu de l'eau trop froide à la fin d'une partie de ballon. Quelques jours plus tard, il succomba à son malaise à l'âge de 28 ans.

## Régente des Pays-Bas et mère adoptive

La mort soudaine de Philippe bouleversa tous les plans de Maximilien. Réunis à Malines pour faire face au vide de pouvoir, les États Généraux des Pays-Bas reconnurent son fils Charles comme le nouveau comte de Flandres et le seigneur des territoires gouvernés par son père. Et ils proclamèrent Maximilien Ier régent jusqu'à la majorité de son petit-fils. Toutefois, le roi des Romains préféra confier le gouvernement des territoires bourguignons à sa fille. Marguerite accepta et obtint le titre de régente des Pays-Bas[7]. Le 18 avril

5 Voir « *Fortune-infortune-fort-une* : notice explicative du quintuple sens de la devise de Marguerite d'Autriche… », en ligne https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5771982w/f2.image.texteImage

6 Voir *Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche sa fille, gouvernante des Pays-Bas*, Paris, Renouard, 1839, vol. II (1507-1519), en ligne http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111240p.r=Bourgogne%2C+Marguerite+d%27Autriche.langFR

7 Voir Henri Pirenne, *Histoire de Belgique*, Bruxelles, Lamertin, 1907, vol. III, p. 74.

1507, devant les États Généraux, Charles de Habsbourg, appelé aussi Charles de Gand, prononça son premier discours officiel demandant aux procureurs de voter en faveur du subside sollicité par sa tante. Il avait sept ans.

Marguerite prit en charge quatre de ses six neveux, une fratrie qu'un amour passionné et les conflits politiques avaient rendue orpheline. Elle s'installa à Malines dans un palais de style renaissance qu'elle fit construire en face de la résidence ducale où vivaient les enfants de son frère. Malines n'était pas une de ces villes industrielles ou marchandes qui se développaient vertigineusement aux Pays-Bas grâce au commerce cosmopolite en pleine expansion. C'était plutôt une ville tranquille et connue pour son industrie manufacturière de la dentelle. Comme son père, elle aimait la vie de cour, la présence d'artistes et les œuvres d'art, et exerça une importante activité de mécénat. Albert Dürer fréquentait son palais et Barend van Orley fut son peintre de chambre. C'est dans cette ambiance raffinée, dans un milieu culturel où la langue officielle était le français, que Charles de Gand fit ses années de formation. Même si la fratrie était très unie, seule la présence de la tante avait en partie comblé le vide laissé par l'absence des parents et il est certain que Marguerite fit tout son possible pour que ses neveux grandissent dans une ambiance agréable, paisible et joyeuse, malgré le peu de temps que lui laissait la gestion des affaires politiques[8].

Pour administrer le pays, Marguerite fit appel à des conseillers de haut niveau intellectuel et dotés de considérables connaissances juridiques comme Mercurino Arborio de Gattinara et Laurent de Gorrevod, deux grands hommes d'État qu'elle avait connus à la cour de Philibert de Savoie. Entourée de ses éminents conseillers, Marguerite se trouvait dans les conditions idéales pour la délicate tâche de gouverner les Pays-Bas[9]. Avec le consentement des villes marchandes des Flandres, très intéressées au maintien des bonnes relations commerciales avec l'Angleterre, elle poursuivit la politique pro-anglaise que Philippe avait mise en place après la rupture du contrat de mariage entre Charles de Gand et Claude de France opérée par Louis XII[10]. De plus, son père avait l'habitude de lui confier des tâches diplomatiques très importantes. En décembre 1508, elle représenta

8 Voir Elsa Winkler, *Margarete von Oesterreich. Grande Dame der Renaissance*, Munich, Callwey, 1966.

9 Sur tous les aspects de politique interne, voir le chapitre « Charles Quint et Marguerite d'Autriche » dans Henri Pirenne, *Histoire de Belgique*, *op. cit.*, p. 70-100.

10 En effet, le 19 mai 1506, le roi de France avait annoncé publiquement l'annulation du Traité de Blois dans lequel Charles de Habsbourg était désigné comme le futur mari de Claude, la fille aînée du roi. Trois jours plus tard furent célébrées les fiançailles entre Claude et François d'Angoulême. Voir Didier Le Fur, *Louis XII,* Paris, Perrin, p. 163.

le Saint-Empire aux négociations avec la France à Cambrai pour conclure une alliance contre la République de Venise. Deux traités sortirent de cette négociation avec Georges d'Amboise, ambassadeur de Louis XII. Le premier fut une paix entre le Saint-Empire et la France avec, au programme, une croisade contre les Turcs. Le deuxième fut un pacte secret pour attaquer les Vénitiens au printemps 1509. Les deux monarchies voulaient se partager les territoires de la république. Marguerite revendiqua au nom de son père, le Frioul, l'Istrie et des villes comme Padoue, Vicence, Vérone et Trévise. Maximilien garantit qu'à la fin de l'entreprise, il donnerait à Louis XII l'investiture définitive du duché de Milan et Marguerite s'engagea à prêter allégeance au roi de France pour le Charolais et la seigneurie de Salins. La bataille d'Agnadel fut désastreuse pour les Vénitiens qui eurent entre huit et dix mille morts et la république fut à deux doigts de sombrer. Les vainqueurs se partagèrent les territoires et Maximilien accorda l'investiture du Milanais à Louis XII et à tous ses héritiers mâles. Pour sceller cette entente, qui ne dura que très peu, Jean Lemaire de Belges dédia les trois volumes de son histoire intitulée *Les Illustrations de Gaule et singularités de Troie*, à trois femmes : Anne de Bretagne, Claude de France et Marguerite de Habsbourg.

## Émancipation de Charles et mise à l'écart de Marguerite

Pour compenser la douloureuse absence paternelle, en 1509, Maximilien appela un noble d'origine wallone, Guillaume de Croÿ seigneur de Chièvres, qui occupa la charge de premier chambellan de Charles de Gand. Il s'agissait alors de former le jeune homme à l'art de la politique et, si possible, de l'orienter idéologiquement pour qu'il agisse dans le respect de la tradition et de la culture bourguignonne. Ce fut un choix décisif qui orienta la formation d'homme d'État de Charles et conditionna la politique des Pays-Bas durant plusieurs années. L'archiduc fut ainsi éduqué au sein d'une culture aristocratique moins attachée à l'importance d'une bonne formation intellectuelle qu'à l'apprentissage des techniques liées à l'activité martiale. Chièvres est sans doute responsable de cette lacune. En tant que vieil aristocrate bourguignon, il était probablement convaincu qu'un vrai prince devait surtout s'exercer à la pratique des armes et apprendre à faire la guerre.

D'autre part, en 1511, Marguerite nomma comme précepteur de son neveu Adrien d'Utrecht, doyen de Saint-Pierre de Louvain, homme d'origine modeste et aux coutumes austères[11]. Il était adepte des principes prônés par les *Frères de la Vie commune*, partisan d'une vie religieuse fondée sur le retour à

11 Il sera plus tard évêque de Toulouse, régent de Castille, puis pape sous le nom d'Adrien VI.

l'enseignement primitif du Christ, sur la piété sincère et sur la préférence de la prière personnelle comme rapport direct avec Dieu. Adrien, bien évidemment, transmit ces principes à son jeune disciple et sut lui inculquer une piété sincère et un christianisme pur. Ces années de formation furent fondamentales dans le parcours politique de Charles. Les profondes croyances religieuses, les concepts moraux et chevaleresques, les coutumes et l'opulence bourguignonne dans lesquels il fut élevé ont toujours été présents dans son esprit et ne l'abandonnèrent jamais.

En 1512, Jules II fit appel à Ferdinand d'Aragon, Maximilien Ier et Henri VIII pour former une Ligue Sainte. Officiellement contre les Turcs, officieusement contre le roi de France qu'il voulait chasser de la péninsule italienne. L'appel du chef de la chrétienté contre le roi schismatique était une occasion inespérée pour les trois ennemis de la France. Chacun se prépara à en tirer profit. Seuls les Pays-Bas restèrent neutres puisque l'influence de Chièvres, favorable à l'apaisement avec la France, était déjà très forte[12]. Toutefois, Marguerite informait constamment son père des mouvements des troupes françaises et lui donnait des conseils sur la stratégie politique à suivre en Italie. Selon elle, une fois les Français vaincus, Maximilien devait traiter avec les Vénitiens et remettre Maximilien Sforza à la tête du duché de Milan pour prouver au pape qu'il n'avait nullement l'intention de s'en emparer[13]. Elle exhorta aussi son père à s'entendre avec Ferdinand d'Aragon pour le bien de Charles[14]. On savait que Ferdinand cherchait à entraver l'avènement de Charles de Gand comme héritier des royaumes espagnols, et qu'il avait placé tous ses espoirs dans le frère de Charles, le petit Ferdinand, son petit-fils né et élevé en Espagne[15]. En mai 1512, il fit rédiger un testament à Burgos dans lequel il désignait son petit-fils préféré comme régent de Castille et lui transmettait les titres de grand-maître des ordres de Santiago, Calatrava et Alcántara qu'il avait reçus d'Isabelle[16].

De son côté Marguerite, favorable à un accord avec le roi d'Aragon et le roi d'Angleterre, mais se montrant très respectueuse vis-à-vis de son père – elle disait ne vouloir prendre aucune décision « sans votre ordonnance et commandement » – l'incitait à respecter le traité de Tournai qui comportait

12 Henri Pirenne, *Histoire de Belgique*, *op. cit.*, p. 78.

13 Voir *Correspondance de l'empereur Maximilien Ier, op. cit.*, vol. II, p. 28.

14 *Ibidem*, p. 20.

15 Ferdinand était né à Alcalá de Henares le 10 mars 1503. À l'époque, Philippe était retourné en Flandre laissant Jeanne enceinte auprès de ses parents. Son grand-père fut le parrain et il lui donna aussi son prénom.

16 Alfred Kohler, *Carlos V*, Rome, Salerno, 2005 (1999), p. 46.

le mariage de Charles avec Marie Tudor. Cette alliance, écrivait Marguerite à son père, « vous sçavez comment elle nous est necessaire et utile pour le bien et seurté des pays de par deça »[17].

En 1513, Juan de Lanuza et Juan d'Aragon furent envoyés par Ferdinand d'Aragon à la Cour de Bourgogne pour tenter d'entraver le parti pro-français, auquel appartenaient Chièvres et quelques Castillans[18]. C'est dans la même logique d'opposition aux desseins de Chièvres et aux intrigues des Castillans contre Ferdinand d'Aragon que Marguerite fit arrêter l'Espagnol le plus influent de la Cour, don Juan Manuel. Cependant, ce fut Charles lui-même qui, à la tête d'une délégation de la Toison d'or, demanda à sa tante de libérer le noble castillan, lequel fut finalement remis par Marguerite à Maximilien. Dans une lettre à son père, Marguerite lui demandait de punir Juan Manuel pour ne pas mécontenter le roi d'Aragon[19].

Pour s'opposer à l'influence de Chièvres sur Charles, Marguerite promulgua en octobre 1513 l'*Ordonnance de Lille* stipulant que ses deux grands-pères, Maximilien et Ferdinand, et le roi d'Angleterre s'occuperaient de la tutelle du jeune prince. Chacun des trois désigna un représentant : Floris d'Egmont, seigneur d'Iselstein, Juan de Lanuza, et Frédéric, le frère du comte palatin, furent choisis. L'empereur élu était le chef de la dynastie, et, parfois, il tenait sa fille à l'écart des négociations, même quand il s'agissait de programmer de futurs mariages prévus pour les petits-enfants princiers. Il craignait l'opposition de sa fille certainement réticente à faire subir à ses nièces, le même sort que son père lui avait réservé à son jeune âge[20]. Maximilien se plaignait du ton amer et de la dureté des lettres de sa fille et il avait fini par la menacer.

> Je ne sé d'où vous vient ceste mavés opinion contre moi. […] vous me chergés par vos lestres, cumme que vous croes que j'é point confidence en vous et que je vous tient mal secret. Certes je me merveille bien de telles vostre légières escriptures ; car je le sé bien que james ne vous ay donné occasion ne cause de imaginer tel chose contra nous […] mès si vous continuerés toujours de nous

17 *Correspondance de l'empereur Maximilien Ier, op. cit.,* vol. II, p. 120.

18 *Ibidem*, p. 92-93.

19 « […] me semble que vous debvés conduyre de sorte que ne mescontentés le roy catholique et que votre honneur et le mien y soit bien gardé, comme vous sçavez que l'affaire le requiert, faisant administrer telle justice dudit don Juan que ses démérites le requerront lesquels pourrés assés congnoistre par les actes et escriptures que vous ay envoyez ». *Ibidem*, p. 137-138.

20 Voir la lettre où Maximilien se plaint du ton amer et de la dureté des lettres de sa fille à propos des intentions de l'empereur de négocier le mariage d'Eléonore avec Antoine, duc de Lorraine. *Ibidem*, p. 204-207.

> escripre mavez lestres sans réson, je croy bien que au derain vous me ferés changer propos[21].

Marguerite avait dû s'excuser. En mai 1514, Marie, sœur de Charles, quittait la Cour de Bourgogne à l'âge de huit ans pour aller rejoindre son grand-père et servir ses plans dynastiques : elle épousa plus tard le futur roi de Hongrie[22]. Un mois plus tard, à Bruxelles, on célébra par procuration le mariage d'Isabeau, une autre sœur de Charles, avec Christian II, roi de Danemark et de Norvège[23].

En revanche, Marguerite était opposée à toute tentative de paix avec la France tant que celle-ci n'envisagerait pas de restituer le duché de Bourgogne et les autres territoires que le roi de France « usurpe de fait »[24]. Chièvres chercha un moyen de s'opposer aux projets de Marguerite, considérant son inimitié à l'égard de la France et sa politique pro-anglaise comme trop dangereuses pour l'avenir des Pays-Bas. L'*Ordonnance de Lille* fut écartée et tout fut mis en œuvre pour émanciper au plus vite Charles de l'influence de sa tante. Soutenu par les États provinciaux et après des pourparlers ayant abouti à des accords secrets, Chièvres réussit à convaincre Maximilien et obtint, en échange d'une aide économique substantielle versée par les États Généraux, son consentement pour anticiper la majorité de Charles, ce qui revenait à s'emparer du gouvernement et à donner une nouvelle orientation politique aux affaires[25]. Il s'agissait ainsi de rendre la politique extérieure des Pays-Bas plus conforme à celle d'un prince dont certaines possessions étaient encore vassales du roi de France, sans pour autant tomber dans la soumission à l'égard de ce puissant suzerain. Maximilien avait soigneusement exclu sa fille de ces négociations[26].

Le 5 janvier 1515, dans la salle des États de la Cour de Bruxelles, les États Généraux des Anciens Pays-Bas proclamèrent solennellement et dans une ambiance fastueuse, la majorité de Charles de Gand, duc de Bourgogne et

---

21 *Ibidem*, p. 204-207. La lettre était accompagnée d'un post-scriptum assez virulent : « Nous vous renvouons vos desrésonables lestres et brulés et me escripvés souvent graciosement, comme je ai acustumé de le faere ». *Ibidem*, p. 207.

22 En 1515, en signant un traité avec Ladislas II Jagellon, le roi des Romains préparait le terrain pour accroître le pouvoir des Habsbourg en Bohème et en Hongrie. *Ibidem*, p. 252-253.

23 *Ibidem*, p. 257-258.

24 *Ibidem*, p. 231.

25 Louis-Prosper Gachard, *Analectes belgiques, ou recueil de pièces inédites, mémoires, notices, faits et anecdotes concernant l'histoire des Pays-Bas*, Bruxelles, Wahlen, 1830, p. 168-170.

26 Henri Pirenne, *Histoire de Belgique*, *op. cit.*, p. 79.

comte de la Flandre[27]. Il reçut la responsabilité de conduire seul son duché devant des États Généraux qui se réjouissaient de voir Marguerite enfin évincée du pouvoir. Elle fut contrariée et manifesta son amertume par ses mots : « sera nécessaire que escrivés audit sieur de Chièvres et au chancellier […] car maintenant je ne me mesle d'affaire quelconque »[28].

L'émancipation de Charles eut comme conséquence le transfert de la Cour à Bruxelles. Dès lors, ce ne fut plus Marguerite qui dirigea le gouvernement des Pays-Bas, mais le seigneur de Chièvres, l'unique « favori » que Charles ait eu dans sa longue trajectoire politique[29]. Aux commandes de la diplomatie, Chièvres signa, le 24 janvier 1515, pour le compte de Charles, un traité d'amitié avec Henri VIII qui fut ratifié le 9 mars. Toutefois, ses rapports constants avec les ambassadeurs français étaient montrés du doigt par ses adversaires. Chièvres, exaspéré, obligea l'ambassadeur de Ferdinand d'Aragon à quitter la Cour.

Marguerite manifesta ouvertement son hostilité à l'égard du grand chambellan qui l'accusait d'avarice. Le 20 août 1515, elle présenta, devant le Conseil privé du prince, un mémoire dans lequel elle faisait part de son mécontentement et comparait le gouvernement loyal et désintéressé de sa régence avec la vénalité de Chièvres[30]. Malgré tout, en septembre, pour remercier le seigneur de Chièvres de ses « grands, loyaux et continuels services », Charles lui conféra des fiefs du duché de Brabant. Désormais Marguerite était marginalisée, elle n'avait plus accès au conseil privé de l'archiduc et, alors que les négociations avec la France pour un traité de paix étaient en cours, elle écrivit en décembre à son père, qui lui demandait des renseignements :

> Monseigneur, je ne vous seroye escripre plus avant de ceste matière, et croy bien qu'on ne désire pas que j'en saiche beaucop à parler[31].

Depuis Augsbourg, le Roi des Romains était intervenu auprès de l'archiduc pour lui rappeler le devoir qu'il avait envers sa tante, le travail d'administration du pays qu'elle avait effectué pendant sa minorité, l'obligation de la tenir au courant des affaires et de la doter d'une « honneste pension » :

---

27 Il gouvernait désormais la Franche-Comté, les duchés de Luxembourg et de Brabant, le comté de Flandre, le Hainaut, l'Artois et les provinces des anciens Pays-Bas.

28 *Correspondance de l'empereur Maximilien Ier, op. cit.*, vol. II, p. 284.

29 Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V, el césar y el hombre,* Madrid, Espasa-Calpe, 2006 (1999), p. 61.

30 Sur Chièvres, voir Georges Dansaert, *Guillaume de Croy-Chièvres dit le Sage (1458-1521)*, Bruxelles, Vermaut, 1942.

31 *Correspondance de l'empereur Maximilien Ier, op. cit.*, vol. II, p. 314.

> Nous ne faisons aucun doubte, en portant l'honneur et amour que devez à nostre très chière fille, vostre tante, que vous ne lui communiquez vos plus grands et arduz affaires, et que ne prendez et usez de son bon avis et conseil, de laquelle, par raison naturelle, trouverez toujours plus de confort, bon conseil et ayde, que de nul autre[32].

En Espagne, après son mariage avec Germaine de Foix, Ferdinand d'Aragon essaya ardemment d'obtenir de sa nouvelle épouse le fils qui lui aurait permis de laisser ses territoires aragonais à un héritier plus proche. Avoir un fils devint une obsession pour le couple, ce qui précipita sans doute la mort de Ferdinand. En désespoir de cause, le 22 janvier 1516, le roi d'Aragon et régent de Castille fit rédiger un codicille qui fut ajouté à son testament, dans lequel il reconnaissait Charles comme son successeur légitime en Aragon. Le jour suivant, à Madrigalejos, en Estrémadure, trépassait Ferdinand II d'Aragon dit le Catholique.

Une fois la nouvelle arrivée à Bruxelles, on commença à préparer la succession et ce malgré les appels à la prudence en provenance de Castille. Moins de deux mois après la mort de Ferdinand II, le 14 mars 1516, par un véritable coup d'État, la Cour de Bruxelles proclama Charles roi de Castille et d'Aragon, faisant fi des prérogatives de sa mère, alors enfermée dans le palais de Tordesillas à cause de son état de santé[33]. Les versions imprimées en castillan et en latin du compte-rendu de la cérémonie permettent de comprendre la stratégie de la Cour de Bruxelles face à la légitime héritière des couronnes[34]. La version en castillan rapportait la phrase criée par les chevaliers de la Toison d'or : « *vive la reine Jeanne et le roi Charles, vive les rois catholiques* »[35]. Charles y apparaissait comme codétenteur du titre avec sa mère Jeanne. En revanche, dans la version latine destinée aux cours européennes, le nom de sa mère avait disparu afin de mettre en évidence les pleins pouvoirs de Charles sur les royaumes hérités. L'initiative ne venait pas du jeune prince, mais de ses plus proches conseillers, et en particulier de Chièvres, qui était devenu le *deus ex machina* de la politique des Pays-Bas.

La préparation du voyage vers l'Espagne fut accompagnée d'une révision partielle de la politique à l'égard des puissances voisines. Plus d'un an s'écoula

---

32 *Ibidem*, p. 341. Lettre du 18 janvier 1516.

33 Jeanne de Castille, appelée aussi Jeanne *la Folle* était enfermée depuis quelques années dans le palais de Tordesillas, selon le vouloir de Ferdinand d'Aragon, devenu régent de Castille à la mort de Philippe le *Beau*.

34 Voir Manuel Fernández Álvarez, *Juana la loca. La cautiva de Tordesillas*, Madrid, Espasa-Calpe, 2010, p. 180.

35 Alfred Kohler, *Carlos V*, *op. cit*., p. 58.

entre le moment de la proclamation de Bruxelles et l'arrivée de Charles dans la péninsule ibérique. Un nouveau traité commercial fut établi avec Henri VIII, lequel assura son appui militaire si le duché était attaqué pendant l'absence de Charles. Peu de temps après, en août, une délégation française, guidée par le seigneur d'Orval, arriva à Bruxelles pour ratifier le Traité de Noyon[36]. Ce traité entérina la conjoncture existante dans la péninsule italienne entre le nord français et le sud aragonais et apaisa provisoirement le contentieux entre les Flandres et la France. Le 8 septembre 1517, dans le port de Middelburg, trois coups de bombarde retentirent depuis le navire royal pour annoncer le départ pour les royaumes d'Espagne. Charles laissait le gouvernement à un Conseil de régence dans lequel Marguerite n'avait qu'une voix consultative. C'était un acte blessant auquel il remédia seulement en juillet 1518, depuis Saragosse, quand il promulgua un édit donnant à Marguerite le pouvoir de signer tous les actes et la collation de tous les offices. Dans un préambule, le roi expliquait les raisons de ce geste :

> pour le grand et singulier amour, affection et confidence que avons et portons à la personne de nostre très chiere dame et tante l'archiduchesse douagière de Savoie et congnoissant par vraye expérience le grant soing, cure et sollicitude qu'elle a prinse et prent journellement pour l'adresse et conduite de nos affaires de nos pays d'embas, tant durant le temps de nostre minorité et bas aage comme depuis, et memement depuis que avons esté absent de nosdits pays, sans y avoir espargné sa personne ni ses propres biens.

Ce geste était aussi la conséquence de la réconciliation de Chièvres avec Marguerite. Quoiqu'un peu tardive, c'était une belle reconnaissance de la part de son neveu qui était désormais candidat à l'élection impériale. Marguerite avait trente-huit ans et, derrière elle, une vie d'espoirs et de désillusions.

## Marguerite et l'élection impériale

Comme ses prédécesseurs, Maximilien Ier voulait résoudre le problème de sa succession au trône du Saint-Empire qu'il souhaitait voir occupé par un membre de sa famille. Dans un premier temps, il avait pensé à Ferdinand, le frère cadet de Charles de Habsbourg, estimant que partager les couronnes entre les deux frères était peut-être plus judicieux et plus utile pour le futur des Habsbourg.

36 *Journal de Jean de Barrillon. Secrétaire du Chancelier Duprat (1515-1521)*, Paris, Renouard, 1899, vol. I, p. 248.

Mais c'était sans compter sur la détermination et l'orgueil du nouveau roi de Castille et d'Aragon. Charles savait que la grandeur des Habsbourg était fondée sur le respect d'une règle : le fils aîné devait être le véritable organisateur de la politique familiale. De plus, il était convaincu qu'en ceignant la couronne impériale, il pouvait atteindre la puissance nécessaire pour réunir le nord de l'Italie en un seul royaume et s'opposer aux desseins du roi de France, candidat lui-aussi à la couronne impériale. Maximilien Ier fut rapidement convaincu de la justesse de ce raisonnement. Pour lui, la France était un « ennemi originaire ». De plus, en juin 1518, décéda en Espagne Jean le Sauvage, Grand Chancelier des Pays-Bas, et pour le remplacer, Charles Ier nomma le Piémontais Mercurino Arborio de Gattinara, un conseiller fidèle de Marguerite[37]. Ce choix était une juste reconnaissance de son abnégation et de sa fidélité aux intérêts dynastiques et politiques de la famille des Habsbourg. Contrairement à son prédécesseur flamand et à Chièvres, Gattinara se distinguait par une ferme opposition à toute tentative d'accord avec la couronne française. Pour cette raison, dès son arrivée à la Cour, le chancelier s'engagea activement à promouvoir la candidature de son nouveau seigneur à l'élection du Saint-Empire. Les Pays-Bas s'engagèrent eux-aussi, avec leur diplomatie, à faciliter l'élection de Charles[38].

En août 1518, à la diète d'Augsbourg, Maximilien mena en coulisse des négociations secrètes avec les princes électeurs qui se montraient particulièrement exigeants. L'entrée en scène du banquier Jacob II Fugger sembla faire pencher la balance en faveur de Charles. Son élection paraissait assurée[39]. François Ier ne tarda pas à se rendre compte de la dangerosité que représentait pour lui la présence de l'argent du banquier souabe dans la course à l'élection. Toutefois, la mort de Maximilien le 12 janvier 1519 changea le cours des choses et annula tous les accords passés entre l'empereur élu et les princes

37 Sur Gattinara et le rêve imperial, voir John M. Headley, *The Emperor and his Chancellor. A Study of the Imperial Chancellery under Gattinara*, New York, Cambridge University Press, 1983 ; Manuel Rivero Rodríguez, *Carlos V y el sueño del Imperio*, Madrid, Silex, 2005 et Juan Carlos D'Amico, « *Gattinara et la monarchie impériale de Charles Quint. Entre millénarisme,* translatio imperii *et droits du Saint-Empire* », en ligne http://asterion.revues.org/2250#sthash.bnN6zcbq.dpuf.

38 Voir *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V*, Gotha, Perthes, 1893, vol. I, p. 178-277.

39 La banque, fondée au XIVe siècle par Johannes Fugger, un tisserand de Graben, près d'Augsbourg, était devenue très puissante grâce au commerce international de la laine et de la soie. Voir, entre autres, Simonetta Nuvolari Duodo Valenziano, *Dal 1330 al 1600. La saga dei Fugger. I banchieri degli Asburgo,* Gênes, De Ferrari, 2003 et Greg Steinmetz, *The Richest man who ever lived : The life and times of Jacob Fugger,* New York, Schuster, 2015.

électeurs. À la candidature de François Ier s'ajouta celle d'Henri VIII. La lutte pour la couronne impériale devint de plus en plus une affaire européenne.

Devenue la conseillère la plus expérimentée de la maison d'Autriche, Marguerite dirigea tous ses efforts vers un seul but : assurer à son neveu la dignité impériale. Dans un premier temps, les conseillers de Charles de Habsbourg estimèrent que la somme de 450 000 florins serait suffisante pour « acquérir la couronne ». Mais c'était compter sans la détermination de François Ier et la cupidité des princes électeurs. Vers les premiers jours de février 1519, Marguerite, qui avait reçu des lettres de Charles, s'empressa de communiquer à ses envoyés en Allemagne que son neveu ne voulait « riens espargnier pour parvenir à son election »[40]. Elle envoya aussi comme ambassadeur à Rome Raphael de Médicis pour convaincre le pape d'appuyer la candidature de son neveu. Pour Marguerite, l'Empire était « beaucoup plus propice pour ledict roy catholique que pour le roy de France » surtout parce qu'il était « yssu et descendu de la nacion d'Alemagne de costé paternel »[41].

Toutefois, à la même époque, parmi les conseillers de Marguerite ressurgit l'hypothèse selon laquelle la candidature de Ferdinand, frère cadet de Charles, pourrait arranger la situation. Le jeune homme avait, de toute évidence, gagné la sympathie de sa tante et de son entourage. Consciente de la tâche ardue qui incombait à Charles comme roi de Castille et d'Aragon et des autres territoires annexés à la couronne, Marguerite lui conseilla de renoncer à la candidature impériale[42]. Charles réagit avec virulence et fit savoir à sa tante, par le biais d'Adrien de Croÿ, seigneur de Beauraing, qu'il était le chef de la maison et que rien ne lui tenait plus à cœur que la couronne impériale.[43] Il y allait de sa réputation et de son honneur :

> Si nous entrions à faire l'ouverture que nous escripvez pour nostre-dict frère ou autre tiers, nous en pourrions demeurer sans empire, honneur et réputacion[44].

---

40 Voir *Deutsche Reichstagsakten*, *op. cit.*, vol. I, p. 202. Lettre du 7 février 1518.

41 *Ibidem*, p. 178-179.

42 La lettre de Marguerite était aussi signée par Philippe de Clèves, Charles de Croÿ, Henri de Nassau, A. de Lalaing et Jean de Berghes.

43 « Vous advisant que pour parvenir à icelle élection sommes totalement délibérez n'y riens espargnyer et y mectre le tout pour le tout, comme la chose en ce monde que plus désirons et avons à cueur ». Lettre de Charles Ier à sa tante Marguerite écrite le 5 mars 1519 depuis Barcelone, in *Deutsche Reichstagsakten*, *op. cit.*, vol. I, p. 353-358 (353).

44 *Ibidem*, p. 355.

Il accusa sa tante et ses conseillers de semer la discorde dans la famille et de faire le jeu du roi de France. Son frère devait annuler son voyage programmé en Allemagne et faire preuve de patience puisqu'après son élection, Charles allait procéder à un partage des territoires hérités de la famille[45].

Marguerite obéit et continua son travail pour favoriser l'élection de Charles en donnant des instructions à ses envoyés sur la manière de négocier avec les princes électeurs et les arguments qu'il fallait avancer[46]. À la même époque, le pape manifesta ouvertement son opposition à la candidature de Charles et envoya de nouveaux ambassadeurs en Allemagne. Le bruit courait que le roi de France était prêt à utiliser la force[47]. Par l'intermédiaire de Marguerite et d'Henri de Nassau, Charles demanda de l'aide à la Ligue souabe. Cette ligue était née pour protéger les petits États du sud d'Allemagne et possédait sa propre armée. Le duc Guillaume IV de Bavière et le chevalier Franz von Sickingen en étaient les chefs. Après s'être déclaré en faveur de Charles, von Sickingen s'approcha de Francfort avec ses troupes sous prétexte de garantir le correct dénouement de l'élection, mais en réalité pour appuyer la diplomatie habsbourgeoise. Ainsi, le 28 juin 1519, dans la même ville, Charles de Habsbourg accéda à la dignité impériale avec l'unanimité des voix, même si l'électeur de Brandebourg déclara par un acte notarial que l'élection avait été dictée par la crainte des forces militaires présentes dans les lieux[48].

La nouvelle parvint à Bruxelles deux jours plus tard et elle fut fêtée par toute la population, fière de voir son prince à la tête du Saint-Empire. Ainsi Charles, cinquième de ce nom selon la titulature impériale, devenait le chef d'un immense espace géographique. En même temps, la course à la dignité impériale avait exacerbé les relations avec le roi de France et un climat de jalousie, de haine, de suspicion et de compétition s'était instauré, poussant les deux adversaires à vouloir régler leur affrontement sur les champs de bataille. Ainsi, l'année suivante au couronnement d'Aix-la-Chapelle, pendant que Gattinara et le chancelier français Antoine Duprat s'entretenaient longuement à Calais pour essayer de trouver une issue diplomatique improbable, le ministre plénipotentiaire anglais Wolsey en

45 « Et voulons et expressement vous ordonnons tenir en surcéance sondict partement […] car quant en verrons le temps et saison propice, le vous manderons et porterons autant de soing que nul autre à bien pourveoir aux affaires qui toucherons nous et nostredict frère ». *Ibidem*, p. 354.

46 Voir, par exemple, les instructions à Henri de Nassau à propos des arguments qu'il fallait tenir avec l'électeur de Cologne pour le convaincre de tenir les promesses faites à Maximilien. *Ibidem*, p. 430.

47 *Ibidem*, p. 534

48 Karl Brandi, *Carlo V*, Turin, Einaudi, 1961, p. 99-100.

profita pour aller à la rencontre de Charles Quint à Bruges[49]. Officiellement, il s'agissait de trouver une solution de paix entre le roi des Romains et le roi de France. En réalité, Wolsey voulait discuter des termes de la future alliance entre l'Angleterre et Charles et de son mariage avec Marie Tudor. Ce fut encore Marguerite qui conclut, le 25 août 1521 à Bruges, les négociations avec Wolsey : le début d'une guerre commune contre la France fut fixé au mois de mai 1523. En cas de victoire, Charles s'engageait à rendre à Henri VIII les territoires « injustement détenus » par François Ier en France. Il fut également convenu que Charles attendrait que Marie ait douze ans pour l'épouser.

C'est à cette époque que remonte une aventure de l'empereur élu avec une certaine Johanna van der Gheenst, à Bruxelles. Cette liaison donna naissance à une fille qui reçut le prénom de Marguerite, comme sa marraine, la tante de Charles[50]. Ce fut encore la régente des Pays Bas qui s'occupa de la petite Marguerite, comme elle l'avait fait à l'époque avec les enfants de son frère. Avant de quitter les Pays-Bas en direction de l'Angleterre, Charles nomma Marguerite régente des Pays-Bas : cette fois ce n'était plus par intérim.

## La paix des Dames

Durant les années suivantes, Marguerite s'efforça de continuer à aider son neveu sans jamais cesser de manifester toute son affection à ce prince qu'elle avait élevé et qui la rendait si orgueilleuse. Après la capture de François Ier à Pavie, elle s'évertua à trouver une solution de paix entre les deux princes. Avec Louise de Savoie, elle signa une trêve de six mois à Breda[51] et, quelque temps plus tard, elle envoya son conseiller Nicolas de Granvelle à la Cour pour participer à la rédaction du Traité de Madrid[52]. Si, lorsque la guerre éclata à nouveau, avec la naissance de la ligue de Cognac, Charles accusa sa tante de

49 Voir *Journal de Jean de Barrillon*, *op. cit.*, vol. II, p. 257-327.

50 Connue sous le nom de Marguerite de Parme (1522-1586), avec le temps et comme toutes les femmes de la famille, cette fille illégitime devint un pion sur l'échiquier de la politique matrimoniale de Charles.

51 Jean Du Mont, *Corps universel diplomatique du droit des gens, Amsterdam*, La Haye, 1726, tom. IV, Ire partie, p. 433-434. Trêve ratifiée par Louise le 3 septembre.

52 *Ibidem*, p. 399-416. Marguerite est citée dans l'article 35 du Traité pour avoir « grandement tenu la main à cette paix ». *Ibidem*, p. 408. Sur le sentiment bourguignon antifrançais présent dans le duché de Bourgogne, voir Henri Hauser, *Le traité de Madrid et la cession de la Bourgogne à Charles Quint : étude sur le sentiment national bourguignon en 1525-1526*, Genève, Slatkine-Mégariotis reprints, 1976, en ligne https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7116s/f7.image

retarder le recouvrement des subsides dont il avait besoin, à d'autres moments, il n'hésitait pas à la rassurer sur la confiance qu'il avait dans ses capacités et son expérience pour mener à bien ses affaires.

> Je scay que non seullement cest affaire, mais tous autres qui touchent mon service et le bien de mesdicts pays de pardela, vous lauez austant a cueur que moy mesmes : et ausssi remectz la chose a vous, selon la perfaicte confiance que bien sauez je vous porte[53].

Marguerite devait aussi composer avec les changements d'humeur de son neveu, et il faut dire qu'elle s'en sortit, dans l'ensemble, assez bien. De plus, à cette époque, Marguerite semble abandonner progressivement sa rancune envers l'ennemie ancestrale, de plus en plus persuadée qu'il faut faire la paix avec la France et non pas continuer cette guerre sans fin. Sa dernière tâche sera justement de s'appliquer à trouver une entente entre les deux princes chrétiens. Ses soucis venaient aussi des Turcs qui menaçaient Ferdinand. Marguerite avait en tête d'arriver à une ligue offensive et défensive la plus ample possible : elle proposa donc de négocier avec la mère de François Ier, qui était la sœur de son deuxième mari. Charles était d'accord. Il envoya à sa tante des instructions et un pouvoir pour négocier[54].

Marguerite savait que Charles programmait un voyage en Italie pour mettre fin à la guerre au nord de la péninsule, trouver un accord avec le pape et se faire couronner Empereur des Romains. Elle n'hésite pas à mettre en garde l'empereur sur les risques d'une telle expédition en lui rappelant la mauvaise expérience de Charles VIII. L'Italie est un labyrinthe dangereux pour celui qui décide de s'y aventurer et un lieu où l'argent est maître des destins. Compter sur l'argent récoltable en Italie, c'était comme « faire fondement sur la glace d'une nuict »[55]. Elle lui conseille d'attendre le résultat de sa tentative de paix avant de se mettre en route. Elle a aussi décidé d'informer Henri VIII des négociations et tient à le rassurer « qu'aucune chose répugnant a la bonne et ancienne amitié de votre maison » se fera et « sans le comprendre en ce qui se pourra traicter, si traicté se fait »[56]. Marguerite rassure aussi son neveu : « nexcederay ung point de votre instruction »[57].

---

53 Karl Lanz, *Correspondenz des Kaisers Karl V*, Leipzig, Brockaus, 1844, vol. I. (1513-1532), p. 287.

54 *Ibidem*, p. 300.

55 *Ibidem*, p. 302. Lettre du 26 mai 1529.

56 *Ibidem*, p. 301.

57 *Ibidem*, p. 302.

Ainsi, avec un ensemble bien choisi de conseillers, Marguerite quitte Bruxelles en direction de Cambrai à la mi-juin. Elle arrive à Valencienne le 23 et y reste quelques jours. Le bruit court que François Ier veut la séquestrer. C'était une fausse rumeur. Le roi avait tout intérêt à conclure rapidement une paix qui lui permettrait de récupérer ses enfants, otages en Espagne, au risque même de sacrifier ses alliés italiens, les Florentins et les Vénitiens. Charles Quint aussi avait besoin de trouver rapidement une solution pacifique puisque d'autres problèmes minaient le nord de l'Europe. Son frère Ferdinand l'attendait en Allemagne pour résoudre les problèmes religieux, calmer les princes allemands agités par la Réforme et repousser la menace turque sur la Hongrie. Une paix générale aurait été la bienvenue.

Alors que Marguerite se trouve à Valencienne, un traité est signé à Barcelone entre l'empereur élu et le pape, le 29 juin 1529. Selon ce traité, Clément VII reconnaissait la souveraineté de Charles sur le royaume de Naples et donnait son accord pour qu'Alexandre de Médicis épouse la jeune Marguerite, fille naturelle de l'empereur. Le 4 juillet, Marguerite de Habsbourg arrive à Cambrai. Quelques heures plus tard arrive aussi Louise de Savoie, accompagnée de sa fille Marguerite, reine de Navarre et de Marie de Luxembourg, comtesse de Vendôme. Antoine Duprat, François de Tournon, Guillaume de Montmorency et son fils Anne, font partie de la délégation. Les jours suivants commencent les négociations. Rien ne filtre à l'extérieur au grand désespoir des nombreux diplomates présents. Finalement, le 5 août, la paix est publiée. Alors que le roi de France avait assuré aux ambassadeurs vénitiens et florentins qu'il ne signerait jamais la paix avec l'empereur sans inclure dans les chapitres les deux républiques, il finit par céder aux exigences de Charles Quint pour pouvoir récupérer ses enfants prisonniers. La nouvelle de la paix signée à Cambrai arriva à Charles au cours de la traversée d'Espagne en Italie. L'empereur pouvait finalement rendre une justice méritée à sa tante. Grâce à elle, la guerre au nord de l'Italie était finie et l'empereur pouvait se consacrer à ceindre la couronne impériale à Bologne et se diriger ensuite vers l'Allemagne pour porter main-forte à son frère.

## Un grand projet de croisade et le destin cruel

La paix avait été signée à Cambrai entre les Valois et les Habsbourg, mais Marguerite était préoccupée pour ses neveux. Ferdinand à Vienne était assiégé par les troupes de Soliman, Charles en Italie risquait d'être victime des luttes

entre les factions et de se faire empoisonner[58]. Elle lui conseillait d'éviter toute dépense d'argent exorbitante, de se méfier de l'inconstance du pape et de traiter avec les Vénitiens. Dans l'avenir, le duché de Milan devait être réservé à son fils Philippe, mais pour l'instant il fallait trouver un accord avec François II Sforza car « comme je entends, – écrit Marguerite à Charles – jcelluy duc nest apparent de longue vie »[59]. Il fallait donc se montrer magnanime, pardonner à Sforza et vaincre la méfiance de Vénitiens. En revanche, le moment venu, il fallait garder le duché de Milan car :

> […] cest la clef Ditalie, et celle par laquelle le royaulme de Naples peut estre preserve. Et si vous laissez aller ledict estat en autruy main, fait a craindre, quil se tournera contre vous[60].

Des conseils que Charles suivra à la lettre. Marguerite lui conseillait aussi de fortifier l'amitié avec le roi de France, soit par des alliances ou par des mariages.

En ce qui concerne l'aide à apporter à Ferdinand, Marguerite propose d'organiser rapidement une expédition contre le Turc avec l'aide de tous les princes chrétiens. Mais comment faire, alors que les caisses impériales sont vides ? Marguerite a la solution : le pape doit accorder la croisade et permettre aux princes chrétiens de vendre les biens de l'Église dans toute la chrétienté jusqu'à atteindre la somme nécessaire.

> Et que nostre sainct père accordast a tous les princes de pouvoir vendre lesdicts biens a leffect que dessus iusques a telle somme que seroit advisee ; et aussi que doiz maintenant jl leur ouctroyast la croysade, et pareillement aux potentatz qui contribueront a ceste saincte emprinse[61].

Elle proposait aussi d'organiser une réunion de princes chrétiens dans trois endroits différents d'Europe pour préparer militairement la croisade. Une journée en Italie présidée par Charles, une journée en France présidée par elle-même, à laquelle participeraient les rois de France et d'Angleterre qui avaient déjà déclaré leur disponibilité et une troisième journée en Allemagne. Pour cette dernière, Marguerite proposait à Charles d'écrire à tous les princes et à toutes les villes de l'Empire les lettres

> les plus persuasives et arraisonnes de la deffence de la chrestiente que faire se pourroit. Et seroit bon trouver quelque expedient sur le fait des heresies,

58 *Ibidem*, p. 341. Lettre du 2 octobre depuis Bruxelles.

59 *Ibidem*, p. 344.

60 *Ibidem*, p. 343.

61 *Ibidem*, p. 345.

> pour oster aux Allemans la crainte destre chastiez et corriger, autrement seroit a criandre, quilz se rendroient tant plus difficille a la contribucion de cette expedicion, et il seroit difficille, voire impossible de a ung cop resister audict Turc et pourveoir aux herectiques[62].

Marguerite avait alors 50 ans. Elle était désormais considérée comme une gouvernante efficace, prudente, expérimentée et capable d'imprimer sa marque aux événements en ouvrant un chemin vers la paix entre les princes chrétiens. Elle aurait pu continuer à s'occuper des Pays-Bas en savourant finalement ce moment de gloire. Mais non, elle prit une autre décision. Elle décida de se retirer de la vie active et de passer le reste de ses jours dans un couvent qu'elle avait fondé.

Mais encore une fois le destin va l'empêcher de réaliser son rêve. Un banal et ancien incident qui lui avait procuré une blessure au pied recommença à lui causer d'énormes douleurs[63]. Bientôt son état de santé s'aggrave. Le 27 novembre, elle reçoit les sacrements. Trois jours plus tard, encore lucide, Marguerite écrit une dernière lettre à son neveu qui, à l'époque, se trouve à Augsbourg. C'est une lettre émouvante, pleine de tendresse et de dévouement envers son fils adoptif qu'elle a désigné comme son légataire universel. Dans ces dernières lignes qu'elle écrit, l'on sent aussi une bonne dose de fierté inspirée par la conviction d'avoir pleinement accompli son devoir, et elle dit son espoir que Dieu la récompensera :

> Vous laisse voz pays de pardecha que durant vostre absence nay seullement gardez, comme les me laissastes a vostre partement, mais grandement augmentez; et vous rendz le gouvernement diceulx, ouquel me cuide estre loyaillement acquictee, et tellement que jen espere remuneration divine, contentement de vous, monseigneur, et gre de voz subgectz[64].

Sachant qu'elle ne reverra plus son neveu, elle lui demande de faire tout le possible pour obtenir la paix avec le roi de France et le roi d'Angleterre. Le même jour, pour lui éviter des douleurs atroces, on lui administre une forte dose d'opium. Elle s'endormit et ne se réveilla plus.

Ainsi Charles perdait-il une exécutrice dévouée de ses ordres dans les Pays-Bas et une fidèle collaboratrice de ses stratégies politiques en Europe. Toujours avec un grand respect pour l'empereur, Marguerite avait su continuer à prodiguer toutes sortes de conseils à son neveu, non seulement comme le ferait

---

62 *Ibidem*.

63 Louis-Prosper Gachard, *Études et notices historiques concernant l'histoire des Pays-Bas*, Bruxelles, Hayez, 1890, vol. II, p. 357.

64 Karl Lanz, *Correspondenz*, *op. cit.*, p. 408.

un conseiller prudent, perspicace et expérimenté dans les affaires, mais aussi comme une mère le ferait avec son fils. Prudente, dynamique, expérimentée dans les affaires, au fil des années, elle avait su se libérer de la haine ancestrale qui opposait les Valois de Bourgogne aux Valois de France, pour arriver à souhaiter à son neveu une large entente avec les anciens ennemis. Un caractère noble, vertueux et dévoué caractérisait cette grande dame de la Renaissance à laquelle il fallait maintenant trouver un successeur pour continuer à administrer les Pays-Bas. En voyage de l'Italie vers l'Allemagne, le 7 mai, 1531, à Innsbruck, l'empereur récemment couronné rencontra son frère Ferdinand et sa sœur Marie de Hongrie qu'il n'avait pas vus depuis fort longtemps. À cette occasion, il put apprécier les qualités intellectuelles de sa sœur alors âgée de 25 ans et qui avait perdu son mari à Mohács en 1526. Charles manifesta son désir de l'avoir comme conseillère à ses côtés. Quelques mois plus tard, il lui confia une lourde responsabilité : remplacer sa tante Marguerite comme gouvernante des Pays-Bas.

# Régences et pouvoir des femmes

## L'aigle et la colombe : Marie de Médicis et Christine de France

Giuliano Ferretti
Université Grenoble Alpes, Litt&Arts, EA 7355

Résumé : Cet article établit un parallèle historique entre ces deux souveraines du Grand siècle, mère et fille, l'une reine de France et l'autre duchesse de Savoie. Les deux furent régentes et firent face à une lutte violente menée par leurs proches en vue du contrôle de l'État. Malgré ses talents politiques et artistiques, la première fut défaite, puis obligée à quitter la France et à mourir en exil. La seconde, moins cultivée, moins préparée, moins habile sur le plan politique, et toute tournée vers la vie de cour qui faisait ses délices et sa réputation, subit comme l'autre l'échec et l'humiliation de la guerre, la fuite et presque l'exil. Des circonstances exceptionnelles lui permirent en revanche de surmonter ces obstacles, de revenir au pouvoir et de s'imposer à ceux mêmes qui avaient triomphé sur sa mère. Le parallèle entre ces deux souveraines régentes souligne le rôle difficile et incertain des femmes qui occupent des hautes fonctions dans l'État au XVII^e siècle. Bien que destinées à jouer un rôle mineur dans les affaires de leur pays, Marie de Médicis et Christine de France offrent, l'une par l'échec et l'autre par la réussite, l'exemple parfait des "Femmes d'État" au Grand siècle.

Riassunto: L'articolo consiste in un parallelo storico tra queste due sovrane del Seicento, madre e figlia, una regina di Francia e l'altra duchessa di Savoia. Entrambi erano reggenti e entrambe dovettero combattere una violenta opposizione da parte della loro famiglia per il controllo dello stato. Nonostante il suo talento politico e artistico, la prima fu sconfitta e poi costretta a lasciare la Francia e a morire in esilio. La seconda, meno colta, meno preparata, meno abile politicamente, e pienamente dedicata alla vita di corte che ne fece le delizie e la fama, soffrì come l'altra del fallimento e dell'umiliazione della guerra, della fuga e, quasi, dell'esilio. Circostanze eccezionali, tuttavia, le permisero di superare questi ostacoli, di tornare al potere e di imporsi proprio su coloro che avevano trionfato su sua madre. Il parallelo tra queste due reggenti sovrane sottolinea il ruolo difficile e incerto delle donne che ricoprivano alte posizioni nello Stato nel Seicento. Anche se destinate a giocare un ruolo minore negli affari del loro paese, Maria de' Medici e Cristina di Francia offrono, l'una attraverso il fallimento e l'altra attraverso il successo, l'esempio perfetto delle "Donne di Stato" nel *Grand Siècle*.

L'accès des femmes à la succession monarchique et au gouvernement se trouve progressivement limité en Europe entre la fin du Moyen Âge et l'époque moderne. L'avènement des monarchies absolues accentua ce processus en attribuant aux successeurs masculins la direction des affaires. Pourtant cette tendance ne recouvre qu'en partie la réalité des droits et des pratiques politiques dans le continent car, dans ces périodes, plusieurs royaumes furent gouvernés par des femmes. Aux XVIe et XVIIe siècles, bien que les principes de dévolution fussent solidement entre les mains des hommes, la présence de souveraines est un constat qu'il est difficile de réfuter. Les travaux récents ont montré à quel point ce processus de réduction et d'exclusion fut associé à un autre, moins visible mais tout aussi important, d'inclusion des femmes dans la gestion de la *res publica*, à laquelle ces dernières apportèrent des contributions essentielles. En effet, ce long processus fut émaillé, en contrepoint, d'éléments attestant le rôle central des femmes au sommet de l'État. Il suffira d'évoquer quelques cas significatifs en France. Le premier concerne les deux pairies féminines du temps de Philippe V : l'une de Mahaut d'Artois qui participa au couronnement de ce dernier, et l'autre de Jeanne de France qui, en échange de sa renonciation à ses droits sur l'héritage capétien, obtint par Philippe V la pairie d'Angoulême. Le second cas concerne le renforcement du patrimoine royal soutenu par les héritages féminins. D'abord celui d'Anne de Bretagne, titulaire d'un duché indépendant, deux fois reine par son union avec Charles VIII et Louis XII, qui légua son territoire à la monarchie ; ensuite celui de Marguerite de Valois, ancienne épouse de Henri IV qui, malgré la dissolution de son mariage, œuvra afin que les biens de sa mère Catherine de Médicis ainsi que les siens propres fussent transmis en héritage à Louis XIII, contribuant ainsi à l'élargissement du domaine royal[1]. On pourrait élargir ces observations au monde espagnol, en évoquant l'apport essentiel de Jeanne, reine de Castille depuis 1504, au patrimoine de son fils Charles de Habsbourg, futur Charles V. Celui-ci écarta

1 Sur ces questions voir principalement André Corvisier, *Les régences en Europe*, Paris, PUF, 2002 ; Fanny Cosandey, *La reine de France, symbole et pouvoir*, Paris, Gallimard, 2000 ; *id.*, « De lance en quenouille. La place de la reine dans l'État moderne (XIVe-XVIIIe siècle) », *Annales HSS*, 52-4, 1997, p. 799-820 ; id., « De la loi salique à la régence. Le parcours singulier du pouvoir des reines », in Franca Varallo, dir., *In assenza del re. Le reggenti dal XIV al XVII secolo*, Florence, Olschki, 2014, p. 183-197, ici p. 187-188 ; Cesarina Casanova, *Regine per caso. Donne al governo in età moderna*, Rome-Bari, Laterza, 2014, p. 102-103, 158-159. Cf. également Françoise Barry, *Les droits de la reine sous la monarchie française jusqu'en 1789*, Paris, Donat-Montchrétien, 1932 ; *Reines et princesses au Moyen Âge*, Montpellier, Les cahiers du CRISIMA, no 5, 2001, 2 vol. ; Bartolomé Bennassar, *Le Lit, le Pouvoir et la Mort. Reines et princesses d'Europe de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éd. de Fallois, 2006.

sa mère du pouvoir, pour bénéficier de la plénitude d'une succession qui ne lui revenait qu'à moitié. Les études classiques et celles plus récentes ont montré que la « folie » de Jeanne eut une dimension politique dont profita la monarchie ibérique lors d'un passage fondamental pour le contrôle politique de l'Europe du XVIe siècle[2].

Au-delà de l'aspect formel, ce processus historique montre que, reines ou princesses, les femmes eurent un rôle central dans les institutions d'Ancien régime. Leur inscription dans les sociétés de l'Occident chrétien fut essentielle tant sur le plan anthropologique et politique que culturel. Si l'historiographie traditionnelle, plutôt misogyne, en a réduit l'importance, l'historiographie contemporaine issue d'une part des recherches sur le cérémonial et l'absolutisme et d'autre part de celles sur les genres ont restitué à ce phénomène sa véritable complexité.

Pour les femmes, les possibilités de conquérir et d'hériter des places de commandement furent progressivement limitées pour trois raisons principales : l'avènement des grandes monarchies continentales, l'affirmation de la souveraineté dynastique comme forme de stabilisation politique et enfin la légitimation formelle du pouvoir princier et royal[3]. Fanny Cosandey a observé que ce processus d'exclusion des femmes du droit de dévolution n'élimina pas leur participation, qui ne fut que modifiée, avec parfois des avantages notables comme dans le cas des régences qui devinrent le terrain privilégié de l'action politique des reines et des princesses, en France et ailleurs[4]. Cette chercheuse montre également que les crises successorales des XIVe et XVe siècles aboutirent à l'exclusion des filles du trône pour des raisons conjoncturelles, liées aux circonstances historiques, sans avoir recours à l'argument de l'incapacité féminine à gouverner. Ce fut dans le contexte bien différent du XVIe siècle que le discours de l'incapacité des femmes fut développé, sans toutefois les empêcher de conserver des positions supérieures dans la politique. Les lois de 1374 et de 1407 fixèrent la majorité des rois et les modalités d'exercice de la régence durant la minorité du souverain. La thèse formulée en 1407 de la succession immédiate du trône, qui transmettait toute l'autorité au jeune prince, finit par renforcer l'emprise de la reine qui, en ayant la garde, contrôlait

2 Cesarina Casanova, *op. cit.*, p. 78-81. Elle utilise les travaux classiques de Berghenroth 1868, Hillebrand 1869, Heiss 1889 et Dennis 1956, ainsi que les résultats de Bethany Aram, *Juana the Mad. Sovereignity and Dinasty in Renaissance Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University, 2005.

3 Cesarina Casanova, *op. cit.*, p. 56-58.

4 Fanny Cosandey, « De la loi salique à la régence », *op. cit.*, p. 183.

aussi le pouvoir. Ainsi, éducation du prince et gestion des affaires politiques se superposèrent au profit du statut de la reine mère en fragilisant la concurrence des princes de la famille royale.

Cette orientation trouve d'autres confirmations intéressantes. En 1581, dans l'un de ses ouvrages, Girolamo Garzoni affirma que l'exclusion des femmes du droit de dévolution ne se fondait guère sur la tradition juridique, mais sur des pratiques sociales. Au siècle suivant, Gregorius Rollbag analysa les droits des femmes en Europe – France, Espagne, Italie, Allemagne. Il en conclut que les arguments servant leur exclusion s'appuyaient rarement sur la jurisprudence, la plupart des auteurs utilisant des *topoi* appartenant à la littérature théologique, médicale et historique[5].

Paradoxalement, le statut spécifique des femmes fut consolidé par le travail de légitimation soutenu par la monarchie en France et par les dynasties princières à l'époque moderne. Celles-ci formalisèrent l'autorité souveraine non seulement par la loi et par l'exercice du pouvoir mais aussi par l'exaltation de sa dignité et de sa supériorité, par son unicité, déclarée d'origine divine, comprenant le roi *et* la reine. Les grandes cérémonies de la couronne (noces, sacre, couronnement, funérailles), dont les symboles furent popularisés par les fêtes (entrées, ballets, jeux équestres) donnèrent au couple royal une dimension nouvelle qui profita également aux femmes. Au XVIe siècle, la réinvention de la loi salique[6], s'appuyant dorénavant sur l'argument de l'incapacité « naturelle » des femmes à gouverner, eut pour effet de reléguer les souveraines dans la sphère domestique d'épouses et de mères. L'amour maternel devint alors la base de leur influence. Exclues de la succession au trône, les mères et les veuves garantissaient les intérêts des héritiers directs en opposition aux intérêts des membres collatéraux de la dynastie au pouvoir. Plus encore, elles subordonnaient leurs propres intérêts politiques à l'amour pour leurs enfants, en particulier pour l'aîné[7]. Une telle disposition, axée sur le sacrifice de soi et considérée comme « naturelle », devint un argument politique qui plaça les reines mères au-dessus de leur condition secondaire, faisant de ce statut une réalité à part, proche de la condition unique du roi. Bien que limitées formellement dans

5 Cesarina Casanova, *op. cit.*, p. 57.

6 Cf. Élie. Barnavi, « Mythes et réalité historique : le cas de la loi salique », *Histoire, Economie et société*, vol. 3, nº 3, 1984, p. 323-337 ; Katherine Crawford, *Perilous Performance. Gender and Regency in Early Modern France*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2004 ; Ralph E. Giesey, *Le rôle méconnu de la loi salique. La succession royale* XIVe-XVIe siècle, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

7 Cesarina Casanova, *op. cit.*, p. 84.

leur action politique, les mères et veuves jouirent d'une autorité considérable qui s'exerça dans l'éducation du prince (la tutelle) et dans la gestion des affaires du royaume (la régence). La minorité du souverain se présenta donc comme une voie privilégiée pour accéder à la royauté, dont elles avaient le contrôle par le puissant lien avec leurs fils, siège corporel de l'autorité. De ce point de vue, la régence devenait une sorte de prolongation de l'union royale, sphère supérieure et unique (couple roi-reine) du pouvoir suprême, et le lieu d'exercice de la puissance féminine transférée au couple mère-fils. Ainsi, la loi salique moderne, qui assurait le monopole de la domination masculine, réintégra les femmes des princes dans la fonction royale par la création de la régence, qui fut par la suite monopolisée par elles. Vu de près, ce mécanisme juridique centré sur la loi salique crée une exclusion *de* droit avec une inclusion parallèle *de* droit. Ce dualisme montre d'une part l'impossibilité d'exclure de la dévolution un acteur fondamental de la dynastie, et d'autre part le redoublement de l'autorité souveraine incarnée par l'épouse : pendant la régence, la mère exerçait ses prérogatives au nom du prince en tant qu'extension des fonctions domestiques au domaine de l'État[8]. Certes, le pouvoir de régence était conditionné dans le temps, mais il ne l'était guère dans ses prérogatives[9]. Même la création d'un Conseil de régence prévu par les rois dans leur testament, pour contrôler l'action des veuves, resta lettre morte dans la réalité politique, puisqu'il s'agissait d'un outil peu propice à l'exercice du pouvoir absolu.

Ce qui ressort de cette évolution de la puissance des femmes à l'époque moderne, c'est que dans les pays régis par la loi salique, comme la France et les États de Savoie, les mères et les veuves eurent un rôle déterminant dans la sauvegarde et la stabilisation de la dynastie, qui passait par le lien indissoluble, « naturel », entre la mère et le fils. C'est là le fondement de la tutelle maternelle et la motivation profonde du gouvernement des régentes. Former le prince et préserver les possessions de celui-ci jusqu'à ce qu'il soit en mesure de tenir lui-même les rênes du pouvoir constituaient l'essentiel de cette fonction hautement politique. Or, comme les régences de minorité, bien différentes

8 Fanny Cosandey, « Quelques réflexions sur les transmissions royales maternelles : la succession de Catherine de Médicis », in G. Calvi, dir., *Women Rulers in Europe. Agency, Practive and the Representation of Political Powers (XII-XVIII)*, Institut Universitaire Européen, Florence, HEC, 02, 2008, p. 62-71 ; Cesarina Casanova, *op. cit.*, p. 82-83.

9 Fanny Cosandey, « De la loi salique à la régence », *op. cit.*, p. 192-195 ; *id.*, « Puissance maternelle et pouvoir politique : la régence des reines mères », *Clio, Histoire, Femmes et sociétés*, n° 21, 2005, p. 69-90. Cf. aussi Aurélie Du Crest, *Modèle familial et pouvoir monarchique*, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2002.

des autres[10], correspondaient souvent à des périodes de crises particulières suivant la mort du souverain et se voyaient soumises aux pressions des princes et des clientèles de cour, la tâche s'avérait exceptionnelle, mettant à l'épreuve et forgeant des personnalités de haute capacité. Aux XVIe et XVIIe siècles, les exemples de femmes « fortes » sont nombreux en France et dans les pays proches. Les discours politiques et les représentations littéraires et artistiques élaborèrent des modèles proches qui partagèrent des traits communs : leurs vertus exceptionnelles, leur capacité à gérer les intrigues politiques, leur vocation à la paix et leur statut de mères souveraines. À l'opposé, leurs détracteurs composèrent des portraits au noir dont les traits étaient également proches : les désordres sexuels, les arts magiques, la cruauté, l'incapacité, la folie. Bref, les *topoi* de la misogynie classique – corruption, sorcellerie, insensibilité et faiblesse – furent mobilisés pour peindre un être faible dans le corps et dans l'esprit, incapable de diriger les affaires[11].

À ce sujet, le cas de Marie de Médicis, reine de France, et celui de Christine de France, sa fille, duchesse de Savoie, présentent un parallélisme étonnant. Destinées d'abord à occuper un rôle subordonné, elles furent projetées sur le devant de la scène politique par la disparition prématurée de leurs époux. Dans la première partie de leur règne, elles constituèrent des clientèles littéraires et artistiques organisées autour d'un vaste patronat. Dans le cas de Marie, cela se manifesta par le soutien au théâtre italien, qu'elle s'efforça d'introduire en France, et par l'appui à la musique de cour de Robert Balard, le meilleur interprète de son temps, que la reine pensionna et voulut à son service[12]. Christine, quant à elle, soutint la poésie, les ballets de cour, les fêtes et les spectacles princiers. Tout cela donna à la cour de Turin un éclat qui en fit peu à peu l'une des plus brillantes

10 La typologie des régences, d'absence momentanée, permanente ou de cumul, d'incapacité et de minorité, a été étudiée par André Corvisier, *op. cit.*, p. 1-135.

11 Un cadre d'ensemble assez articulé est proposé par Cesarina Casanova, *op. cit.*, dans un chapitre éloquent : « Regine cattive, regine buone », p. 56-81.

12 Cf. Jean-François Dubost, *Marie de Médicis. La reine dévoilée*, Paris, Payot, 2009, p. 228-248, notamment p. 238-240. Livre fondamental tant pour sa capacité à renouveler l'historiographie sur le sujet. Voir aussi Stefano Tabacchi, *Maria de' Medici*, Rome, Salerno Editrice, 2012, p. 99-108. Sur le rôle de la musique sous les premiers Bourbons voir : Georgie Durosoir, dir., *Poésie, musique et société. L'air de cour en France au XVIIe siècle*, Sprimont (Liège), Mardaga, 2006. Marie de Médicis promut également le ballet de cour. Cf. Margaret McGowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643,* Paris, 1963 ; Marie-Thérèse Bouquet-Boyer, dir., *Le ballet aux XVIe et XVIIe siècles en France et à la cour de Savoie,* Genève, Slatkine, 1992 ; Sarah R. Cohen, *Art, dance, and the body in French culture of the Ancient Régime,* Cambridge, New York, 2000.

d'Europe[13]. Le goût français et le goût italien furent pratiqués des deux côtés des Alpes, certes de manière différente, mais avec bonheur. L'image de passeur culturel cultivée par les deux princesses est flagrante dans leur politique édilitaire. À Paris, Marie célébra l'image de son époux, roi vainqueur et triomphant, par l'érection en 1614 d'un monument équestre sur la place Dauphine, au milieu du Pont-Neuf, qui unissait l'art italien à l'art français[14]. Marie fit également édifier à partir de 1615 l'hôtel du Luxembourg dans le faubourg Saint-Germain, qui s'inspirait du Palais Pitti de Florence, et dont la réalisation fut confiée à des artistes français et, plus tard, au célèbre Rubens, lorsque la reine s'efforça pour des raisons d'intégration politique de limiter la présence des Italiens dans son entourage[15]. À Turin, Christine de France transforma le vieux château du Valentino en luxueuse résidence française, s'inspirant du modèle du Luxembourg de Paris[16]. Ces croisements de style et de culture pourraient être encore développés à travers les représentations picturales de Marie au Luxembourg, ou celles des portraits et gravures de Christine de France, dont les traits communs étaient l'exaltation de la femme-roi déclinée à travers ses vertus héroïques, son statut de veuve et son gouvernement politique assurant le bonheur de ses peuples[17]. La dimension « masculine » de leur œuvre « féminine » se traduit dans la représentation emblématique de l'amazone : pour Marie dans le cycle de Rubens (*La Prise de Juliers*) et pour Christine dans les tableaux de Charles Dauphin. S'appropriant un mode de représentation du monarque, ces deux veuves souveraines s'affichent en guerrières triomphatrices et en femmes fortes, une sorte de demi-dieu incarnant la domination politique, attribut traditionnel du monde masculin.

---

13 Voir Marie-Thérèse Bouquet-Boyer, *Turin et les musiciens de la cour, 1619-1775. Vie quotidienne et production artistique,* doctorat d'État sous la dir. de Roland Mousnier, Paris-Sorbonne, 1987 ; id., *Le ballet aux XVIe et XVIIe siècles en France et à la cour de Savoie, op. cit.* ; Michela Di Macco et Giovanni Romano, dir., *Diana trionfatrice : arte di corte nel Piemonte del Seicento,* Turin, Allemandi, 1989. Christine de France a récemment fait l'objet d'un renouveau d'études : cf. Giuliano Ferretti, dir., *De Paris à Turin. Christine de France duchesse de Savoie*, Paris, L'Harmattan, 2014 ; id., dir., *Christine de France et son siècle,* numéro spécial revue *Dix-septième siècle,* janvier 2014, n° 262 ; id., dir., *L'État, la cour et la ville. Le duché de Savoie au temps de Christine de France, 1618-1663,* Paris, Classiques Garnier, 2017.

14 Jean-François Dubost, *op. cit.*, p. 246-247.

15 *Ibidem*, p. 633-634.

16 Costanza Ruggero, « L'architecture de la magnificence. Le modèle du Valentino », in Giuliano Ferretti, *L'État, la cour et la ville, op. cit.,* p. 475-511.

17 Jean-François Dubost, *op. cit.*, p. 669.

## Les régences de Marie de Médicis et de Christine de France : modèle et réussite

Les régences des deux princesses furent déclarées dans des circonstances dramatiques. Pour Marie, ce fut l'assassinat de Henri IV en 1610, et pour Christine la disparition subite de Victor-Amédée Ier en 1637. Le contexte international tournait à la guerre. En Europe, le conflit fut repoussé grâce aussi à la volonté de paix de Marie de Médicis, tandis que les déchirements de la société civile en Savoie couvaient du fait de la mort du duc qui laissait une succession fragile, avec deux enfants chétifs en bas âge. Les deux régentes subirent les effets des tensions et des contradictions de leurs pays, s'attirant l'éloge et la foudre au cours d'une parabole politique exemplaire, émaillée de succès et de difficultés. Malgré un bilan positif, les historiens ont encore aujourd'hui du mal à leur attribuer le mérite d'avoir traversé une longue crise en assurant au final la stabilité de leurs pays. Pourtant, les règnes de Louis XIII et de Charles-Emmanuel II sont issus du travail fondamental de ces femmes d'État[18].

Pour comprendre la nature et les résultats historiques de ces deux régences, nous développerons trois temps. Le premier concerne celui de l'éducation de l'enfant ainsi que sa relation avec la mère ; le deuxième s'inscrit dans l'annonce de la majorité du prince et ses effets sur le gouvernement de la mère ; le troisième éclaire le lien entre les acteurs principaux, qui influence l'issue politique des régences elles-mêmes.

### La construction de l'enfant : amour et négligence aristocratique

Nous avons déjà évoqué le binôme roi-reine comme antécédent essentiel du second binôme mère-enfant. Les travaux récents ont montré qu'à partir de 1602 la reine fut progressivement initiée à la politique par volonté du roi, dans une position toutefois subordonnée, selon les dispositions de la loi salique réaffirmée durant la crise de succession au trône[19]. Marie avait parfaitement rempli son contrat d'épouse en donnant en quelques années à son époux six enfants, dont trois garçons. La naissance du dauphin en 1601 avait en particulier fondé une

18 Jean-François Dubost, *op. cit.*, p. 295-542, 767-865 ; Stefano Tabacchi, *op. cit.*, p. 109-246 ; 337-392 ; Giuliano Ferretti, « Un temps de mutations. Le duché de Savoie face aux monarchies européennes. Le règne de Victor-Amédée Ier et de Christine de France (1630-1663) », in id., dir., *Les États de Savoie, du duché à l'unité d'Italie (1416-1861),* Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 243-283.

19 Jean-François Dubost, *op. cit.*, p. 112-114.

nouvelle dynastie et éloigné les dangers d'une guerre civile procédant d'une éventuelle stérilité. La fécondité de la mère fut alors interprétée comme la preuve de la prospérité retrouvée du royaume, et la naissance du petit Louis fut considérée comme la venue du Sauveur[20]. La satisfaction de la mère et l'amour éprouvé à l'égard de ses enfants ne purent trouver un meilleur contexte. Cependant l'historiographie traditionnelle, suivant l'image négative de la reine forgée durant les différends politiques avec Louis XIII, a présenté la relation affective entre la mère et le fils comme la cause de ce conflit. L'accusation courante fut que Marie avait été une mauvaise mère, froide et absente, et que Louis l'aurait rejetée ensuite par réaction[21]. Le résultat fut de réduire la politique à une relation affective et de transformer la question des choix stratégiques de la monarchie à une psychomachie d'universels éthiques opposant la mère et le fils. Richelieu, devenu le principal antagoniste de son ancienne protectrice, œuvra puissamment pour favoriser une historiographie qui discréditait la politique de Marie et de son parti à la cour[22].

Les recherches récentes ont montré une réalité bien plus nuancée. Marie s'occupa du dauphin et de ses enfants suivant les pratiques de l'aristocratie de son temps. Elle ne les éduqua pas directement, ceci étant la tâche du personnel chargé de la formation du prince – gouvernante, médecin et nourrice d'abord, gouverneur et précepteur ensuite –, mais les accompagna dans leur quotidien et dans leur parcours se montrant plutôt attentive et affectueuse. Le médecin Héroard atteste dans son journal les échanges réguliers entre Marie et Louis. Par exemple, elle transmit au dauphin son goût pour la musique, qu'il cultiva intensément toute sa vie[23]. Le respect envers sa mère, affiché dans leurs différends politiques, est un marqueur significatif de leurs liens réciproques et

20 *Ibidem*, p. 133-134, 140-141 ; Stefano Tabacchi, *op. cit.*, p. 68-74.

21 Ce topos persiste dans la plupart des biographies du roi. Voir par exemple Pierre Chevalier, *Louis XIII, roi cornélien*, Paris, Fayard, 1979, p. 39-44 et Jean-Christian Petit-fils, *Louis XIII*, Paris, Perrin, 2008, p. 147-149, 209-211. Tabacchi reste en partie dans ce schéma en affirmant que Marie montrait une « non elevata capacità di comunicazione affettiva » avec son fils : *Maria de' Medici*, *op. cit.*, p. 73.

22 À ce sujet, voir l'excellent ouvrage de Caroline Maillet-Rao, *La pensée politique des dévots. Mathieu de Morgues et Michel de Marillac. Une opposition au ministériat du cardinal de Richelieu*, Paris, H. Champion, 2015. Cf. également, Giuliano Ferretti, « Richelieu et les historiographes au XVII^e siècle », in Chantal Grell, dir., *Les Historiographes en Europe de la fin du Moyen Âge à la Révolution,* Paris, PUPS, 2006, p. 325-343.

23 Jean-François Dubost, *op. cit.*, p. 146-151. Voir aussi l'analyse de Stefano Tabacchi, *op. cit.*, p. 70-72.

du fonctionnement de la relation mère-fils[24]. Certains biographes de Louis XIII rappellent volontiers l'usage du fouet comme pratique éducative adoptée par la reine, oubliant non seulement que ce procédé était courant à cette époque, mais surtout que Henri IV imposa une application très sévère de cette discipline qu'il considérait nécessaire pour plier le caractère vif et emporté de son enfant. Ces duretés ne constituaient pas le cœur de l'éducation du roi qui put développer des sentiments d'affection profonds à l'égard de ses parents[25].

L'expérience de Christine de France fut assez similaire à celle de sa mère. Dans le duché de Savoie, le régime de dévolution était également réglé par la loi salique. Comme Marie, Christine s'avéra capable d'assurer rapidement la succession dynastique. Elle donna à son époux cinq enfants, dont deux garçons, François-Hyacinthe né en 1632 et Charles-Emmanuel en 1634. Très jeune lors de son mariage (13 ans en 1619), elle fut associée par Victor-Amédée aux affaires vers 1628. Ses liens avec la France firent d'elle un médiateur idéal pour les questions internationales. La princesse soutint les intérêts du duché en consolidant l'influence française à la cour de Turin. Après l'avènement au trône de son époux (1630), elle devint le référent officieux du gouvernement de Richelieu. Christine assura à sa progéniture une éducation aristocratique soignée, assortie cependant d'une formation religieuse inspirée par la douceur dévotionnelle de François de Sales, dont la princesse fut l'une des plus actives créatures. Les enfants firent l'objet d'une attention constante, alimentant des sentiments d'amitié réciproques qui furent la marque des liens mutuels avec leur mère[26]. De ce point de vue, l'éducation que Christine donna à ses enfants s'éloigna de celle pratiquée par sa mère et fut plus proche de celle qu'Anne d'Autriche donna à Louis XIV et à Philippe d'Orléans. Ce rapprochement relevait en partie de l'écart générationnel entre ces souveraines et les

24 Le roi afficha constamment sa volonté de séparer les fonctions de mère de celle de régente et manifesta à Marie son respect, qui fut constant même durant leurs guerres et leur éloignement. Cf. Jean-François Dubost, *op. cit.*, p. 538-541, 686-687; Jean-Christian Petit-fils, *op. cit.*, p. 233, 240-241, 270-271. Pendant la crise de 1630, Richelieu fit preuve de grande habileté en essuyant les griefs de la reine mère sans jamais se départir du respect qu'il lui devait en tant que personne royale. Cela fut apprécié par le roi: Jean-François Dubost, *op. cit.*, p. 777-779. Plus en général, voir *Ibidem*, p. 767-783.

25 Cf. Jean-Christian Petit-fils, *op. cit.*, p. 148-149, qui reconnaît la modération de Marie dans l'usage du fouet (*Ibidem*, p. 49), sans pour autant dépasser les préjugés à l'égard de celle-ci (*Ibidem*, p. 138-139).

26 Giuliano Ferretti, « Un temps de mutations », *op. cit.*, p. 267-269; Paolo Cozzo, « Le clergé de cour entre service spirituel et fonction politique », in Giuliano Ferretti, *L'État, la cour et la ville, op. cit.,* p. 258-259, 266.

changements historiques entre les normes sociales du XVIe siècle finissant et celles du siècle suivant[27]. Quoi qu'il en soit de ces évolutions, les rapports entre Christine de France et son fils Charles-Emmanuel II furent marqués par une entente singulière qui ne se démentit jamais[28].

## Le goulot étroit de la régence. Un tournant décisif ?

Le passage de la minorité à la majorité du prince est un moment clef dans les sociétés d'Ancien régime. Fixée à 13 ans révolus, ce terme était insuffisant pour gouverner réellement, mais il avait l'avantage de limiter l'intervalle d'une minorité durant laquelle l'aristocratie était plus indépendante et exerçait des pressions pour modifier à son avantage l'équilibre avec la dynastie dominante. Le souverain avait ainsi besoin d'un temps d'apprentissage politique durant lequel le Conseil l'accompagnait dans la gouvernance du pays. Louis XIII et Charles-Emmanuel II sortirent de la tutelle de leurs mères respectivement en 1614 et en 1648. La fin de la régence fut déclarée publiquement, restituant aux jeunes souverains toute la latitude de leur autorité. Louis et Charles-Emmanuel, préparés par leur entourage, demandèrent aux régentes de continuer les soins de leurs affaires[29]. Ainsi faisant, ils se cantonnèrent eux-mêmes dans un rôle domestique. L'inversion de statut au profit de la mère n'était pas anodine, puisque en tant que chef du Conseil d'un prince majeur, celle-ci pouvait mener une politique propre, légitimée par le souverain lui-même. En outre, cette prolongation de pouvoir s'imposait naturellement puisqu'il était confié à celle qui place les intérêts du souverain avant les siens propres.

Le résultat d'un tel processus fut que la régence prit les formes d'un système de pouvoir régi par des normes juridiques qu'elle modifiait à son avantage en prolongeant son existence, se comportant comme tout organisme politique : au cours de sa longue existence, l'État moderne ne fit autrement[30]. Ainsi, l'autorité subordonnée des épouses, imposée par la loi salique, prit ici sa revanche. Aux XVIe-XVIIe siècles la présence des femmes aux sommets des monarchies et

27 Anne d'Autriche (1601) et Christine de France (1606) étaient presque de la même génération. La proximité de leurs rôles se voit dans leurs portraits qui ont parfois été confondus : elles étaient proches par leur symbolique de veuves et régentes. Cf. Florine Vital-Durand, « Les portraits de cour dans le réseau européen de Christine de France », in *Ibidem*, p. 303.

28 Gaudenzio Claretta, *Storia del regno e dei tempi di Carlo Emanuele II duca di Savoia*, Gênes, Tip. Regio Istituto dei sordo-muti, vol. II, 1878, chap. I et III.

29 Jean-François Dubost, *op. cit.*, p. 437-438 ; Jean-Christian Petit-fils, *op. cit.*, p. 171-172 ; Ercole Ricotti, *Storia della monarchia piemontese*, vol. VI, Florence, G. Barbèra, 1869, p. 61-67.

30 Antony de Jasay, *L'État*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, chap. I-II.

principautés européennes corrigeait une exclusion dont le défaut majeur avait été de mal traduire la complexité des relations de l'aristocratie moderne.

Dans les cas de Marie de Médicis et de Christine de France, leurs gouvernements eurent des temporalités différentes : trois ans pour la première et quinze ans pour la seconde (1663). Certes, Marie revint au Conseil par deux fois, en 1622-1624 (faiblement) et en 1624-1630 (nettement), mais toujours à côté du roi et en partie avec Richelieu. Dans les deux cas, ce fut une gouvernance subordonnée et conditionnée par le vouloir du roi. Pourquoi donc une telle différence ?

Cette temporalité frappe, lorsque l'on pense au poids exercé par Marie sur les clientèles du royaume et à sa longue expérience de gouvernement. Face à elle, la duchesse de Savoie paraît peu de chose : sans expérience politique, écrasée par l'occupation étrangère, fragilisée par l'opposition de ses beaux-frères, anéantie ou presque par la guerre civile et la guerre de Trente ans. Pourtant elle réussit à surmonter tous ces obstacles et à garder la direction de l'État jusqu'à sa mort. D'une part se remarquent la force et la hauteur de vue, de l'autre la faiblesse et les limites d'une princesse de rang inférieur. Elles apparaissent comme l'aigle et la colombe prises dans un tourbillon dont l'issue pourtant annoncée d'avance, fut tout autre. La raison d'une telle différence de résultat réside dans la capacité de ces souveraines à inscrire leur rôle dans le binôme juridico-politique mère-fils.

## Marie de Médicis après 1614 : la place du roi

Devenu majeur, Louis XIII manifesta assez tôt le désir de siéger au Conseil pour entamer sa formation de roi, nourrissant depuis tout petit une haute conception de son rôle. Marie de Médicis l'entendait différemment et l'éloigna des affaires publiques[31]. L'adolescent royal exprima inutilement son ambition, puis développa une sourde hostilité à l'égard de sa mère. Tant que le contexte politique fut favorable à Marie de Médicis, la situation resta stable. Entre 1614 et 1615, elle fit preuve d'habileté en gérant la convocation des États généraux à l'avantage de la monarchie et de l'orientation absolutiste qu'elle était en train d'affirmer. De plus, l'économie et les finances présentaient des résultats encourageants. En 1616, les tensions avec le prince de Condé d'un côté et le changement des ministres dans le gouvernement de l'autre côté, associé à la faveur croissante des Concini, suscitèrent des réserves dans le pays, notamment

31 Jean-Christian Petit-fils, *op. cit.*, p. 209-210 ; Jean-François Dubost, *op. cit.*, p. 539.

de la part de l'aristocratie qui se voyait exclue, avec ses nombreuses clientèles, de la distribution des bienfaits du roi[32].

Ces changements préparaient le climat dont Louis XIII avait besoin pour se dégager de la tutelle prolongée de sa mère. Il fit part à la reine mère de ses réserves sur le ministère Concini, sans résultat notable. Ensuite, la frustration de se voir toujours à l'écart alimenta le projet d'un coup d'État que le roi anima avec son entourage en avril 1617. Cela déboucha sur la fin tragique des Concini, le renversement du gouvernement et l'éloignement de Marie de Médicis. L'attitude de cette dernière est ce qui frappe le plus. Au lieu de prendre acte de la décision du roi, qui avait montré par la violence de sa révolte sa détermination à diriger l'État avec l'aide de son entourage dominé par Luynes, elle s'y opposa en mobilisant les clientèles aristocratiques qu'elle avait auparavant combattues au nom de la monarchie. Elle poussa sa résistance jusqu'à prendre les armes contre le roi, en 1619 (mars-avril) et en 1620 (juin-août). Dans les deux cas, à l'instar de Condé et des Grands pendant sa régence, elle fit un usage fructueux de la révolte politique, qui connut un succès non négligeable[33]. Elle obtint en effet de rester à Paris, puis la confirmation de ses charges territoriales, le maintien de ses pensions et enfin une sensible augmentation de ses revenus. La paix et l'unité de la dynastie furent payées par le roi, qui toutefois imposait sa politique. C'était une solution réaliste qui permit en 1622 à Marie de revenir aux affaires. La reine mère et son parti tirèrent avantage de la mort de Luynes et de la sortie de Condé du royaume pour consolider leur influence à la cour. En 1624, les dévots parvinrent ainsi à faire appeler au Conseil le cardinal de Richelieu, « créature » de la reine mère. Dès lors, la montée en puissance des dévots obligea le roi à partager la direction de la monarchie avec sa mère et le cardinal. En 1630, une nouvelle crise avec le roi, doublée d'une autre avec Richelieu, la chassa définitivement du pouvoir[34]. Marie entama alors un long exil qui se conclut par sa mort à l'étranger en 1642.

Les historiens se sont longuement interrogés sur les causes de cette ultime mésentente sans pouvoir avancer de réponse satisfaisante à cause du silence que Louis XIII – roi tacitien – garda scrupuleusement sur l'un des événements-

32 *Ibidem*, p. 504-520.

33 *Ibidem*, p. 521-541, 592-603, 604-617. Cf. aussi, Hélène Duccini, *Concini. Grandeur et misère du favori de Marie de Médicis*, Paris, Albin Michel, 1991 ; Arlette Jouanna, *Le devoir de révolte*, Paris, Fayard, p. 212-244.

34 Jean-François Dubost, *op. cit.*, p. 640-650, 744-804.

phares de son règne[35]. Sans entrer dans ce débat, il suffira de rappeler deux aspects fondamentaux. D'abord la capacité de Marie à revenir au gouvernement après 1617, dans des conditions difficiles, aggravées par sa révolte militaire, et ensuite de s'y installer en disposant d'un puissant parti et de l'un des meilleurs hommes politiques de son temps. Cela prouve ses compétences politiques considérables que les historiens, à l'exception de Dubost, ont eu du mal à lui reconnaître. Grande aristocrate descendant des Médicis et des Habsbourg, elle sut s'adapter au contexte français en se dotant d'une vaste clientèle aristocratique et financière qu'elle utilisa à son profit, au début de sa carrière pour s'opposer aux Grands qui voulaient contrôler la monarchie, et plus tard pour combattre la décision du roi de l'exclure des affaires publiques. Il convient de souligner la détermination de Marie à poursuivre sa lutte pour le pouvoir même après l'échec de 1630 et sa sortie du royaume. Pendant de longues années, elle ne cessa de se battre pour mobiliser ses réseaux nobiliaires et exercer des pressions sur Louis XIII afin de pouvoir rentrer en France, ce qui signifiait, pour elle, retrouver son rang de reine de France. Jusqu'à la fin, la vision politique de Marie de Médicis resta celle d'une grande aristocrate, d'une des grandes personnalités politiques de son temps à qui revenait de droit sa place dans la France monarchique.

## Christine de France après 1637 : la lutte pour la régence

Le parcours politique de Christine de France apparaît plus linéaire et plus difficile du fait des circonstances historiques. Si elle subit des contraintes analogues à celles de Marie de Médicis – femme étrangère sans réseaux autonomes – elle hérita d'un pouvoir plus fragile et d'un contexte hostile. Dès 1629 les États de Savoie étaient occupés par les armées françaises, et le duché endurait une grave crise économique. La régence fut proclamée dans des conditions douteuses, avec l'appui de la France, ce qui affaiblit l'autorité de la souveraine dans un pays ennemi de l'occupation étrangère et de la guerre. En outre, la régence de Christine, vite contestée par ses beaux-frères, fut encore amoindrie en 1638 par la mort du petit duc François-Hyacinthe, compliquant le transfert de sa délégation sur le successeur Charles-Emmanuel. Cette situation précipita le pays dans la guerre civile en le divisant en deux groupes, l'un favorable à la régente, l'autre aux beaux-frères de la duchesse. Ces derniers

35 Cf. à ce sujet Christian Jouaud, *Richelieu et l'écriture du pouvoir. Autour de la Journée des Dupes*, Paris, Gallimard, 2015.

réclamaient l'accès à la régence en obtenant l'appui de l'Empire et de l'Espagne, évidemment intéressés à contrôler les affaires de la péninsule. Ce double antagonisme, à l'intérieur entre les membres de la dynastie, et à l'extérieur entre les grandes puissances européennes aggrava la lutte intestine qui ruina le pays de 1638 à 1641. Dès son arrivée à Turin, Christine avait travaillé à renforcer le parti français à la cour, qui constitua le premier noyau du groupe piémontais et savoyard qui dirigea le pays après 1637. Durant ces années terribles, la duchesse sut tenir le cap entre la pression militaire de la France de Louis XIII et celle des princes Maurice et Thomas de Savoie puissamment soutenus par l'Espagne. La sortie de crise se fit par un compromis subtil entre fidélité à la France, dont Christine avait besoin pour survivre, et défense de l'autonomie du duché face à la France et à l'Espagne. Cet équilibre difficile permit à la duchesse de garder le contrôle de l'État. Les accords de paix traduisaient le compromis entre les groupes en lutte. Le duché fut divisé en trois zones d'influence : au sud Maurice de Savoie reçut la lieutenance de Nice avec ses possessions territoriales, au nord-est son frère Thomas obtint celle d'Ivrée avec ses dépendances et Christine garda le reste du duché[36]. La régence resta à Christine, mais sous condition puisque les beaux-frères obtinrent un droit de regard dans les questions les plus importantes de l'État. Cette solution ne convenait qu'en partie à Christine. Elle savait que son entente avec le petit duc et la qualité de leurs relations, toujours soutenues par son amour envers le souverain, lui conféraient une pleine légitimité. Lorsqu'en 1648 Charles-Emmanuel atteignit la majorité, elle organisa une savante mise en scène pour pouvoir continuer à diriger les affaires publiques. Profitant de l'absence de Thomas de Savoie de son gouvernement d'Ivrée, Christine prit possession de cette place d'où elle fit proclamer la fin de la régence, et se fit attribuer par son fils la direction du gouvernement. Ce coup d'État, comme il fut défini par les historiens piémontais, fut un coup de maître selon la théorie de Gabriel Naudé[37]. Le passage officiel des consignes du fils à la mère fut assuré par les ministres et les grands officiers de son Conseil. Les membres de l'ancien parti français, soudés et expérimentés par des années de crise et de guerre, prirent la relève et se préparèrent à gouverner sous leur souverain. Un plan de renforcement de l'autorité ducale fut développé par la recomposition du Conseil et des institutions principales dans lesquels la duchesse nomma ses proches. Le solide groupe d'aristocrates et de robins, qui

36 Giuliano Ferretti, « Un temps de mutations. Le duché de Savoie face aux monarchies européennes », *op. cit.*, p. 243-278.

37 Ercole Ricotti, *Storia della monarchia piemontese*, *op. cit.*, p. 61-67.

avait longuement servi la duchesse, assura le gros des affaires d'État. Dans la décennie qui sépare la majorité du duc de la fin du règne de Christine de France (1663), cette élite réussit à consolider la structure administrative du duché et à en assurer la modernisation[38]. Ces résultats furent possibles grâce à la stabilité des relations entre Christine et Charles-Emmanuel. Celui-ci laissa à sa mère la direction de l'État jusqu'à la disparition de celle-ci, puis prit simplement la succession qui lui revenait de droit. Le parallèle entre Louis XIV et sa mère assistée par Mazarin est flagrant.

## Acteurs et enjeux

Dans ce jeu de rapprochement et de parallèles – on l'aura remarqué – les acteurs sont les mêmes ou presque. Comme le temps historique peut être proche ! Louis XIII, Marie de Médicis, Richelieu, Christine de France (et Charles-Emmanuel II) s'alternent sur la même scène. Des liens de parenté, également étroits, des droits similaires (loi salique) et un voisinage géopolitique complètent le cadre. Tout cela permet d'asseoir notre réflexion sur des solides éléments communs.

Certes, la monarchie de France et les États de Savoie ne sont comparables ni sur un plan étatique, ni sur un plan socio-politique. Il suffit de mettre en parallèle la grandeur de Marie de Médicis, c'est-à-dire son rang, essentiel dans cette civilisation des hiérarchies sociales, pour mesurer la distance qui la sépare de sa fille. Comment imaginer que la première ait pu chuter et la seconde tout surmonter et imposer sa volonté politique jusqu'à la fin ? Nous en avons montré les raisons que l'on résumera ainsi : d'abord la fidélité au lien fondamental mère-fils, c'est-à-dire le respect du pacte implicite qui lie ces deux personnes sur le plan personnel et institutionnel. Ce binôme renvoie à la nature propre de la régence : une délégation de l'autorité souveraine dans des conditions spécifiques assortie d'une hiérarchie supérieur-inférieur qui, dans un milieu nobiliaire, est comme l'étoile polaire pour le voyageur. Délégation et subordination au détenteur de la souveraineté sont la marque propre de l'institution de la régence qui rappelle la condition d'un ministre. L'on pourrait dire qu'une régente est une sorte de ministre d'État, avec cette différence qu'une mère s'impose plus facilement à son fils qu'un ministre à un roi.

38 Giuliano Ferretti, « Un temps de mutations. Le duché de Savoie face aux monarchies européennes », *op. cit.*, p. 279-283. Sur ce groupe dirigeant fidèle à la duchesse voir Pierpaolo Merlin, « Au service de la régente. Ministres et conseillers entre sens de l'État et luttes de factions », in Giuliano Ferretti, *L'État, la cour et la ville, op. cit.,* p. 167-192.

Nous avons vu à quel point Marie de Médicis refoula l'ambition d'un Louis XIII majeur de participer aux affaires. Nous avons souligné combien la reine mère s'opposa à la décision de son fils de diriger l'État seul. Tout au contraire, Christine de France se tint constamment dans le respect de son rôle, prolongeant sa délégation au-delà de l'âge juridiquement « adulte » de Charles-Emmanuel tout en s'assurant de l'accord réel de ce dernier pour continuer l'exercice de son mandat.

En France, le cadre tendu mère-fils fut aggravé par les divisions au sein de la famille royale, Louis XIII et ses frères ayant entretenu des rapports conflictuels permanents. Ce fut en partie à cause des désordres sexuels de Henri IV, et en partie à cause de l'attitude de Marie de Médicis qui ne sut apporter le tempérament nécessaire à des inimitiés qui devinrent, à l'âge adulte, des rivalités politiques majeures. Ce danger fut évité par Anne d'Autriche et Mazarin, qui furent parfaitement conscients du poids de la fratrie dans les affaires d'État[39].

En Savoie, la situation fut moins difficile car les deux héritiers se succédèrent dans leurs droits pendant leur enfance. Quant aux tensions, certes fortes, avec les deux beaux-frères, elles étaient extérieures à la famille ducale et ne pouvaient menacer la relation entre le petit duc et sa mère.

Un deuxième élément mérite réflexion. Louis XIII aurait pu gouverner avec sa mère comme celui-ci le fit d'abord avec ses ministres puis avec Richelieu. Cette hypothèse se heurte à l'attitude de ce dernier qui se positionna consciemment et progressivement en concurrent de la reine mère. L'influence du ministre se construisit en deux étapes, l'une portant sur le contrôle de la maison de la reine, et l'autre sur celui de la « maison » du roi : l'État lui-même. Dans les deux cas, le cardinal en devint le *dominus,* cela est bien connu. Ce qui l'est moins, c'est la méthode pratiquée durant son escalade vers le pouvoir. À partir de la paix d'Angers de 1620 qui rétablit la puissance politique de la reine mère, la clientèle de la reine fut profondément renouvelée[40]. Ayant obtenu les surintendances des maisons et finances de la reine mère, Richelieu s'appuya sur les hommes en place avant de les remplacer par ses fidèles et sa famille. L'entourage franco-italien de Marie fut éloigné tandis que les serviteurs français furent le plus souvent détournés à son profit. Le cas de Bullion, membre du Conseil de la reine depuis 1606, est exemplaire puisqu'il devint l'une des plus fidèles créatures du cardinal[41]. La stratégie de Richelieu fut, comme le dit bien Dubost, celle du coucou. En quelques années, les finances et la maison de

39 Cf. Elisabetta Lurgo, *Philippe d'Orléans*, Paris, Perrin, 2018, p. 29-53, 97-101, ici p. 99.

40 Jean-François Dubost, *op. cit.*, p. 620-625.

41 *Ibidem*, p. 621 ; Orest Ranum, *Les créatures de Richelieu*, Paris, Pédone, 1966, p. 179-203.

Marie furent noyautées par le ministre qui en contrôla les nominations et le fonctionnement. Arrivé au gouvernement, protégé de Marie et représentant des dévots, il utilisa le même procédé avec le personnel ministériel et parvint à exercer le contrôle sur les affaires du roi. Les deux filières appartenaient aux deux souverains, mais les officiers furent liés au cardinal par un serment de fidélité préliminaire[42]. En quelques années, le cardinal disposa d'un patronage capable de concurrencer ouvertement celui de la reine. L'alliance de Richelieu avec Condé, ancien rival et ennemi de Marie, acheva ce processus, permettant au principal ministre de pouvoir se soutenir sans l'appui de Marie. La prise de La Rochelle en 1628 lui apporta l'assise politique dont il avait besoin pour se tourner exclusivement vers le roi et abandonner son ancienne protectrice.

Il est clair que le cœur du conflit résidait dans leurs patronages, dont la force et l'extension influençaient l'orientation de la monarchie. L'historiographie de cette époque, dominée par le cardinal, présenta cette opposition comme une affaire personnelle et féminine, s'orientant vers un projet politique erroné. Or, les études récentes ont montré que les dévots tant décriés par l'historiographie ministérielle étaient aussi absolutistes et belliqueux que Richelieu. Le véritable enjeu de leur opposition concernait le ministériat en tant que délégation stable de l'autorité royale à un ministre principal (qui pouvait devenir presque l'égal du roi)[43]. La célèbre Journée des Dupes se réduit ici à une révolution de palais.

Finalement, la question de la régence avec ses temps de prolongation révèle la nature de l'enjeu : la conquête du gouvernement de l'État menée par des groupes rivaux dans lesquels les régentes jouent un rôle fondamental, plus important que celui que leur accorde l'historiographie actuelle.

Lorsque l'on observe l'échec de la reine Marie de Médicis, on comprend qu'elle commit une erreur fatale : elle évalua le pouvoir de Richelieu selon sa culture nobiliaire, en oubliant la lutte farouche que se livraient les monarques (roi ou ducs, peu importe) et leurs aristocraties pour le contrôle de l'État. Pour Marie, Richelieu était sa « créature », qui agissait comme son médiateur dans les affaires publiques. Elle oublia la méthode qu'elle-même avait pratiquée avec le roi et qui correspondait aux pratiques sociales de son temps : changer de parti en fonction de ses intérêts de rang ou de groupe socio-politique (professionnel dirions-nous aujourd'hui) qui tirait son pouvoir (richesse et légitimité) de la possession de ses fonctions supérieures. L'œuvre de Richelieu

42 Jean-François Dubost, *op. cit.*, p. 744-747.

43 Cf. *supra*, p. 6, note 1.

fut de donner consistance à un groupe ministériel et de le diriger à son profit et au profit de son roi, ce dont il montra d'être fort capable.

Cette leçon fut impartie à Marie de Médicis avec la dureté que l'on connaît : l'échec et le bannissement à jamais de la monarchie et de son fils. Toutefois cette leçon dut être transmise de la mère à la fille, car Christine, qui avait affermi sa régence grâce à la protection internationale de la France, livra une bataille acharnée contre Richelieu lorsqu'il lui réclama la cession de plusieurs territoires pour la « protéger » de l'invasion des Espagnols. Le connaissant, la duchesse comprit que l'enjeu fondamental était de se maintenir en disposant d'une autorité déléguée pleine, légitime et surtout autonome. Au cours de la conférence de Grenoble (1639) qui devait décider du sort de la guerre civile et de la survie du duché, elle coupa court aux menaces du ministre et s'adressa directement au roi, dont elle réclama le soutien au nom de la fidélité et de l'alliance qu'elle-même lui avait toujours prouvée. Louis XIII y répondit positivement. Les liens qui unissaient la dynastie, cette fois entre frère et sœur, portèrent leurs fruits.

La duchesse avait saisi d'emblée que l'opposition, voire la rupture, à l'égard de l'autorité du roi aurait brisé la hiérarchie d'ordre qui légitimait leur pouvoir. Son instinct de fille de France lui dicta qu'une régente, fut-elle reine et mère, ne pouvait oublier ce lien indissoluble avec le droit royal.

# Julie Clary, reine du royaume de Naples et des deux Siciles et d'Espagne

Gérard Dufour
Aix Marseille Université, CNRS, TELEMMe, Aix-en-Provence, France

Résumé : Selon M^me^ de Rémusat, Julie Clary, épouse de Joseph Bonaparte reine de Naples du 30 mars 1806 au 4 mai 1808, date à laquelle elle fut officiellement reine d'Espagne ne joua aucun rôle politique ni dans ces deux royaumes, ni auprès de Napoléon. Cet article démontre qu'au contraire, si elle fut longtemps tenue à l'écart du trône de Naples et ne s'assit jamais sur celui d'Espagne, elle joua un rôle extrêmement important comme conseillère et ambassadrice de son mari auprès de l'Empereur.

Resumen : Según M^me^ de Rémusat, Julie Clary, esposa de José Bonaparte, reina de Nápoles desde el 30 de marzo de 1806 hasta el 4 de mayo de 1808, fecha en la cual fue oficialmente reina de España no desempeñó ningún papel político ni en estos reinos, ni cerca de Napoleón. Este artículo demuestra que, todo lo contrario, desempeñó un papel de suma importancia como consejera y embajadora de su marido cerca del Emperador.

Dans ses *Mémoires*, M^me^ de Rémusat évoqua en ces termes l'épouse de Joseph Bonaparte : « sa femme, fille d'un négociant marseillais nommé Clary, est la plus simple et la meilleure personne du monde. Laide, chétive, timide et silencieuse, elle n'a joué aucun rôle soit à la cour de l'empereur, soit lorsqu'elle a successivement porté deux couronnes que vraisemblablement elle a perdues sans regret[1] ». Laide, elle ne le paraît pas dans les portraits où François Gérard (en 1808) et Jean-Baptiste Wicar (l'année suivante) la représentèrent posant avec ses deux filles, Zénaïde et Charlotte[2]. Mais peut-être les deux artistes flattèrent-ils leur modèle : il faut être Goya pour oser représenter dans un portrait officiel une reine d'Espagne comme María Luisa dans toute la hideur de ses traits. En revanche, il est certain qu'elle ne manifesta aucun regret quand Joseph dut renoncer à la couronne d'Espagne. Elle partageait l'opinion de sa sœur Désirée qui, devenue reine de Suède, lui écrivit un jour : « que c'est triste, les Cours, lorsqu'on n'y a pas été élevé ![3] ». Et à vrai dire, elle ne les habita guère puisque, reine en titre du royaume de Naples et des Deux Siciles de 1806 à 1808, puis d'Espagne, de juillet 1808 à juillet 1813, le seul trône sur lequel elle eut l'occasion de s'assoir quelques semaines fut celui de Naples. Mais cela ne veut nullement dire qu'elle n'eut aucune influence politique et si elle sut faire montre d'une parfaite discrétion à la cour de l'Empereur, elle fut pour son mari une ambassadrice efficace et une conseillère avisée.

## Une reine tenue à l'écart de son royaume

Julie devint reine quand l'empereur Napoléon signa, en son palais des Tuileries, le 30 mars 1806, le décret qui commençait par ces mots :

> Les intérêts de notre peuple, l'honneur de notre couronne, et la tranquillité du continent de l'Europe, voulant que nous assurions d'une manière stable et définitive le sort des peuples de Naples et de Sicile tombés en notre pouvoir par droit de conquête, et faisant d'ailleurs partie du grand Empire, nous avons

1 *Mémoires de M^me^ de Rémusat, 1802-1808, publiés par son petit-fils Paul de Rémusat, sénateur de la Haute-Garonne,* Paris, Calman-Levy, éditeurs, 3 rue Auber, 1906, p. 131.

2 François Gérard, *La reine Julie et ses deux filles, les princesses Zénaïde et Charlotte*, Dublin, Galerie Nationale ; Jean-Baptiste Wicar, *Portrait de la reine et de ses filles Julia Bonaparte,* Galleria Nazionale di Capodimonte.

3 Cité par Edmond de Beauverger, « Clary (Désirée) », *Dictionnaire Napoléon* sous la direction de Jean Tulard, Paris, Fayard, 1987, p. 425a.

> déclaré et déclarons par les présentes reconnaître pour roi de Naples et de Sicile, notre frère bien aimé Joseph Napoléon, grand électeur de France[4].

Ce n'est toutefois que le 31 mars 1808, soit deux ans plus tard, qu'elle rejoignit son auguste époux qui la reçut à Caserte où elle se reposa quelques jours des fatigues d'un si long voyage avant de faire son entrée à Naples[5]. Ses sujets découvrirent ainsi qu'ils avaient une reine puisqu'à aucun moment (si l'on en juge par les nouvelles en provenance de Naples régulièrement publiées dans le *Journal de l'Empire*) il n'avait jusque-là jamais été fait mention d'elle, pas même à l'occasion de la sainte Julie.

Joseph, n'avait guère montré d'empressement à la faire venir le rejoindre puisqu'il affirma à l'Empereur, dans un courrier qu'il lui adressa de Naples le 25 février 1808 :

> Ma femme, avant de partir, prendra les ordres de V. M. Je voudrais que son arrivée ici suivit et ne précédât pas les affaires de Sicile : ayant attendu deux ans, je puis attendre un mois ou deux. V. M. doit sentir que l'arrivée de ma famille sur ces entrefaites dans une ville comme Naples ne peut pas m'être utile[6].

Le motif allégué par Joseph pour retenir Julie en France était les opérations militaires qu'il était contraint de mener dans son royaume[7]. Mais Napoléon, qui entendait montrer au monde entier, par la présence auprès de son frère de Julie et de ses filles que l'ordre impérial régnait à Naples comme ailleurs, ne dut pas être dupe et ce n'est peut-être pas sans quelque pointe d'ironie qu'il lui écrivit de Bayonne, le 18 avril 1808 : « Vous avez dû être heureux de revoir vos enfants bien portants et qui m'intéressent sous tous les rapports[8] ». Napoléon n'ignorait pas que son frère était un coureur de jupons impénitent et lui en fit maintes fois le reproche. Pendant la campagne de France, il en arriva même – non sans motif, selon le baron Pasquier, préfet de police – à le soupçonner de vouloir

4 *Journal de l'Empire*, 2 avril 1806, p. 4.

5 *Ibid.*, 13 avril 1808, p. 1.

6 *Napoléon et Joseph. Correspondance intégrale 1784-1818. Édition établie par Vincent Haegele,* Paris, 2007, p. 494.

7 Cf. *Mémoires du général Hugo, gouverneur de plusieurs provinces et aide-major-général de l'armée en Espagne,* à Paris, chez Ladvocat, libraire, éditeur des œuvres complètes de Shakespeare, Schiller, Byron, Millevoye et des chef-d'œuvre des théâtres étrangers, Palais-Royal, Galerie de Bois, n° 195, 823, 3 vol., en particulier sa lutte contre Fradiavolo, I, p. 125-131 et p. 139-155.

8 *Napoléon et Joseph. Correspondance…*, p. 513.

séduire l'impératrice Marie-Louise[9]. Et malgré l'opinion de Jacques Rambaud, auteur d'un ouvrage aussi remarquable qu'oublié sur *Naples sous Joseph Bonaparte, 1806-1808*[10], il semble bien qu'il apprécia au plus haut point la liberté que lui procura un "célibat géographique" (comme on dit à l'armée) et qu'il n'eut guère envie de gâcher, par la présence de son épouse, les délices que lui procurait (entre autres) la duchesse d'Atri, dont il aurait d'ailleurs eu deux enfants, un fils, Giulio et une fille, Teresa.

Julie n'ignorait pas le motif qui poussait son époux à la confiner dans leur propriété de Mortefontaine puisque, dans une lettre qu'elle écrivit à Roederer, ministre des finances de Joseph, lorsqu'il fut question de son départ pour Naples, elle déclara non sans ironie :

> La vertu austère des dames de Naples n'a que faire de se réjouir de mon arrivée. N'ai-je pas prouvé aux femmes et aux maris ma tolérance en amours ?[11].

Mais « aimant avec passion un époux qui lui causait de grands chagrins par les infidélités nombreuses, quelques fois peu dignes de lui », la "reine Joseph" comme l'appelait une contemporaine, Georgette Ducret, « ne se permit, dit-on, jamais une plainte et ne se vengea que par des soins assidus et un dévouement sans borne[12] ». Aussi, pendant tout le temps de leur séparation dût-elle écrire quotidiennement à son mari comme elle le fit ensuite quand il se sépara à nouveau d'elle pour aller d'abord à Bayonne, puis en Espagne. Mais ce dernier ne fit pas grand cas de ces missives puisqu'il ne garda pas cette correspondance, alors qu'il conserva pieusement une lettre d'une de ses maîtresses parisiennes, qui, en des termes aussi crus que niais, s'exaltait au souvenir des prouesses amoureuses de son amant et lui demandait de favoriser son « jaloux » de mari[13].

---

9 *Mémoires du chancelier Pasquier publiés par M. le duc d'Audiffret-Pasquier de l'Académie française. Première partie ? Consulat-Empire II : 1812-1814,* Paris, librairie Plon, E. Plon, Nourrit et C^ie^, imprimeurs-libraires, 10 rue Garancière, 1893, II, p. 237.

10 Paris, 1911, p. 520.

11 *Œuvres du comte P. L. Roederer, pair de France, membre de l'Institut, etc. etc. etc., publiées par son fils le baron A. M. Roederer, ancien pair de France, tant sur le manuscrit inédit de l'auteur que sur les éditions partielles de ceux de ses ouvrages qui ont déjà été publiés, avec les corrections qu'il y a faites postérieurement*, Paris, 1856, IV, p. 10.

12 Georgette Ducrest, *Mémoires sur l'impératrice Joséphine, ses contemporains, la cour de Navarre et de la Malmaison,* Paris, Advocat, libraire de S. A. R. le duc de Chartres, quai Voltaire et Palais-Royal, 1826, II, p. 105.

13 Bibliothèque de l'Institut de France, Mss. 5671, 21. La correspondance adressée à Joseph et que celui-ci conservait dans un coffre de bois qui tomba entre les mains de Wellington à l'issue de la bataille de Vitoria est conservée à la Bibliothèque de l'Institut de France dont l'accès est

## Les motifs de sa venue à Naples

Selon Miot de Mélito, qui fut ministre de l'Intérieur de Joseph, celui-ci s'était résolu à faire venir son épouse auprès de lui afin de « dérouter les soupçons » qu'avait pu faire naître l'entrevue qu'il avait eue à Venise avec l'Empereur qui lui aurait alors dévoilé son projet de le placer sur le trône d'Espagne, ce « trône de Charles-Quint […] plus noble et plus important que celui qu'il occupait à Naples […], la seconde monarchie de l'Europe depuis que la France avait pris le premier rang[14] ». En fait, il semble bien que Joseph, dans un premier temps, ne voulut qu'accréditer cette idée sans la mettre à exécution puisqu'en éditant une lettre de Joseph à son père en date du 26 décembre 1807, le baron A. M. Roederer précisa en note :

> Le roi eut à cette époque un motif d'accréditer le bruit de la prochaine arrivée de la reine à Naples. Il fit partir mon frère comme pour aller au-devant de S. M. qu'elle devait attendre à Bologne. Après quelques jours, d'attente inutile, mon frère pensa qu'il ferait bien d'aller au-devant de la reine jusqu'à Turin ; là, après quelques jours, il jugea convenable de s'avancer jusqu'à Lyon. Ce fut alors seulement qu'il commença à s'apercevoir qu'il pouvait bien avoir commis une faute. Mais il n'était pas de caractère à s'arrêter en si beau chemin, et il alla droit à Paris. N'y trouvant personne, il se rendit à Mortefontaine, et il dit à la reine, fort surprise de le voir, qu'il avait été envoyé auprès d'elle, le roi l'attendant à Naples. La reine qui ne s'attendait à rien moins et qui craignait par-dessus toutes choses d'être enlevée à sa vie modeste et tranquille pour aller dans le tourbillon de Naples perdit connaissance[15].

À son retour auprès de Joseph, celui-ci manifesta son mécontentement en infligeant six jours d'arrêts à son aide de camp[16]. Mais il ne pouvait plus faire marche arrière, même si l'affaire traîna en longueur et ce ne fut que le 10 mars de l'année suivante, 1808, que Julie (qui, contrairement à l'opinion du fils de Roederer dut être ravie d'être appelée auprès de son époux) annonça au ministre

---

réservé aux membres de cette prestigieuse institution, et à ceux qui peuvent bénéficier de la recommandation de deux d'entre eux et nous tenons à manifester notre gratitude à l'égard de MM. Jean Baechlet et Pierre Toubert qui ont bien voulu, il y a maintenant plusieurs années, nous accorder leur parrainage.

14 *Mémoires du comte de Mélito, ancien ministre, ambassadeur, conseiller d'État et membre de l'Institut. Deuxième édition revue et augmentée,* Paris, 1874, III, p. 350-351.

15 *Œuvres du P. L. Roederer…,* IV, p. 14, note de l'éditeur.

16 *Œuvres du P. L. Roederer…,* IV, p. 10, lettre de Joseph à Roederer, Venefro, 4 janvier 1807.

des Finances de Joseph son départ imminent pour Naples, en regrettant que sa femme, qui devait être dame du palais, ne l'accompagnât point[17].

Quoi qu'il en soit, Julie fut évidemment reçue avec tous les honneurs dus à son rang et fit son entrée à Naples le 5 avril, à 9 heures du soir, « au bruit des cloches et de l'artillerie de la place[18] ». Le 18 avril 1808, le *Journal de l'Empire*, faisant état de nouvelles en provenance de Naples en date du 1er du mois, annonçait en même temps l'arrivée de la reine à Caserte que « le roi venait de nommer douze dames du palais, parmi lesquelles on remarquait mesdames Lucotte et Delosse-Fransceschi, épouses des deux généraux de ce nom[19] ». Selon Stanislas de Girardin, qui servait alors dans l'armée de Joseph, il y eut même compétition au sein de la cour pour être choisie comme dame d'honneur et "une grande dame" fut écartée au profit de la duchesse de Cassano, le meilleur choix possible selon notre témoin. De même, Joseph prit soin de nommer "un grand nom", le prince d'Aguy, pour être chambellan de la reine[20].

## « Le nouvel astre qui venait de paraître »

D'après Girardin et Miot de Mélito, Julie fit merveille auprès de ses sujets. Pour le premier :

> L'arrivée de la reine à Naples a occupé toute la cour. Les visites se sont succédées avec cet empressement dont l'intérêt explique la vivacité. On se paraît de ses grâces, on prodiguait les petites mines afin de s'attirer les rayons du nouvel astre qui venait de paraître […]. Madame Joseph est la grâce et la beauté même ; il est impossible de la connaître sans l'aimer[21].

Quant au second, il fut tout aussi dithyrambique :

> La reine qui était partie de Paris le 13 mars 1808 arriva à Naples le 3 avril. Sa présence eut, comme l'apparition des navires français dans la mer Ionienne, une heureuse influence sur l'esprit public. On y vit un gage de sécurité pour l'avenir, et ceux des Napolitains qui s'étaient attachés au nouveau prince crurent être pour toujours à l'abri des vengeances du parti qu'ils avaient abandonné pour se joindre à nous. La reine, d'ailleurs, par sa conduite mesurée, par sa prudence

17 *Ibid.*, IV, p. 17.

18 *Journal de l'Empire*, 18 avril 1808, p. 4.

19 p. 1.

20 *Mémoires de S. Girardin. Nouvelle édition, avec un fac-simile de la veuve de J. J. Rousseau.*, Paris, 1834, II, p. 58.

21 *Ibid.*

> et l'accueil bienveillant qu'elle fit aux femmes des plus hautes familles qui briguaient l'honneur de faire partie de sa cour, se concilia l'affection et l'estime générales. On envisageait avec satisfaction le début de ce règne[22].

Toutefois Julie ne se prodiguait pas autant qu'elle aurait pu et, selon Girardin, dû le faire car elle aimait se retirer à Saint-Leucio, où la maison, était si petite qu'elle ne pouvait y recevoir du monde, ce qui, disait-il, était « un tort car on avait le désir de la connaître, et comme elle ne pouvait que gagner à se révéler peut-être aurait-elle fait mieux de ne pas vivre ainsi dans la retraite[23] ».

## Reine de Naples et de Sicile et reine d'Espagne

Julie ne profita pas longtemps du bonheur d'être auprès de son époux car le 21 mai 1808, Joseph reçut l'ordre de Napoléon de venir le rejoindre à Bayonne. Et il quitta son royaume trois jours plus tard et « quoi qu'il fît annoncer qu'il ne s'éloignait que pour avoir une seconde entrevue avec l'empereur et qu'il serait incessamment de retour, personne ne se fit illusion, et dès ce moment on s'inquiéta plus du successeur » que de lui-même[24].

Julie reprit donc la plume pour écrire chaque jour à Joseph, qui, cette fois, conserva ses lettres ainsi que celles que lui adressa sa maîtresse la duchesse Giulia d'Atri qui ne manqua pas de lui faire savoir à quel point son mari, comme elle-même, était affligé de son départ[25]. Elle ne tarda pas à se rendre compte que la seule personne qui était disposée à la suivre si elle devait quitter Naples était sa dame d'honneur, M^me^ Cassano[26]. En revanche, avant même que ne soit officiellement connue (le 20 juillet) la nouvelle que Joseph avait abdiqué la couronne de Naples pour devenir roi d'Espagne et des Indes, elle lui transmit les vœux de ceux (militaires et civils) qui s'offraient à le servir dans sa nouvelle patrie. Sans en avoir l'air, elle accompagna la plupart du temps ces demandes de discrets commentaires qui étaient autant de conseils adressés à son époux, comme lorsqu'elle précisa qu'elle envoyait « les états de service d'un officier qui a

22 Miot de Mélito, *Mémoires*, III, p. 356.

23 Girardin, *Mémoires*, II, p. 60-61.

24 Miot de Mélito, *Mémoires*, III, p. 357.

25 Bibliothèque de l'Institut de France, Mss. 5672, *Lettres de Giulia au roi Joseph Bonaparte,* n° 232, « Napoli, 28 giugno 1808. […] Mio marito è molto afflitto per la tua partenza ».

26 Bibliothèque de l'Institut de France, Mss. 5669, *Joseph Bonaparte et Julie Clary*, n° 13, Naples, 30 mai 1808.

bien servi[27] »; qu'elle ajouta, après lui avoir dit qu'elle avait vu le général Compère qui se recommandait à lui : « il me semble qu'il a des droits ayant été blessé dans le royaume[28] »; ou, qu'à l'inverse, elle lui fit savoir que M. de Cavalcante lui avait « demandé de venir en Espagne » en spécifiant : « Je lui ai dit de t'écrire. Je ne sais pas si elle et son mari de conviendraient[29] ». Tout en se gardant bien de froisser la susceptibilité de son royal époux (qui l'avait fort vive), Julia joua ainsi un rôle de conseillère politique que plus d'un des proches de Joseph aurait bien aimé tenir. Elle était d'ailleurs parfaitement consciente de l'importance du rôle qui pouvait être le sien puisqu'alors qu'elle se disposait à quitter Naples pour Lyon puis Madrid, elle déclara à Joseph dans une de ses lettres :

> Je dois être près de toi dès les premiers moments de ton règne où tu éprouveras nécessairement des embarras et des contrariétés[30].

Mais en attendant, elle affecta la plus grande sérénité comme en témoignent ces nouvelles publiées dans le *Journal de l'Empire* du 27 juin 1808 :

> Naples, 18 juin.
> S. M. la reine a visité ces jours derniers la bibliothèque des Études et d'Herculanum. Le même soir, elle a paru dans sa loge au théâtre Saint-Charles, et a été accueillie à son entrée par les plus vifs applaudissements.
> S. M. a visité aussi le fort de Saint-Elme et la chartreuse de Saint-Martin, devenu aujourd'hui l'Hôtel des Invalides, et admiré de là la belle vue du cratère et du golfe de Naples[31].

En fait, même si Joseph avait quitté son royaume sans établir de Régence comme le lui avait indiqué Napoléon[32], elle se comporta comme si elle avait reçu de son époux le soin de régner en son absence sur ses sujets et dans ses *Mémoires*, le général Hugo, qui commandait alors le Royal Corse et fut appelé par Joseph pour prendre près de lui du service en Espagne, fut persuadé que ce dernier avait quitté Naples en « laissant la reine Julie son épouse régente du royaume[33] ».

---

27 *Ibid.*, n° 25 : Naples, 21 juin [108] 11 h du soir.

28 *Ibid.* n° 36, Naples, 30 juin 1808.

29 *Ibid.*, n° 31, Naples, 23 juin 1808.

30 *Ibid.,* n° 39, Naples, 6 juillet 1808.

31 p. 1.

32 Jacques Rambaud, *Naples sous Joseph Bonaparte…*, p. 551.

33 Général Hugo, *Mémoires*, I, p. 185.

## La reine absente

Ce n'est que le 7 juillet que Julie quitta Naples[34] pour Lyon où elle arriva le 30 juillet[35], après être passée par Bologne le 12[36], et l'Hospice du Mont Cenis, si cher à Joseph, le 17[37]. Elle y apprit que, contrairement à ce qu'il lui avait dit au début du mois[38], il n'était plus question qu'elle le rejoigne dans sa nouvelle capitale[39] et dut donc se résoudre à gagner Paris, où elle arriva le 10 août[40].

De fait, elle aurait été bien en peine de retrouver son époux à Madrid qu'il avait dû quitter précipitamment dans la nuit du 31 juillet au 1er août pour se replier sur Burgos, puis sur Vitoria. Mais Joseph avait pris la décision de lui dire de ne pas le rejoindre avant même d'avoir dû fuir sa capitale puisqu'il en informa l'Empereur en ces termes le 21 juillet à 10 heures du soir :

> Ma femme doit être à Lyon. Je lui mande de prendre les eaux de Barège si cela lui sera conseillé. D'ici à ce temps, je verrai la tournure que prendront les affaires. Sinon, je lui dis d'aller passer à Paris la forte chaleur[41].

Trois jours plus tard, Napoléon répondait d'Auch à son frère en lui suggérant de laisser son épouse aller à Paris car, « dans la position actuelle des choses, il ne fallait rien faire qui n'ait l'air naturel[42] ». Le climat d'insécurité dans lequel se trouvait Joseph (qui n'ignorait pas que l'on projetait de l'assassiner[43]), justifiait

---

34 *Ibid.*, nº 40, Naples, 7 juillet 1808.

35 Bibliothèque de l'Institut de France, Mss. 5669, *Joseph Bonaparte et Julie Clary*, nº 47, Lyon, 30 juillet 1808.

36 *Ibid.*, nº 21, Bologne, 12 juillet (1808).

37 *Ibid.*, nº 44, L'Hospice du Mont Cenis, 17 juillet 1808. Rappelons que Joseph était l'auteur d'un roman pastoral intitulé *Moïna ou La Villageoise du Mont Cenis* qu'il avait publié à Paris, chez Honnart, en l'an VII de la République (22 septembre 1798-21 septembre 1799) et dont il était très fier. (Cf. notre édition de la traduction en espagnol de cet ouvrage par María Ángeles Casado, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008).

38 *Ibid.* nº 40, Naples, 7 juillet : « Je pense comme toi mon ami qu'il vaut mieux que je me rende tout de suite à Madrid, les troubles et la tristesse de l'Espagne ne m'épouvantent pas. Je me trouverai toujours bien partout où je serai avec toi ».

39 *Ibid.*, nº 47, Lyon, 30 juillet 1808 : « je vois avec chagrin que tu ne peux pas m'appeler tout de suite à Madrid ».

40 *Ibid.*, nº 52, Paris, 10 août 1808.

41 *Ibid.* p. 539.

42 *Ibid.*, p. 543.

43 *Mémoires et correspondance politique et militaire du roi Joseph, publiés et annotés par A. du Casse, aide de camp de S. A. I. le prince Jérôme Napoléon,* 3e édition, Paris, 1858, IV, p. 382, Joseph à Napoléon, Madrid 24 juin 1808, 11 heures du soir.

amplement qu'il veuille mettre sa femme et ses deux filles à l'abri d'un tel péril. Toutefois, afin de donner à l'opinion publique française le sentiment que tout était pour le mieux dans le meilleur des mondes au-delà des Pyrénées, le *Journal de l'Empire* du 14 août 1808 informa ses lecteurs que la reine d'Espagne avait quitté Paris pour Fontainebleau pour, assurait-on, rejoindre son auguste époux.

Quand Joseph remonta sur le trône, Julie s'attendit à être appelée auprès de son époux et se prépara à jouer son rôle de reine d'Espagne, en particulier en apprenant le castillan[44]. Mais ce fut peine perdue et elle resta en France, séjournant tantôt à Paris ou Fontainebleau, tantôt à Mortefontaine. Joseph jugea-t-il que la situation politique et militaire du royaume était trop incertaine pour prendre le risque de faire venir sa femme et ses filles ? Ou bien s'accommodait-il fort bien, comme à Naples, d'une séparation qu'adoucissait cette fois la présence à ses côtés de la marquise de Montehermoso comme première dame du royaume de la main gauche ? Quoi qu'il en soit, même quand la situation sembla tourner en sa faveur en 1810, il ne montra guère d'empressement à appeler Julie auprès de lui.

Cette situation déplaisait fortement à Napoléon qui voulait toujours donner le sentiment à l'opinion publique que son frère régnait le plus normalement du monde en Espagne. Aussi Julie reçut-elle de l'Empereur ce billet, daté de Rambouillet le 22 février 1810 et signé « votre bon frère » :

> Madame ma sœur.
> Les affaires d'Espagne se pacifient. Je pense qu'il est convenable que dans les premiers jours de mars, vous partiez pour aller avec vos enfants rejoindre le Roi. Sur ce, je prie Dieu qu'il vous ait, Madame ma sœur, en sa sainte garde[45].

Julie transmit immédiatement cette lettre à Joseph en lui précisant que Napoléon « croyait éprouver moins d'obstacle de sa part » quand il aurait sa famille auprès de lui, ce qu'elle avait interdiction de lui communiquer. Mais, malgré son vif désir de rejoindre son « bon ami » (comme elle l'appelait souvent dans sa correspondance), elle le mit en garde contre ce qu'elle soupçonnait être les sombres desseins de son frère :

> Je prolongerai mon séjour tant que je pourrai pour attendre, à ses côtés, ta réponse, ainsi ne perds pas un moment pour me la faire parvenir, envoie-moi

44 Bibliothèque de l'Institut de France, Mss. 5669, *Joseph Bonaparte et Julie Clary*, n° 215, Paris, 15 février 1810 : « Nos enfants se portent bien. Je leur fais apprendre l'espagnol depuis quelque temps. Quant à moi, il y a un an que je sais cette langue ».

45 Bibliothèque de l'Institut de France, Mss. 5669, *Joseph Bonaparte et Julie Clary*, n° 219 bis.

> copie de la lettre que tu écriras à l'empereur. Tout me porte à croire qu'il s'emparera de tout ce que nous avons en France dès que je serai parti [sic]. Ainsi, si tu veux sauver tes 400000 mille livres placé [sic] sur les rentes envoye [sic] ta procuration à Jaime [?] pour qu'il vende et place sous un autre nom que le tien[46].

Aussi Joseph écrivit-il à son frère de Ronda, le 2 mars :

> Sire, j'écris à Julie de se rendre auprès de moi, avec mes enfants. La saison est favorable ; dans quelque temps, elle serait insupportable par l'excessive chaleur[47].

Mais Julie, qui se défiait de Napoléon au point d'écrire à son mari, le 24 octobre 1810 :

> À présent, mon ami, je crois que si tu veux rester en Espagne il faut te décider à agir avec beaucoup de douceur auprès de l'empereur et suivre complètement tout ce qu'il ordonnera, ou prendre le parti de se retirer et vivre dans la retraite. Je ne pense pas que tu fusses en sureté en France [sic], il faudrait aller plus loin, la crainte que ma santé pût en souffrir ne doit pas t'arrêter[48].

était résignée, pour préserver la fortune familiale, à vivre séparée de son mari. Elle traîna pour faire ses bagages pour Madrid jusqu'à ce que sa santé l'obligeât (ou lui servît de prétexte) à prendre les eaux à Plombières en mai-juin 1810[49]. Et la rapide détérioration de la situation militaire en Espagne rendit caduque toute idée de rapprochement des deux conjoints qui ne se revirent, avant le retour définitif en France de Joseph, après la défaite de Vitoria en juillet 1813, que fort brièvement, quand ce dernier vint à Paris en juin 1811 pour assister au baptême du roi de Rome.

Julie fut donc une reine absente de son royaume durant tout son règne. Joseph et ses partisans n'en célébrèrent pas moins avec faste, de 1809 à 1812, le jour de sa fête, le 22 mai[50], et comme le prénom de Julia était pratiquement inconnu alors en Espagne, il fallut même expliquer la dans la *Gazeta de Madrid*, quels avaient été la vie et les mérites de cette vierge et martyre[51]. Mais, pour

46 *Ibid.*, 219, Paris, 24 février 1810.

47 Napoléon et Joseph. *Correspondance intégrale*…, p. 701.

48 Bibliothèque de l'Institut de France, Mss. 5669, *Joseph Bonaparte et Julie Clary*, n° 276, Mortefontaine 24 octobre 1810.

49 *Ibid.*, n$^{os}$ 244-263, 7 juin-31 juillet 1810.

50 *Gazeta de Madrid,* 24 mai 1809, p. 679 ; 26 mai 1810, p. 610; 22 mai 1811, p. 567 ; 25 mai 1812, p. 581.

51 *Gazeta de Madrid,* 20 mai 1810, n° 140, p. 588-590.

absente qu'elle fut, elle n'en pesa pas moins sur l'attitude et les décisions de celui qui voulut être le "roi philosophe".

## Une ambassadrice et une conseillère avisée

Tant que Joseph ne fut pas rétabli sur le trône d'Espagne grâce à l'intervention militaire de son frère, Julie ne put que soutenir moralement son époux, en estimant « naturel qu'il cherche à rentrer même par la force dans une capitale où la confiance l'avait amené[52] » tout en le persuadant que, lorsqu'il aurait repris le contrôle de la situation, c'est par « le bien qu'il désirait leur faire » qu'il conquerrait « l'affection sincère » de ses sujets[53].

Elle n'ignorait pas que, sur ce point, Joseph risquait de se heurter à l'Empereur et elle l'encouragea à lui tenir tête en lui écrivant ces mots :

> Dès que tu seras le maître, on peut raisonnablement espérer que tes réflexions et tes désirs auront toute influence sur ton frère[54].

Mais rien n'était moins sûr : ainsi, Napoléon entra dans une fureur noire quand il apprit que, dans la harangue qu'il avait prononcée en rentrant dans Madrid le 21 janvier 1809, Joseph s'était référé à la Constitution de Bayonne alors que lui estimait que le pacte passé avec le peuple espagnol avait été rompu par la rébellion et qu'il disposait désormais par droit de conquête de ce trône sur lequel il venait de rétablir son frère. Cela n'empêcha pas Julie de féliciter en ces termes son mari, l'engageant à poursuivre dans la voie qu'il avait entreprise :

> Tout le monde ici a trouvé parfaitement bien le discours que tu as prononcé le jour de ta rentrée à Madrid. Effectivement, mon ami, on te reconnaît [sic] bien dans tout ce que tu as dit[55].

Napoléon était d'ailleurs parfaitement conscient de l'influence de Julie sur son époux et, plutôt que de faire parvenir au roi d'Espagne par son ambassadeur à Madrid, le comte de La Forest, les critiques qu'il formulait à l'encontre de sa politique, il les lui fit connaître par le truchement de la reine d'Espagne avec laquelle il s'entretint longuement à ce sujet au cours d'un diner qui eut lieu aux Tuileries le 26 février

52 Bibliothèque de l'Institut de France, Mss. 5669, *Joseph Bonaparte et Julie Clary*, n° 56, Paris, 3 septembre 1808.

53 *Ibid.*, n° 49, Lyon, 2 août 1808.

54 *Ibid.*, n° 56, Paris, 3 septembre 1808.

55 *Ibid.*, n° 93, Paris, 6 février 1808.

1808[56]. Et deux ans plus tard, c'est à Julie, et non à Joseph, comme il eut été normal de la part de qui avait fait de l'homme le seul chef de famille dans son code civil, qu'il adressa cette lettre :

> Madame ma sœur,
> Il me revient que le roi d'Espagne, par une prodigalité que ne comporte point sa situation, continue des traitements à Paris à des individus qui ne lui servent à rien, et cela parce que je continue de lui passer l'apanage d'un million comme prince français. Tant que vous resterez à Paris, mon intention est que ce million vous soit remis par le ministre des Finances ; mais je désire que tous ces traitements de personnes qui ne vous sont d'aucune utilité à Paris soient supprimés. On m'assure qu'il y a ainsi 50 000 écus qui sont dépensés sans raison, et qui seraient bien employés si on les envoyait au roi à Madrid, puisqu'à chaque occasion, il demande de l'argent[57].

Julie connaissait fort bien Napoléon puisqu'ils s'étaient "fréquentés" dans les années 1794, alors que Joseph courtisait la sœur cadette de Julie, Désirée, avant que le futur empereur ne décidât que son caractère était plus adapté à celui de cette dernière, et celui de Joseph à celui de Julie et qu'il convenait donc pour ces demoiselles (on disait encore à l'époque "citoyennes") de changer de chevaliers servants[58]. Elle sut donc interpréter ses propos voire ses silences, comme lorsqu'elle signala à Joseph que S. M. lui avait dit qu'il ne devait « ajouter aucune foi à tous les bruits qui ne sont inventés que par des oisifs » et qu'il était « trop bon de faire quelque cas de ce que disait M. Lagarde » (commissaire de police envoyé à Madrid), ajoutant en guise de commentaire :

> Il m'a paru que l'empereur ne l'appréciait nullement ; aussi je t'engage, mon ami, à ne pas mieux traiter M. Lagarde qu'il ne le mérite[59].

Julie put ainsi informer Joseph sur les intentions, puis le renoncement de l'Empereur de se rendre à Madrid[60] et son projet de démembrement des provinces du Nord

---

56 *Ibid.* n° 98, Paris, 27 février 1808 : « J'ai diné hier (avec l'Empereur) ; cela a donné lieu à une longue conversation dans laquelle il ne m'a pas paru approuver quelques-unes des mesures que tu as été obligé de prendre comme par exemple la liberté donnée à une grand quantité de prisonniers, le renvoi ou le déplacement d'un agent de police qu'il t'avait envoyé, trop de confiance dans tes connaissances militaires ».

57 Napoléon à Julie, Paris, 4 décembre 1811, *Napoléon et Joseph. Correspondance intégrale…*, p. 717.

58 Edmond de Beauverger, « Clary (Julie) », *Dictionnaire Napoléon sous la direction de Jean Tulard,* Paris, 1987, p. 425 a.

59 Bibliothèque de l'Institut de France, Mss. 5669, *Joseph Bonaparte et Julie Clary*, n° 211, Paris, 3 janvier 1810.

60 *Ibid.* n° 212, Paris, 31 janvier 1810 ; 215, Paris, 14 février 1810.

de l'Espagne[61]. En fait, quoi qu'officieusement, elle fut la véritable ambassadrice du roi d'Espagne à Paris et c'est bien comme telle qu'elle apparaît dans la longue missive qu'elle lui adressa le 8 janvier 1811 et que nous publions en appendice : elle força l'Empereur à écouter ses explications sur l'attitude de Joseph, qui voulait rentrer en France et cherchait à acquérir des terres en Touraine, peut-être pour y exploiter des mérinos, comme il avait eu l'intention d'en envoyer à Mortefontaine dès avril 1809[62]; Napoléon lui dépêcha son ministre des Relations extérieures, Champagny, duc de Cadore, qu'elle reçut en audience pendant deux heures et lui accorda un nouvel entretien au cours duquel il lui répéta son hostilité au retour de son frère en France et « rejeta bien loin » l'idée que Joseph put retourner à Naples en disant qu'il avait « déjà renoncé à ce royaume, et qu'il était content de Murat qui y était plus aimé que lui ». Mais Julie ne se contenta pas d'écouter l'Empereur : elle tenta de réfuter pied à pied ses critiques à l'égard de son frère et tenta de le persuader de la parfaite affection dont il témoignait à son égard. Napoléon ne se leurra point sur le caractère d'ambassadrice de sa belle-sœur et lui recommanda de faire chiffrer la lettre par laquelle elle l'informerait de leur entrevue pour le cas où sa correspondance tomberait aux mains des insurgés. Et si elle ne suivit pas ce conseil, elle engagea Joseph à brûler sa lettre, consciente des secrets d'État qu'elle contenait. Et non seulement Julie fit à son époux un rapport circonstancié de ses discussions avec Napoléon et Champagny, mais elle ne fut pas avare en commentaires et en conseils, lui recommandant, comme elle l'avait déjà fait précédemment, quand il écrirait à son frère de mettre « beaucoup de calme et de douceur[63] » dans sa correspondance avec l'Empereur et de le faire « avec cette soumission qu'il paraît exiger et même avec l'air de lui demander des conseils[64] ».

## Conclusion

Cette lettre, de douze pages manuscrites, que nous publions en appendice, montre à l'évidence que Julie n'était pas ce personnage insignifiant que peignit dans ses mémoires M^me^ de Rémusat. Napoléon avait eu raison le jour où il avait estimé qu'elle était la tête pensante dont avait besoin son aîné. Son influence

61 *Ibid.*, n° 212, Paris, 24 février 1810.

62 *Ibid.,* n° 129, Paris, 9 mai 1809 : « Je demanderai à M. Bouchard les renseignements que tu désires [sic] savoir avant d'envoyer des mérinos à Mortefontaine ».

63 *Ibid.*, n° 276, Mortefontaine, 24 octobre 1810.

64 *Ibid.*, n° 305, Paris, 18 janvier 1811.

sur lui fut incontestable et elle l'encouragea vivement, par exemple, à être ce roi philosophe indépendant, dans toute la mesure du possible de l'Empereur. Et elle qui resta toute sa vie la parfaite épouse dont Fray Luis de León avait fixé le modèle fut assurément tout aussi philosophe puisque, à peine devint-elle reine de Naples qu'elle se posa (de façon évidemment toute rhétorique) la question de savoir « quelle était la plus heureuse de celle qui descend du trône ou de celle qui y monte[65] ».

## Appendice
## Lettre de Julie à Joseph[66]

Paris 8 janvier 1811

Mon ami, j'ai retardé jusqu'à présent Gaspar, n'ayant rien de positif à t'écrire. Avant l'arrivée de Marius, j'avais essayé trois fois de parler à ton frère ; les deux premières fois je ne pus avoir de lui que des réponses vagues, enfin la troisième fois il s'emporta et me défendit de ne plus lui parler de l'espagne. J'avais alors formé le projet de lui écrire en détails tout ce que je croyais convenable de lui écrire sur ta position, lorsque l'intervalle Marius arriva et me remis ta lettre dans laquelle tu me disais de parler à L['Empereur] du mariage de Tacher. Je m'empressais de le faire et après lui avoir parlé longuement sur cet objet, je le priai d'écouter un instant ce que j'avais à lui dire sur toi. Ses réponses me satisfirent peu. Il se borna à me dire qu'il fallait que tu eusses patience, que tu devrais être content de ton commandement de l'armée du centre, et qu'il fallait attendre que les circonstances permissent d'améliorer ta position ; tous ce que je pus lui dire pour le déterminer à y porter tout de suite quelque changement fut inutile. Il traita aussi légèrement tout ce que je lui dis sur ton désir de quitter l'espagne et comme j'insistais pour avoir une détermination, il rompit la conversation et se retira. Je n'avais cependant pas perdu courage et j'avais remis à une autre fois à lui en reparler, lorsqu'il y a quatre jours le duc de Cadore m'a fait demander une audience et voici ce que j'ai pu le retenir le résultat de ce qu'il m'a dit.

« M^me^, je suis chargé par L['Empereur] d'une mission auprès de V. M. Il y a ici M^r^ Clary, aide de camp du roi qui traite des terres et d'après tous les rapports qui viennent d'Espagne elles sont pour le roi. L['Empereur] m'ordonne de vous dire que les personnes de sa famille ne peuvent pas faire d'acquisition en france sans sa permission et d'ailleurs comme tout annonce que le roi veut quitter l'espagne pour habiter cette terre, L['Empereur] m'a chargé de dire à V. M. que le Roi n'a pas le droit de quitter

65 *Mémoire de S. Girardin*…, II, p. 324.

66 Bibliothèque de l'Institut de France Mss 5669, n^os^ 305, 305 bis, 305 ter. Nous respectons dans la transcription l'orthographe et la syntaxe parfois originales du document en ajoutant toutefois quelques signes de ponctuations pour en faciliter la lecture.

l'espagne, ni comme roi, ni comme commandant de l'armée du centre sans la permission de L['Empereur]. Je ne dois même pas vous cacher qu'il serait arrété à Bayonne. L['Empereur] se plaint que le roi et tous ceux qui l'entourent parlent beaucoup trop de départ pour la france, que ces bruits se répandent parmi les insurgés et vont jusqu'à Cadix. Enfin L['Empereur] pense que son frère regrettera le trône quand il sera dans la retraite, que lui désire qu'il reste en espagne, mais qu'il ne veut point l'y forcer et que si le roi insiste pour la quitter, il faut auparavant qu'il s'entende avec L['Empereur] pour que son départ n'occasionne aucun inconvénient. S. M. m'a dit de venir vers vous parce qu'elle connait votre sagesse et votre amour pour la paix. Il m'a parlé avec intérêt du roi. Il m'a dit que de tous ses frères c'était celui sur lequel il avait toujours le plus compté. Mais il m'a dit de vous assurer que rien ne pourrait changer sa politique et que tous les mouvemants de son cœur se tairaient devant elle. Le roi se plaint et parle de son mécontentement à trop de personnes, qu'il dit continuellement que le royaume soit indépendant, qu'il devrait quand même penser qui ayant quatre cent mille français, il ne peut l'être ; que d'ailleurs L['Empereur] aperçois dans les lettres du roi, si ce ne sont point des menaces, un système de conditions qu'il ne peut pas tolérer, et que son intention bien prononcée est que l'on suive aveuglément sa politique, dans quelque position qu'on se trouve. L['Empereur] l'a chargé aussi de dire à V. M. qu'il désire que le colonel Clary retourne tout de suite en Espagne ».

Je le laissai parlé sans l'interrompre et lorsqu'il eut cessé, je lui répondis que tu m'avais chargée d'acheter ou de louer une terre en Tourraine, que ta position devenait tous les jours plus insupportable et que d'après toutes ces lettres à L['Empereur] notamment celle portée par M. d'Almenara tu te croyais d'après certains termes autorisés à venir en france, que le silence de l['Empereur] te confirmait dans cette idée, mais qu'en quittant l'espagne ton intention était de prendre toutes les mesures nécessaires au maintien de l'ordre public pendant ton absence. Que quand à l'idée qu'on avait de tes regrets après avoir quitté le trône, je te connaissais assez de caractère et de philosophie pour ne jamais te repentir d'une résolution exigée par les circonstances les plus impérieuses. Qu'au surplus, si étais persuadé que l['Empereur] désire que tu restes en Espagne, je croyais que c'était pour toi un devoir et un plaisir de te conformez à ses intentions et que j'en avais pour garant ton attachement et ta tendre amitié pour lui, mais quand même temps ta position méritait quelque attention de l'[Empereur]que ton plus grand bonheur a été et sera toujours de t'entendre avec ton frère sur les moindres démarches, que moi-même j'avais parlé dans ce sens plusieurs fois à L['Empereur], que je n'avais jamais reçu de réponse capables de te donner quelque espoir à l'égard des menaces et des conditions dont L['Empereur] se plaignait, j'ai observé qu'il ne fallait pas les confondre avec l'expression des besoins les plus pressants ; J'ai assuré le duc de Cadore que Marius était ici pour sa santé et que je ne pensais pas que L['Empereur] s'opposat à ce qu'il prolongea son séjour jusqu'à sa guérison.

J'allai le lendemain chez L['Empereur]. Il commença par me faire des reproches de c que nous voulions acheter une terre et de la prétention de quitter l'espagne sans sa permission. Je lui répondis qu'il devait se rappeler que plusieurs fois je lui avais dit que ta position t'obligeait à prendre ce parti et qu'il avait paru assez indifférent sur

ce que tu ferais. Il me dit alors qu'il était fatigué de toutes tes menaces et de l'aigreur que tu mettais dans les expressions de tes lettres, que tu disais assez généralement que tu m'écrivais sur ce ton là. N'ignorant pas que L['Empereur] lisait ta correspondance, qu'il ne fallait plus parler du traité de Bayonne, que tout était trop changé en Espagne depuis lors et qu'il se croyait autorisé de prendre toutes les mesures qui conviendraient à la france, que telle était sa politique et que rien au monde ne pourrait la faire changer, que quand à lui il préférait que tu restasses en espagne parce qu'il croyait que tu serais très malheureux en quittant le trône, je lui répondit que je connaissais si bien ton tendre attachement pour lui, que j'étais sûre que tu resterais, pour peu qu'il le désirât, mais que ta position était tellement pénible Que je croyais de toute impossibilité que tu puisses la supporter longtemps s'il n'accordait quelques une des demandes que tu ferais, que le moindre espoir qu'il te donnerait pourrait peut être arranger les affaires. Il ne voulut rien me promettre. Il me dit seulement qu'avec le tems, si tu suivais son système et si les circonstances le permettaient, ses dispositions pour toi pourraient devenir plus favorables. Enfin, il a fini par me dire que si tu venais en france sans son aveu, il te ferait arrêter à Bayonne. Il m'a répété que tu ne peux quitter l'Espagne sans t'être entendu avec son ambassadeur, que tu viendrais alors vivre en france comme un prince français, que tu pourrais aller t'amuser à Morfontaine et qu'il n'était pas raisonnable que tu achetasses des terres à cent lieues de paris. Je n'ai pas manqué de lui demander s'il ne serait pas plus juste de te rendre le royaume de Naples où tu avais rétabli l'ordre et la confiance. Il rejeta bien loin cette idée en me disant que tu avais déjà renoncé à ce royaume, qu'il était content de murat qui y était plus aimé que toi. Il m'a rappelé que tu n'avais que deux partis à prendre, rester en espagne tranquille faisant sa volonté, ou rentrer en France comme prince français ; et a-t-il ajouté s'il a du sens et il s'y conduira bien, à moins qu'il ne rejette ces deux partis et qu'il ne veuille faire comme Lucien aller trouver les anglais.

J'ai répondu à tout avec le sentiment dont ta position me permettait, et je crois inutile de te répéter ici ce que mon attachement et ma sollicitude pour toi m'ont suggéré. Il a fini la conversation en me répétant encore que si tu voulais quitter l'espagne il fallait en prévenir son ambassadeur et prendre avec lui les mesures convenables et faire les choses *en règle*. Crois-tu, mon ami, pouvoir faire ce que l'on exige de toi ? Il m'a dit de t'écrire en chiffres de crainte que ma lettre ne fut prise par les insurgés. Si d'après mes tentatives, on ne fait rien pour améliore ta position dans le moment actuel, je doute fort qu'il s'en occupe plus tard. Cependant, une belle lettre bien conçue de ta part pourrait peut être l'émouvoir et le rendre moins sévère avec toi. Ne serais-tu pas d'avis d'essayer encore ce moyen avant de prendre un parti décisif, car je crains qu'en ta qualité de prince français et obligé d'aller à la Cour, tu ne sois exposé à des désagréments journaliers. Je vois bien ainsi qu'en prolongeant ton séjour en Espagne tu auras aussi beaucoup à souffrir, mais ne penses-tu pas qu'en gagnant du temps, il pourra se présenter des circonstances plus heureuses ? Dans tous les cas, mon ami, je désirerais connaître positivement ta résolution avant que tu la mettes à exécution. Je n'ose me permettre aucun conseil dans une position aussi délicate et aussi importante que la tienne. Je pense seulement que tu ne dois pas brusquer surtout lorsqu'on ne sait pas quel est le meilleur parti à prendre.

Si tu écris à ton frère fais le avec ce calme et cette soumission qu'il paraît exiger et même aie l'air de lui demander des conseils. Je partage bien toutes tes peines, mon ami, et j'ai besoin de tout mon courage pour ne pas succomber à l'idée de te savoir malheureux.

Brûle ma lettre et ne dis que ce que tu veux que L['Empereur] sache. On lui rapporte tout ce qui sort de ta bouche sans exception.

Tu sais depuis longtemps que l'intention de L['Empereur] est de prendre les provinces en deça de Lébre. Il m'a dit dans notre dernière conversation qu'il n'avait pas besoin de ta permission pour le faire et qu'il n'attendait que la prise des principales villes pour cela. L'article du moniteur d'aujourd'hui prouve que l'époque de cette réunion est prochaine.

Louis refuse de revenir en France. Il m'a écrit plusieurs fois en me demandant de tes nouvelles.

Lucien habite un château à vingt lieues de Londres. J'avais bien l'intention de faire chiffrer cette lettre par Marius mais il m'a semblé qu'il n'était pas en état de le bien faire. Je la recommanderai bien au courier et j'espère qu'elle te parviendra sûrement.

Écris-moi de suite l'arrivée de Gaspard. Je vais lui remettre une lettre ostensible pour la montrer en cas qu'il y soit forcé et que tu dois regarder comme insignifiante et sans objet pour roi.

Ce 19. Tu verras dans le Moniteur d'aujourd'hui qu'on fait dire à Suchet une chose que je sais positivement qu'il n'a point écrite et te le dis parce que je sais ça de bonne part.

# La presse au service de la féminisation du pouvoir

## Construction et évolution de l'image de Marie-Christine de Bourbon-Siciles, dans la *Gaceta de Madrid* (1829-1834)

Elisabel Larriba
Aix Marseille Université, CNRS, TELEMMe, Aix-en-Provence, France

Résumé : Le 9 décembre 1829, Ferdinand VII d'Espagne, toujours sans descendance après trois mariages et autant de veuvages, épousa Marie-Christine de Bourbon-Deux Siciles qui lui donna deux filles : Isabelle (en octobre 1830), puis Louise-Fernande (en janvier 1832). Le 3 avril 1830, soit quelques mois avant la naissance de la première, fut publiée dans la *Gazette de Madrid* la Pragmatique sanction du 29 mars qui abolissait la Loi salique (instaurée en 1713 par Philippe V). Le 6 octobre 1832, dans un contexte particulièrement instable, le Roi, malade, confia les rênes du pouvoir à sa « bien-aimée épouse ». Marie-Christine devenait ainsi « Reine gouvernante » (*gobernadora*) avant d'assumer, à la mort du roi (le 29 septembre 1833), la Régence qui donna lieu à la première guerre carliste. Cet article démontre comment la presse officielle fut utilisée pour rapprocher Marie-Christine de son peuple en façonnant son image de reine (consort, gouvernante, puis régente), et comment la féminisation circonstancielle au plus haut de la gouvernance pouvait apparaître comme une promesse de féminisation d'une société pour lors en pleine mutation.

Resumen: El 9 de diciembre de 1829, Fernando VII, todavía sin descendencia, tras casarse y enviudar tres veces, contrajo matrimonio con María Cristina de Borbón Dos Sicilias con la cual tuvo dos hijas: Isabel (en octubre 1830) y Luisa Fernanda (en enero 1832). El 3 de abril de 130, o sea unos escasos meses antes de que naciera la primera, se publicó en la *Gaceta de Madrid* la Pragmática Sanción del 29 de marzo que abolió la Ley sálica (instaurada en 1713 por Felipe V). El 6 de octubre de 1832, en un contexto muy inestable, el rey, enfermo, entregó las riendas del poder a su «amada esposa». María Cristina pasaba a ser reina gobernadora antes de asumir, tras la muerte del rey (el 29 de septiembre de 1833), la Regencia que provocó la primera guerra carlista. Se demuestra en este artículo, cómo se utilizó la prensa oficial para estrechar el vínculo entre María Cristina y los españoles, labrando su imagen de reina (consorte, gobernadora, y finalmente regente) y cómo, se podía percibir en esta feminización circunstancial en lo más alto del poder la promesa de la feminización de una sociedad en plena mutación.

Biblioteca Virtual Cervantes.

## Introduction

Ferdinand VII, Roi d'Espagne et des Indes, considéré comme l'un des monarques les plus néfastes de l'histoire d'Espagne, « roi désiré et détesté » (comme le rappelle Emilio La Parra dans la passionnante biographie qu'il lui a consacrée[1]) convola en justes noces à quatre reprises. Ses trois premières épouses ne marquèrent guère les mémoires. Marie-Antoinette de Bourbon-Siciles, fille des Rois de Naples, dont le mariage fut célébré à Barcelone en octobre 1802 dans la plus grande pompe et la plus grande liesse, ne vécut pas assez longtemps pour passer du statut de princesse des Asturies à celui de reine consort. Celle qui avait accompagné les premiers pas en politique de Ferdinand, mourut le 21 mai 1806, dans la fleur de l'âge, sans avoir pu donner de descendance à son époux. La discrète Marie-Isabelle de Bragance, fille de Jean VI, Roi du Portugal, dont la postérité retiendra essentiellement qu'elle ne fut pas étrangère à la fondation du Musée Royal des Peintures (aujourd'hui Musée du Prado)[2], fut quant à elle reine, mais pendant si peu de temps. Arrivée en Espagne en

1 Emilio La Parra, *Fernando VII. Un rey deseado y detestado*, Barcelona, Tusquets Editores, 2018.

2 Hommage lui a été rendu à ce titre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de la fondation du Musée du Prado. Cf. *María Isabel de Braganza: La reina del Prado. Edición conmemorativa de la fundación del Museo del Prado* (1819-2019), Madrid, Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 2019.

septembre 1816 (du temps de la Restauration), elle donna au roi absolu qu'était alors Ferdinand VII deux filles : la première Marie-Louise-Isabelle, née le 21 août 1817 mourut quelques mois plus tard (le 9 janvier 1818) et la seconde, qui vint au monde dans la nuit du 26 décembre 1818, ne survécut à sa mère que quelques minutes. Ferdinand VII, bien que fort éprouvé par la disparition de la douce Isabelle, ne tarda pas à se remarier. Son choix se porta cette fois sur la jeune Marie-Josèphe-Amélie de Saxe. Sans doute n'avait-il pas oublié que son grand-père, Charles III, marié à une autre princesse de Saxe, Marie-Amélie, avait eu de celle-ci 13 enfants. Le 28 août 1819 l'affaire était réglée et le 20 octobre 1819 la nouvelle reine fit son entrée à Madrid. Si elle sut toujours rester à la place qui lui était dévolue, en tant qu'épouse du roi, elle montra néanmoins un certain intérêt pour les affaires politiques et, celle qui fut la première reine (consort) constitutionnelle d'Espagne partageait avec son royal époux l'exécration du libéralisme[3]. Elle n'ignorait pas non plus que son principal devoir en tant que reine était d'assurer la descendance du roi, mais dix ans de mariage (ou presque) n'y suffirent pas et sa mort (inattendue), le 18 mai 1829, frustra une fois de plus les espoirs de Ferdinand VII. À 45 ans, après trois mariages et autant de veuvages, le roi d'Espagne n'avait toujours pas d'héritier, pour le plus grand bonheur de son frère Charles-Marie-Isidore qui entendait bien, et chaque jour avec un peu plus de force, succéder à son frère sur le trône d'Espagne. Aussi l'annonce d'un quatrième mariage, avec Marie-Christine de Bourbon-Siciles (sa nièce) fut reçue avec inquiétude dans le clan de ceux que l'on appellerait bientôt les carlistes. De fait la nouvelle reine, qui fit son entrée à Madrid le 11 décembre 1829, donna rapidement à son époux si ce n'est un héritier, du moins deux héritières : Isabelle (en octobre 1830), puis Louise-Fernande (en janvier 1832). L'histoire s'en trouverait changée. Le 3 avril 1830, soit quelques mois avant la naissance de la première, fut publiée dans la *Gazette de Madrid* la Pragmatique sanction du 29 mars qui abolissait la Loi salique (instaurée en 1713 par Philippe V). Le 6 octobre 1832, dans un contexte particulièrement instable, le Roi « habilit*a* (…) sa chère et bien-aimée épouse » à conduire les affaires de l'État pendant sa maladie. Marie-Christine devenait ainsi « Reine gouvernante » (*gobernadora*) avant d'assumer, à la mort du roi (le 29 septembre 1833), la Régence qui donna lieu à la première guerre carliste. Alors que s'opérait en Espagne une nouvelle transition de l'absolutisme

3 Mª Victoria López Cordón, « Ente Witinia y Julia: el viaje intelectual de María Josefa Amalia de Sajonia », in Mª D. Gimeno Puyol et E. Viamonte (coords.), *Los viajes de la razón. Estudios dieciochistas en homenaje a* Mª*-Dolores Albiac Blanco,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, p. 83-102 ; Emilio La Parra, *Fernando VII. Un rey deseado y detestado*, *op. cit.*, p. 390.

au libéralisme, nous nous proposons d'analyser l'image de cette reine qui fut bien plus que l'épouse puis la veuve de son royal mari, véhiculée par la *Gaceta de Madrid*, l'organe officiel du pouvoir, depuis l'annonce de son mariage jusqu'à la mise en place de la Régence[4].

## Découverte d'une princesse « au printemps de la vie »

Un peu plus de quatre mois après la mort de Marie-Amélie, les Espagnols découvrirent en lisant le supplément de la *Gaceta de Madrid* du samedi 26 septembre 1829 l'identité de leur nouvelle Reine et purent se plonger dans une description particulièrement détaillée des circonstances qui avaient accompagné le 6 de ce mois la demande à Naples de la main de la princesse Marie-Christine par Ferdinand VII, représenté à cette occasion par Pedro Labrador, ambassadeur extraordinaire de S.M. Catholique, ainsi que des solennelles et flamboyantes festivités qui s'ensuivirent jusqu'au 9 septembre. Au fil de ce long supplément (quatre pages à double colonne bien serrées) qui combinait description des célébrations et transcription des discours échangés entre l'ambassadeur espagnol, le roi et la reine des Deux-Siciles (Marie-Isabelle, sœur de Ferdinand VII) ainsi que la future épouse, était clairement affichée l'étroitesse des liens qui unissaient les deux maisons et commençait à se dessiner le portait d'une princesse qui était « au printemps de la vie » (23 ans), se distinguait par sa « beauté et sa grâce » et était pour la couronne espagnole gage d'espoir[5].

Début octobre (le 3) la *Gaceta de Madrid* publia dans la rubrique « Représentations faites à S.M. » (présente dans la quasi-totalité des numéros), les félicitations adressées le 26 septembre par les ministres du Conseil au Roi suite à la promulgation le 24

4 Sur la représentation du pouvoir en lien avec Marie-Christine (souvent éclipsée dans l'historiographie par son époux et sa fille Isabelle) voir notamment Mª A. Casado Sánchez, « María Cristina de Borbón. Una regente cuestionada », in Emilio La Parra López (coord.), *La imagen del poder. Reyes y regentes en la España del siglo* XIX, Madrid, Síntesis, 2011, p. 133-176 et Carlos Reyero, *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Madrid, Siglo XXI España, 2015 (tout particulièrement le chap. IV, p. 159-201). Et bien sûr nous renvoyons également aux deux biographies de référence sur Ferdinand VII et Isabelle II : l'ouvrage d'Emilio La Parra (*op. cit.*) et Isabel Burdiel, *Isabel II. Una biografía (1830-1904)*, Barcelona, Debolsillo, 2018.

5 *Suplemento a la Gaceta de Madrid del sábado 26 de septiembre de 1829. Descripción de las circunstancias que han acompañado en Nápoles a la solemnidad de pedir y conceder la mano de S.A.R. la Princesa Doña María Cristina para esposa del Rey nuestro Señor*, Madrid, Imprenta Real, p. 511-514. Ce texte, tiré du *Giornale del regno delle due Sicilie* fut également reproduit dans le *Mercurio de España* d'octobre 1829 (p. 259-270) et commenté dans *El Correo. Periódico literario y mercantil* du 28 septembre 1829 (nº 190).

du décret annonçant ce nouveau mariage qui offrirait au monarque « une auguste Compagne avec qui partager la lourde charge du gouvernement de la monarchie et qui adoucirait le fardeau d'une vie consacrée tout entière au bonheur de ses vassaux[6] ». Suite à l'heureuse nouvelle, cette rubrique, présente dans presque tous les numéros, fut très largement abondée par les gazetiers. Les lecteurs assidus du périodique furent ainsi confrontés à une pluie de félicitations émanant d'une kyrielle d'institutions ou de personnalités : Conseil des Ordres Militaires, Tribunal Supérieur des Comptes, Conseil Suprême des Finances, des Indes, Direction générale du Trésor Royal, représentants de très nombreuses municipalités, de Sociétés économiques d'Amis du Pays, d'institutions religieuses… Sans doute éprouvèrent-ils parfois quelque lassitude et une sensation de déjà vu à la lecture de ces textes de circonstance, ce qui poussa d'ailleurs les rédacteurs à procéder parfois à des regroupements. Ce fut par exemple le cas le premier décembre (nº 167) où voici l'information qui fut livrée au public :

> Ont félicité S.M. pour son auguste mariage les villes de Saragosse, Pampelune, Tolède, Tortosa, Guadalajara, Bilbao, Soria, Cáceres, Estella, Trujillo, Talavera de la Reina, Almagro, Roda de Cuenca et le royaume de Navarre. Dans toutes ces félicitations est décrite la joie causée dans chaque province par la résolution prise par S.M. ; et dans toutes est virtuellement reproduite cette clause contenue dans l'une d'entre elles : « S'il avait été possible, Sire, de consulter préalablement chacun de vos fidèles vassaux, tous se seraient prononcés pour une si digne Princesse [Marie-Christine] pour partager avec V.M. les gloires du trône d'Espagne »[7].

Toutefois, certains signataires ne se contentèrent pas de formules convenues et se montrèrent plus prolixes que d'autres. Parmi ceux-là Manuel Fernández Varela, commissaire général de la Croisade et membre du Conseil du Roi qui, dans son texte en date du 5 octobre 1819 (publié 15 jours plus tard[8]), ne cacha pas son enthousiasme à l'annonce de ce quatrième mariage et pointa

---

6 *Gaceta de Madrid* [par la suite *GM*], 03/10/1829 (nº 142), à la rubrique « Exposiciones a S.M. », p. 524b-525a.

7 P. 626a : « Han felicitado a S.M. por su augusto enlace Zaragoza, Pamplona, Toledo, Tortosa, Guadalajara, Bilbao, Soria, Cáceres, Estella, Trujillo, Talavera de la Reina, Almagro, Roda de Cuenca y el reino de Navarra. En todas estas felicitaciones se ve descrito el regocijo que ha causado en las respectivas provincias la resolución de S.M. ; y en todas se ve virtualmente reproducida la siguiente cláusula que contienen una de ellas: "si fuera posible, Señor, haber consultado anticipadamente a cada uno de vuestros fieles vasallos, todos hubieran señalado a tan digna Princesa para partir con V.M. las glorias del solio español" ».

8 « Exposición hecha a S.M. por el Excmo. Sr. Comisario general de Cruzada », San Lorenzo, 5 de octubre de 1829, *GM*, 20/10/1820 (nº 149), p. 553a-b.

la question essentielle : l'espoir de la venue d'une reine pouvant assurer le roi d'« une descendance nombreuse », gage de stabilité et de paix pour l'Espagne, perspective qui faisait « palpiter » son cœur de bonheur[9].

Depuis le jour où le roi des Deux-Siciles François Ier accorda la main de sa fille à celui d'Espagne jusqu'à l'entrée de cette dernière à Madrid, ces félicitations, longues ou brèves, inspirées ou plates, accompagnèrent chacune des étapes de ce parcours et leur profusion n'avait d'autre but que de rendre compte publiquement tout à la fois de l'attachement des Espagnols envers leur souverain et du vent de renouveau et d'espoir qui commençait à souffler sur le pays. C'est bien ce que les gazetiers voulurent mettre en avant dans les brefs commentaires qui suivirent une série de félicitations adressées au souverain suite, cette fois-ci, à l'annonce de la signature des Capitulations matrimoniales dont la cérémonie qui eut lieu le 5 novembre fut décrite avec minutie dans la *Gaceta* du 12 novembre :

> On ne peut user [soulignèrent-ils] d'un langage plus énergique que celui que l'on voit dans chacune de ces expositions, dont le but est d'exprimer la joie et les espoirs que dans chacune de ces localités inspire l'heureux contrat matrimonial de S.M.. En principe ce qui prévaut dans les documents de ce type est l'expression du respect dévolu au pouvoir Souverain ; mais dans les félicitations que les Espagnols adressent à leur bien aimé ROI, certes marquées par l'obéissance due à sa royale Majesté, ressort largement un tendre sentiment d'amour filial[10].

9 P. 553b : « (…) al prever con tan fasta noticia que van a cumplirse mis deseos, los de los tribunales que presido, y los de toda la nación, ansiosa de que V.M. goce de la felicidad que merece, y de que nos la afiance igualmente con una sucesión numerosa, mi corazón palpita de alegría y no puede menos de elevar a V.M. sus sentimientos de amor, de complacencia y de gratitud por tan acertada elección. (…) ¡Venga, pues, este lucero hermoso de la esclarecida estirpe de Borbón, y sea la estrella matutina que nos anuncie el gran día de nuestra dicha! ¡Y sea como la paloma del Arca que nos certifique con el ramo de oliva haber pasado el diluvio de nuestras desgracias! ¡Y sea como el iris de paz que nos asegure haber ya cesado para siempre la tempestad de tantos extravíos como han comprometido la suerte del Estado! »

10 P. 594b : « No es posible usar un lenguaje más enérgico que el que se ve en cada una de estas exposiciones, dirigidas a expresar la alegría y las esperanzas que causa en aquellos pueblos el venturoso contrato matrimonial de S.M. En documentos de esta especie suele sobresalir la expresión del respeto que se tributa al poder Soberano ; pero en las felicitaciones que hacen los españoles a su amado REY, bien que acompañadas del acatamiento debido a la Majestad regia, predomina en gran manera un tierno sentimiento de amor filial ».

## De Naples à Madrid : un voyage partagé avec le public

Comme on put le lire dans la *Gazette de France* du 18 octobre 1829 (louée par son homologue espagnole pour son « mérite littéraire, la singulière modération et le bon jugement politique ») :

> Des circonstances nouvelles attirent les regards de l'Europe du côté de l'Espagne. Une jeune princesse quitte les bords enchantés du golfe de Naples, et va traverser nos provinces méridionales pour aller s'asseoir sur le trône d'un descendant de Philippe V. Nouveau gage d'union de trois couronnes, elle doit resserrer le pacte de famille qui fit longtemps la gloire et la force de la France et de l'Espagne. Partout où elle arrêtera ses pas dans ce long trajet, les cœurs voleront au devant d'elle, car, ces cœurs sont dévoués à son sang, à sa race, à cette auguste et vénérable tige de souverains qui couvre de ses rameaux tutélaires presque toute l'Europe méridionale[11].

Ce long voyage de la cour de Naples à celle de Madrid donna lieu à des comptes rendus d'étape plus que réguliers dans la *Gaceta*. Le 24 octobre y fut publié l'itinéraire de la première phase du voyage entrepris par Marie-Christine en compagnie du Roi et de la Reine des Deux-Siciles et d'un imposant cortège constitué de dix-huit voitures et cinq fourgons. Le lecteur put ainsi prendre connaissance des villes traversées (129), des haltes et des distances parcourues chaque jour entre le 30 septembre, date du départ de Naples, et le 10 novembre où le cortège, arrivé la veille à Perpignan, s'arrêta une journée[12]. Le détail de la suite du voyage, avec un départ de Perpignan annoncé pour le 11 novembre et une arrivée à Madrid prévue le 18 décembre fut livré dans la *Gaceta* du 3 novembre[13] et complété par un correctif le 19 novembre suite à un changement de programme[14]. Compte tenu de l'intérêt que de telles informations durent susciter auprès du public, ces itinéraires furent repris

11 « De l'Espagne et de sa situation », *Gazette de France,* 18/10/1829 (n° 666), p. 1c-2b. Citation p. 1c. Une traduction de cet article fut livrée dans la *Gaceta de Madrid* du 03/11/1829 (n° 155), p. 577a-578b.

12 « Itinerario de SS.MM. el Rey y la Reina de las Dos Sicilias, y lista de los carruajes de su séquito en el viaje desde Nápoles a Perpiñán, en los meses de Setiembre, Octubre y Noviembre del presente año », p. 561-562.

13 « Itinerario para el viaje de SS.MM. Sicilianas y la reina nuestra Señora Doña cristina de Borbón, desde S. Fernando de Figueras hasta Madrid », p. 576a.

14 « Itinerario nuevo que SS.MM. Sicilianas han tenido a bien señalar para su viaje desde Barcelona a la Corte », p. 606 a.

dans le *Mercurio de España*[15] ou bien encore dans *El Correo. Periódico Literario y Mercantil*[16]. La *Gaceta de Madrid* toutefois ne se contenta pas d'égrener des lieux et d'additionner des lieues. Puisant le plus souvent dans la presse étrangère, elle fit partager à ses lecteurs quelques-uns des grands moments de ce voyage comme l'étape à Rome (au mois d'octobre) pendant laquelle le Roi et la Reine des Deux-Siciles ainsi que leur fille furent reçus au Palais du Quirinal en audience particulière par le Pape trois quarts d'heure durant, point d'orgue d'un programme qui courut sur plusieurs jours et fut aussi bien rempli que fastueux[17]. On pourrait également citer à titre d'exemple l'attention portée par les journalistes à l'entrée en territoire espagnol de ces illustres voyageurs dans l'après-midi du 12 novembre, à deux heures. Les allocutions prononcées par le comte de Bornos y Murillo, chargé de les accueillir, les festivités qui s'ensuivirent ainsi que les manifestations d'allégresse de l'« énorme foule d'Espagnols et de Français frontaliers » réunie pour assister à cette entrée en grande pompe méritaient bien que la plume du gazetier s'y attardât[18].

La chronique de ce voyage, largement « médiatisé », de sorte que les Espagnols (tout particulièrement mais pas seulement) pussent par gazette interposée en suivre chacune des étapes était de nature à émerveiller plus d'un lecteur ou lectrice. Mais les visées de ce reportage aux multiples livraisons étaient essentiellement politiques : il s'agissait de montrer aux nations étrangères et à « l'opposition » intérieure, compte tenu de l'enthousiaste suscité par Marie-Christine partout où elle passait, la vitalité de l'Espagne et la détermination de son de son roi à transmettre la couronne à sa descendance directe et non à son frère Charles-Marie-Isidore. La manière dont la princesse de Naples était reçue, pouvait-on lire dans un article paru dans la *Gaceta* du 1er décembre 1829, se devait d'interpeller les politiques :

> Au cri de la Reine arrive, l'émotion gagne le cœur de tous les Espagnols ; et la gravité qui caractérise cette nation s'est soudainement transformée en symbole de liesse populaire. La Reine arrive. Et le pauvre comme le riche, l'homme du siècle et l'ecclésiastique, l'enfant et le vieillard, tous aspirent à jouir de son auguste présence[19].

15 *Mercurio de España* du mois d'octobre (p. 249-252) et de novembre (p. 330-331). Cité par Emilio La Parra, *Fernando VII. Un Rey deseado y detestado, op. cit.*, p. 722.

16 *El Correo. Periódico Literario y Mercantil* du 12/10/1829 (nº 196), p. 1a-2a et du 20/11/1829 (nº 213), p. 1a.

17 « ITALIA/Roma 12 de Octubre », *GM,* 05/11/1829 (nº 156), p. 580b.

18 *GM,* 17/11/1829 (nº 161), p. 601b-602a.

19 P. 626a-b. Citation p. 626a.

> Aussi cette chronique fut-elle rapidement suivie de la publication d'un ouvrage décrivant ce long voyage dont nous ignorons le nombre de pages mais qui, de par son prix de vente (4 réaux), était à la portée d'un public socialement diversifié[20].

Cette campagne médiatique fut renforcée par la parution d'opuscules, de poèmes, de chants, de gravures ou bien encore de médailles commémoratives, dont la *Gaceta de Madrid* ne manqua pas de faire la promotion. Aussi, avant même qu'elle ne foule le sol de la capitale, Marie-Christine n'était plus une inconnue pour les Espagnols. Bien au contraire. Et elle y était attendue avec impatience.

## La Reine est arrivée !

L'entrée à Madrid, le 11 décembre à 11 h 30, de la « magnifique princesse (…) destinée par le Ciel à perpétuer la descendance de son Roi »[21], fut un événement capital dont la *Gaceta de Madrid* rendit compte avec précision et sans modération. Le 10 décembre fut publié un supplément de quatre pages dont le titre constituait en soi tout un programme et en imposait graphiquement :

> CEREMONIAS Y ETIQUETAS
>
> QUE DEBEN OBSERVARSE EN LA ENTRADA EN MADRID DE S. M. LA REINA NUESTRA SEÑORA DOÑA MARÍA CRISTINA DE BORBÓN Y DE SUS AUGUSTOS PADRES SS.MM. LOS REYES DE LAS DOS SICILIAS, EN LOS DESPOSORIOS DE SS. MM., VELACIONES, BESAMANOS GENERALES, DE LOS CONSEJOS &C. &C.
>
> *Llegada de SS. MM. los Reyes de las Dos Sicilias y de su augusta Hija la Princesa* DOÑA MARÍA CRISTINA *a Aranjuez, Reales desposorios que han de celebrarse en dicho Real Sitio entre* S.M.. *el* REY *nuestro Señor con dicha augusta Princesa por palabras de presente y en virtud de poderes delegados al efecto, como igualmente la ceremonia de la entrega que ha de preceder a la entrada de* SS. MM. *en Madrid*[22].

---

20 Annonce parue in *GM,* 02/01/1830 (nº 2), p. 8b: « Descripción del viaje de SS. MM. Sicilianas, de la Princesa Real Doña María Cristina, futura Reina de España, de S.A.R. la duquesa de Berri y de los Sermos. Sres. Infantes de España D. Francisco de Paula y Doña Luisa de Borbón. Con relación a las fiestas que se han celebrado a su tránsito en Italia, Francia y España. Se hallará en la librería de Calleja a 4 rs en rústica ».

21 *GM,* 01/12/1829 (nº 167) : p. 626b: « Entrad alegremente, Princesa magnífica, en es esta capital que os aguarda con impaciencia, desde que supo que eráis la destinada por el cielo a perpetuar la descendencia de su REY: llegad al seno de una virtuosa Familia Real que os ama, y que os respeta, y que se gloria en vuestro advenimiento. »

22 Cérémonie et étiquette/A observer lors de l'entrée À Madrid de s.m. la Reine Doña Marie Christine de Bourbon et de ses augustes parents le Roi et s.m. la Reine des Deux-Siciles à l'occasion des épousailles de s.m. le Roi et s.m. la Reine/ Arrivée de S.M. le Roi et S.M. la Reine des Deux-Siciles et de leur auguste fille la Princesse Doña Marie Christine à Aranjuez; épousailles royales qui doivent être célébrées en ce

Suivit le déroulé de tous les actes officiels qui devaient se succéder du 8 au 14 décembre, à Aranjuez (les deux premiers jours) puis à Madrid. Le 12 décembre on informa les lecteurs de la *Gaceta* que leur serait livré sous peu le détail des festivités du 10 décembre (jour de l'entrée à Madrid de leur nouvelle reine). Cette relation, particulièrement nourrie, nécessita deux livraisons : les 19 et 22 décembre[23]. La multiplication de ces comptes rendus et des « expositions » célébrant l'événement contribuèrent à créer un climat de confiance qui, si l'on en croit ce qui fut rapporté dans la *Gaceta* du 17 décembre, ne tarda pas à porter ses fruits et se traduisit par une embellie économique[24].

Passée l'euphorie de la célébration de ce royal mariage, Marie-Christine ne disparut pas pour autant des pages de la *Gaceta de Madrid*. Les lecteurs du périodique purent accompagner les parents de leur nouvelle reine dans les visites qu'ils effectuèrent lors de leur séjour, dans la capitale et les villes environnantes. Il fut question le 7 janvier de la visite effectuée le 28 décembre au site royal de Saint-Laurent-de-l'Escurial dont ils purent apprécier les monuments et les « splendeurs artistiques[25] ». Le 23 janvier (nº 10) fut rapportée leur visite des locaux de l'Imprimerie Royale où ils prirent le temps d'observer les employés à l'œuvre, notamment ceux du département de la Chalcographie[26]. Le 26 janvier (nº 11), on informa le public que les Rois de Naples s'étaient rendus le 18 à l'Académie Royale des Beaux-Arts de San Fernando où ils avaient admiré les œuvres de grands artistes espagnols, dont Murillo et Zurbaran, et fait montre de leur culture en la matière[27]. Le 28 janvier (nº 12), les voilà au dépôt hydrographique de Madrid[28] ; le 9 février (nº 17) fut livré un récit très détaillé

---

domaine Royal entre S.M. le Roi notre Maître avec cette auguste Princesse qui échangeront leurs consentements en vertu de pouvoirs établis à cet effet ainsi que la cérémonie de remise des clés de la ville qui doit précéder l'entrée de LL. MM. dans Madrid.

23 « ornatos y fiestas de madrid/en la entrada de la REINA nuestra señora », *GM*, 19/12/1829 (nº 175), p. 656b-659b et 22/12/1829 (nº 176), p. 661a-662a.

24 *GM*, 17/12/1829 (nº 174), p. 653b: « Con los plausibles acontecimientos de estos últimos días, y el júbilo general que han causado los Reales desposorios, ha coincidido un alza en los valores públicos, que en todas partes se mira como un síntoma de confianza y elemento de prosperidad. Entre nosotros, no familiarizados aun con el movimiento de los papeles de crédito, esta subida no es solo el termómetro de la opinión, sino la expresión espontanea de una confianza de instinto ; no es un cálculo, sino un sentimiento ; doble motivo de parabién para el gobierno paternal que sabe inspirarlo ». Voir également la *Gaceta* du 09/01/1830 (nº 4), p. 15b.

25 *GM*, 07/01/1830 (nº 3), p. 11b.

26 P. 39a.

27 P. 47 a.

28 P. 56 a.

de la visite de deux heures effectuée le 30 janvier au Collège des Écoles Pies de Saint-Antoine[29] et il en alla de même le 11 février (nº 18) pour celle de la Fabrique Royale d'orfèvrerie et d'argenterie de Martinez (la *Platería*)[30]. Quelques numéros plus tard, au mois de février, on les retrouvait à la Maison de la Monnaie (nº 21 et nº 22), puis à Aranjuez et Tolède (nº 22 à 24) où ils visitèrent également divers établissements, civils ou religieux (cathédrale de Tolède, Alcazar, Fabrique Royale d'Armes…). Et c'est avec le même souci du détail que la *Gaceta* rendit compte de chacune des étapes du voyage de retour du Roi et de la Reine des Deux-Siciles, également émaillées de visites et de festivités, depuis le 14 avril 1830, date à laquelle ils quittèrent Madrid, jusqu'à leur arrivée à Naples le 20 août. Cette longue chronique, qui relève de ce que l'on appelle aujourd'hui la communication, avait vocation, à attirer le regard sur la force des liens qui unissaient les deux maisons royales (comme ce fut d'ailleurs clairement dit dans la *Gaceta* du 15 avril[31]), mais aussi à souligner la qualité de la famille de l'épousée et, par ricochet, de la nouvelle reine dont le portrait devait s'affiner au fil des numéros.

## Une reine doublement maternelle

Par touches successives et selon un schéma somme toute assez traditionnel, c'est l'image d'une reine douce et éclairée qui prend forme sous la plume des gazetiers. L'article, en date du 24 juillet 1830 (nº 89), consacré au Conservatoire Royal de Musique de Madrid, en est une parfaite illustration. La fondation de l'institution, présentée comme une entreprise « d'utilité nationale », « d'intérêt moral et économique » et qui permet enfin à l'Espagne de rivaliser en la matière avec des villes comme Naples, Milan ou Paris, est attribuée à la reine qui donnera d'ailleurs son nom à l'institution. Au mois d'août l'image de la souveraine est associée à une entreprise d'un tout autre type. En effet son nom fut donné à la société en charge de la construction, entre Jerez de la Frontera et Sanlucar de Barrameda, de ce qui devait être la première ligne de fer d'Espagne[32]. Et si

29 P. 75 a.

30 P. 80 a.

31 « Madrid 14 de abril », *GM,* 15/04/1830 (nº 45), p. 190 b: « La memoria de vuestra mansión entre nosotros será duradera y siempre grata; y la historia hará el justo elogio de la íntima unión y cordialidad que ha reinado, bajo un mismo techo, y por espacio de cuatro meses, entre los grandes Monarcas de las Españas y de las Dos Sicilias ».

32 « Empresa del camino de hierro de la Reina nuestra Señora María Cristina, desde Jerez de la Frontera al puerto de Santa María, Rota y Sanlúcar de Barrameda, aprobado por S.M. en el

Ferdinand VII, qui en avait autorisé la création par décret du 28 mars, marqua son appui au projet en devenant actionnaire de cette société, à hauteur de 60 actions, ce que ne manqua pas de souligner la gazette dans son compte rendu de la présentation devant le Roi et la Reine du modèle réduit d'une locomotrice à vapeur, il fut également précisé à cette occasion que Marie-Christine avait quant à elle acquis 45 actions[33]. On la retrouve également à l'été 1830 visitant avec le Roi le Musée de l'Artillerie et se faisant expliquer par le Directeur général l'origine et l'usage de divers objets, écoutant avec attention les ingénieurs du département des fortifications et « électrisant par sa présence tous ceux qui ont le plaisir de l'approcher et de l'écouter[34] ». C'est donc sa modernité, aussi bien dans le domaine du culturel que des sciences, des arts et de l'industrie, qui est mise en avant. Mais c'est l'image de la mère salvatrice, qui offre enfin une descendance directe au Roi, qui va être rapidement mise en exergue et martelée.

Le 3 avril 1830 la *Gaceta* publia la Pragmatique sanction du 2 mars abolissant la loi salique et le 8 mai l'heureuse nouvelle (désastreuse pour les partisans de don Carlos), objet d'un numéro spécial, fut annoncée au public : la reine attendait un enfant et en était au cinquième mois de sa grossesse. Dès lors le journal accorda une large place aux félicitations et représentations motivées par la promulgation de la Pragmatique Sanction et la naissance à venir d'un héritier ou d'une héritière au trône ainsi qu'au récit des festivités qui s'ensuivirent à Madrid, en Province ou bien encore outre-mer. Vinrent ensuite celles relatives à la venue au monde de l'infante Marie-Isabelle-Louise le 10 octobre à 16 h 15 annoncée dans la *Gaceta* du 12. Et compte tenu du caractère exceptionnel de l'événement fut également livrée la « Liste des autorités et corporations qui outre celles déjà mentionnées dans la Gazette ont félicité S.M. pour l'heureux accouchement de la REINE notre Souveraine ». Particulièrement fournie, cette liste fut publiée dans plusieurs numéros entre le 23 décembre 1830 et le 4 janvier 1831. Après quoi la *Gaceta* renoua avec la rubrique traditionnellement consacrée à ce type de manifestations, intitulée « Félicitations », « Les Félicitations continuent » ou bien encore « Représentations à S.M. ». La naissance l'année suivante, le 30 janvier 1832, d'une nouvelle infante, Marie-Louise-Fernande[35] ne suscita pas le même déferlement de félicitations. Mais certaines d'entre

Real decreto de 28 de Marzo último », *GM*, 31/08/1820 (nº 105), p. 431a-b.

33 *GM*, 23/09/1830 (nº 115), p. 471a-b.

34 Cette longue visite qui eut lieu le 18 juillet est rapportée dans la *GM* du 05/08/1830 (nº 94), p. 383b.

35 Nouvelle annoncée dans le *Suplemento a la Gaceta de Madrid del martes 31 de enero de 1832*.

elles, de par leur caractère lointain (ou affiché comme tel), durent retenir l'attention des lecteurs de la gazette. Le 27 mars ils prirent connaissance de la lettre (en date du 13 mars) de Juan Hipólito Cruzata qui, en représentation de la localité El Cobre (province de Santiago de Cuba), se targuait d'avoir traversé l'océan pour baiser la main du Roi et le congratuler pour l'heureuse naissance des deux infantes[36]. Deux semaines plus tard (le 14 avril), il fut fait état des félicitations (non datées) présentées, également depuis Cuba, par le Comte del Venadito au nom des « fidèles et loyaux vassaux » de Puerto Príncipe[37]. Et le 30 juin (nº 78) les gazetiers rapportèrent (là encore sans indication de la date) les clameurs de joie portées depuis les Philippines par Juan Francisco Lecároz à l'annonce d'une succession si longtemps attendue et présentée « pour les bons vassaux » comme une « nouveau gage » de bonheur social[38]. Un miracle rendu possible grâce à une reine dont on louait « la douceur angélique et les nobles grâces »[39], dont on mettait en avant « les sentiments maternels » à l'égard de son peuple et qui bientôt allait endosser un nouveau rôle.

## D'auguste et bien-aimée épouse à Reine Gouvernante

Ferdinand VII dont la santé était chancelante souffrit ce même été d'une sévère crise de goutte. Il s'en remit. Mais à la mi-septembre, son état était si alarmant que son confesseur lui administra le 15 l'extrême-onction[40]. Son heure n'était pas encore venue, mais le 6 octobre 1832 il habilita sa « très chère et bien aimée épouse » à gouverner le temps de sa maladie. Le texte de ce royal décret qui faisait passer Marie-Christine du simple statut de reine consort à celui de reine gouvernante fut publié dans la *Gaceta* du 9 octobre (nº 122) avec, immédiatement à sa suite, divers décrets (en date du 7) signés par Marie-Christine. Par le premier elle accorda (tout comme l'avait fait le roi le 20 octobre 1830 suite à la naissance de l'héritière du trône[41]) une grâce générale à tous les prisonniers du royaume ayant commis des délits considérés comme mineurs. Cette mesure de clémence, prise au motif de l'anniversaire de l'infante Isabelle, scellait la passation de pouvoir, plaçait Marie-Christine au vu de tous dans l'action immédiate et

36 Nº 37, p. 151b.
37 Nº 45, p. 188b.
38 Nº 78, p. 324 a-b.
39 *GM*, 05/06/1832 (nº 67), p. 278a.
40 Emilio La Parra, *Fernando VII…*, *op. cit.*, p. 584-585.
41 *GM*, 26/10/1830 (nº 129).

établissait, alors que l'on craignait pour la vie du roi, un lien direct entre la reine gouvernante et sa fille aînée, promise à s'asseoir un jour sur le trône d'Espagne. Le suivant, motivé par la volonté – était-il souligné – de combattre le fléau d'une ignorance généralisée qui n'avait épargné aucune classe sociale, instaurait le rétablissement des universités fermées en 1830. Les deux derniers, dans la continuité des destitutions amorcées le 1er octobre (Francisco Tadeo Calomarde avait été le premier à tomber), amorçaient le renouvellement de tous les postes à responsabilités afin de freiner les ardeurs des partisans de don Carlos. Le ton fut donc immédiatement donné lors de cette première apparition de Marie-Christine dans la *Gaceta* en tant que détentrice des rênes de l'Espagne. Et ce fut là le début d'une campagne « médiatique » visant à asseoir sa position.

L'image de l'épouse, maintenue et mise en avant, devait rappeler la légitimité de la reine en tant que gouvernante. D'où la récurrence lors des prises de décision d'expressions comme « en vertu des facultés que le Roi, mon très cher et bien aimé Époux, m'a conférées par son souverain décret du 6 octobre » ou bien encore « en accord avec la souveraine volonté de son auguste Époux ». Comme on pouvait s'y attendre, « Félicitations » et autres textes de ce type se multiplièrent à nouveau afin, cette fois-ci, d'exalter la capacité de la reine à conduire les affaires de l'État. La publication dans la *Gaceta* du 20 octobre 1832 du décret d'amnistie générale (en date du 15) accordée « à tous ceux qui jusqu'ici ont été poursuivis en tant que prisonniers d'État », à la seule exception de ceux qui « ont eu le malheur de voter la destitution du Roi à Séville, et de ceux qui ont mené les forces armées contre sa Souveraineté[42] », fut immédiatement suivie de représentations. Tout d'abord celle du maire de Castuera (en Estrémadure) qui s'était empressé de manifester sa « reconnaissance » à la Reine. Les « sages et bénéfiques décrets » qu'elle avait promulgués, souligna-t-il, auguraient du bon usage de sa « Royale habilitation pour conduire les affaires de l'État » et faisaient d'elle une source « d'union, de paix et de bonheur[43] ». Puis ce fut le tour des habitants et de la municipalité de San Clemente (dans la province de Cuenca) qui avaient tenu à saluer la décision prise par le roi et à louer la « clémence royale » qui avait inspiré les premières décisions de la reine en qualité de gouvernante[44]. Parmi les représentations publiées figurent en bonne ligne celles émanant de militaires à qui elle avait voulu montrer d'emblée

42 N° 128, p. 515a. Le texte, daté du 12 octobre, fut reproduit dans la *GM* du 23/10/1830 (n° 129) afin de pallier une omission dans la première version.

43 P. 515a.

44 P. 515a-b. Exposition datée le 14/10.

sa « sollicitude maternelle pour le bien-être de l'armée » en promulguant le 9 octobre un décret instaurant des primes pour récompenser le « Mérite militaire[45] ». La première, datée de Pampelune le 12 octobre et parue dans la gazette du 23, fut signée par Manuel Llauder en représentation des colonels des régiments d'infanterie placés sous son commandement[46]. La deuxième, publiée le 1er novembre, émanait du colonel du 2e régiment de cavalerie légère de Leon, Francisco de Horcasitas[47] ; le 3, les pages de la *Gaceta* s'ouvrirent aux militaires du quartier général de Carabanchel qui témoignèrent leur enthousiasme à l'égard des bienveillantes mesures prises par la reine et le nom des signataires, nombreux, ne fut pas omis[48] ; le 6, parmi les « Représentations à la Reine notre Souveraine » figuraient celle du capitaine général d'Aragon, comte de Ezpeleta, qui se disait prêt à mourir « pour défendre [ses] Souverains et leur auguste descendance »[49] et celle du général Pedro Sarsfield au nom de l'armée d'observation[50]. D'autres suivirent et la *Gaceta* eut tôt fait de devenir le théâtre d'un véritable défilé militaire à la gloire et au profit de celle qui incarnait désormais le pouvoir royal, du moins par délégation. Quel que soit le profil des auteurs de ces adresses laudatives (qu'il s'agisse de militaires, de représentants d'institutions civiles ou religieuses) deux éléments reviennent avec fréquence et se devaient d'interpeler le lecteur : la capacité de la reine à pardonner et l'importance qu'elle accordait aux bienfaits de la connaissance. Avec un certain sens de la synthèse Marie-Christine fut dépeinte par les membres du conseil municipal de Logroño comme celle qui avait « fait éclater les verrous des prisons et ouvert les portes des temples du savoir[51] ». Selon Fr. Pedro de Santa Teresa (prêcheur au couvent des Carmélites de San Pedro de Pastrana, dans la commune d'Alcarria), qui lui se montra plus prolixe et ne fit pas dans la demi-mesure, de telles décisions feraient entrer la reine dans l'histoire car non seulement elle avait su pardonner, mais elle avait compris qu'il fallait aller plus loin, qu'il fallait couper le mal à la racine et que le seul remède efficace était l'instruction[52]. Au fil de ses témoignages se dessine l'image d'une reine porteuse

45 Décret publié dans la *GM* du 11/10 (nº 124), p. 499a.

46 Nº 129, p. 519a.

47 Texte en date du 9/10, publié dans la *GM* du 01/11/1830 (nº 133), p. 535b.

48 Texte daté du 22/10. P. 539 a.

49 Texte daté du 29/10, publié le 06/11 (nº 135), p. 543 a.

50 Texte daté du 30/10, Salamanque. P. 543a.

51 *GM,* 15/11/1832 (nº 139), p. 559a.

52 Félicitations de la municipalité de Ceuta, in *id.*, p. 560 a-b : « …como V.M. está tan altamente penetrada de que la ignorancia es la madre, no solo de los errores, sí también de los vicios, por

d'espoir, suscitant l'admiration de par « son talent et son à-propos dans la direction par intérim du navire de l'État[53] » et que d'aucuns (par exemple les membres de la Société Économique de Valence) n'hésitaient pas à présenter comme une nouvelle Isabelle la Catholique[54] ou bien encore comme la mère d'une autre Isabelle appelée, lorsqu'elle empoignerait le sceptre, à être « aussi grande que la première »[55]. L'évocation de ces trois temps (passé, présent et futur) et de ces trois femmes (la première ayant gouverné, la deuxième gouvernant – à titre provisoire – et la troisième étant destinée à gouverner) replaçait l'exercice du pouvoir au féminin dans la continuité de l'histoire de l'Espagne et il fut rappelé à plusieurs reprises que la loi salique, une importation française, était contraire à la tradition espagnole. L'image de Marie-Christine qui se dessinait progressivement dans la *Gaceta de Madrid* invitait donc, dans un contexte troublé, à reporter les qualités de gouvernante de la mère sur la fille. Ce transfert suggéré ou rapidement énoncé dans plusieurs de ces représentations fut en revanche évoqué sans détours et avec insistance dans, par exemple, le discours que Francisco Fernández del Pino adressa à la reine le 9 novembre 1832 et qui fut reproduit dans la *Gaceta* quatre jours plus tard :

---

eso no se satisface con indultos, sino que además ataca a la raíz los males, poniendo expeditos los caminos de la instrucción. ¡Ay de mí, Señora! ¿Quién podrá debidamente declarar la profundidad, sublimidad y comprensión de sentido que encierra un proemio de vuestra Real orden de apertura de las Universidades? Al punto que lo leí, me pareció que una luz nueva y la más brillante, extendiéndose sobre la faz de nuestro suelo, al paso que disipaba nuestras tinieblas, nos llenaba de un consuelo, presagio de otros innumerables ».

53 *GM*, 17/11/1832 (nº 141), p. 564a.

54 *GM*, 13/12/1832 (nº 152), p. 624b: « Señora: Caminos difíciles y escabrosos ha atravesado el magnánimo corazón de V.M. para hacer marchar a su mayor exaltación y grandeza a la heroica nación española que tiene hoy el honor de ver a su cabeza una segunda Isabel la Católica, decidida a sacrificarse por sus amados vasallos ». Propos datés du 27 novembre.

55 *GM*, 29/11/1832 (nº 146), p. 583b-584a. Félicitations en date du 22/11/1832, présentées depuis Madrid, au nom de la Société Économique de La Havane, par le duc de San Fernando y de Quiroga, le comte de Venadito, Francisco Dionisio Vives et Domingo de Aristizabal : « La reina de las Antillas, la deliciosa Cuba, la joya más preciosa de la corono de V.M., debió su descubrimiento, su ilustración, y el Evangelio, a la Católica Isabel: a otra Señora debió con toda la Monarquía el beneficio de ver en su solio a la augusta familia de los Borbones ; y en vuestra excelsa Primogénita, heredera del Trono hispano-indiano, tiene concentradas las más caras y dulces esperanzas de ver otra Isabel, tan grande como la primera, y tan bien hechora de sus dominios transatlánticos, cuando empuñe el cetro de sus antepasados: esperanzas, Señora, tanto más gratas, cuanto que se hallan cimentadas en el entrañable amor que ya profesaban a V.M., y en la admiración de que ahora producen en sus pechos las maternales providencias que tanta gloria difunden sobre la actual administración de V.M…. ».

> Portés par l'amour, la loyauté et la gratitude, ils [vos sujets] continuent à prier le Tout-puissant pour la préservation de la précieuse vie de leur bienaimé Souverain, tout en bénissant continuellement les qualités et la sagesse avec lesquelles V.M. honore la confiance, parfaitement méritée, que vous avez suscité dans le cœur magnanime de S.M. en tant que digne Épouse et auguste Mère, rassurant pleinement la Nation qui attend ces mêmes et sublimes qualités de votre Fille aînée, S.A. la Princesse Doña Marie Isabelle, appelée à la succession du trône d'Espagne, en vertu de la loi fondamentale de la Monarchie, qui, dictée par une sainte justice a été observée religieusement et respectée par des Rois illustres à tous les égards, par le peuple et les autorités pendant huit siècles[56].

## L'ultime étape : de Reine gouvernante à Régente Gouvernante

Le 31 décembre 1832, Ferdinand VII, dont l'état de santé s'était très nettement amélioré, fit une déclaration par laquelle il annulait le décret du 18 septembre rétablissant la loi salique (qui ne devait être promulgué qu'à sa mort, mais avait été divulgué par les carlistes[57]) et qui, affirmait-il, « lui avait été arraché par surprise au plus grave de sa maladie[58] ». Cette déclaration fut publiée dans la *Gaceta* du 1er janvier 1833 et dans le numéro suivant on donna à connaître le

---

56 « Discurso que en la consulta personal que elevó el Consejo en 9 del corriente a la Reina nuestra Señora, pronuncio el Excmo. e Ilmo. Sr. D. Francisco Fernández del Pino, ministro del mismo Consejo y Cámara », *GM*, 13/11/1832 (nº 138), p. 555 a: « Estos, Señora [los vasallos], animados de amor, lealtad y gratitud continúan sus votos al Todopoderoso por la muy preciosa vida de su amado Soberano, bendiciendo a un tiempo sin cesar las virtudes y la sabiduría con que V.M. desempeña la justa regia confianza que ha merecido al magnánimo corazón de S.M. por Esposa digna, y por Madre augusta que inspira a la nación la más competa seguridad por esperar iguales sublimes prendas de su excelsa Hija primogénita la Sra. Princesa Doña María Isabel, llamada a la Sucesión del trono español por la ley fundamental de la Monarquía, que, dictada con justicia y santidad, ha sido observada religiosamente, y acatada por Reyes ilustres en todos conceptos, por pueblos y autoridades durante ocho siglos, dando a la España engrandecimientos bien marcados en la historia de todos ellos… »

57 Voir « La crisis política de la Granja », in Pedro Rújula, *Contrarrevolución. Realismo y Carlismo en Aragón y el Maestrazgo, 1820-1840*, Zaragoza, PUZ, p. 147-155.

58 Le texte (reproduit à "la une" du périodique officiel) fut publié par ailleurs sous le titre de *Real cédula de S.M. y Señores del Consejo, Por la cual se manda guardar y cumplir la declaración hecha por el Rey nuestro Señor, comprendida en la certificación que se inserta, y en la que* S.M. da por nulo *el decreto que le arrancó por sorpresa en los momentos más graves de su enfermedad, derogando la Pragmática sanción de 29 de Marzo de 1830 sobre la sucesión regular a la Corona de España*, Madrid, Imprenta Real, 1833, [7 p.].

décret ordonnant, dans un nouveau recours à la force de l'Histoire, la parution des actes des Cortès de 1789 sur le droit de succession directe au Trône, autrement dit sur la suppression de la loi salique[59]. Suivit de peu (le 5 janvier) la publication du décret en date du 4 par lequel Ferdinand VII annonçait qu'il reprenait le timon de l'État, mais avec l'assistance de sa « très chère et bien aimée Épouse » à qui il rendit un fervent hommage. Ainsi la déclaration qu'il lui adressa s'achevait sur ces mots :

> Je m'honore et je me félicite de ce que, après avoir été hautement appréciée par le peuple espagnol dès votre arrivée sur le trône, pour mon plus grand bonheur et sa félicité, vous soyez désormais un modèle de dévouement conjugal pour les Épouses et de sage gouvernement pour les Reines[60].

Et ce même jour, il ordonna que fût gravée une médaille afin de perpétuer la mémoire des actions qu'elle avait accomplies durant sa maladie avec un dévouement sans pareil envers son mari et sa nation. À cette royale marque de reconnaissance vint s'ajouter, dans le même numéro, celle des membres de la municipalité de Cordoue. Invoquant la Providence, ils rendirent grâce (dans un texte assez long, daté du 31 de octobre) au Tout-puissant qui avait sauvé l'Espagne d'un naufrage certain, d'une part en épargnant la vie du roi et d'autre part en confiant le « gouvernail de l'État » à la reine qui « en quelques jours a[vait] démontré à la face du monde qu'outre les qualités qui constituent le plus bel atour de son sexe, [elle] possédait la délicieuse sagacité, la force et le pragmatisme requis pour gouverner, et que l'on trouv[ait] rarement chez les hommes y compris les plus illustres », ce qui lui vaudrait de figurer en bonne place au panthéon des « héroïnes » que compte l'Histoire[61]. Alors que les carlistes étaient plus que jamais à l'affut, une nouvelle offensive était donc lancée pour exalter la capacité de la reine à gouverner.

---

59 *GM*, 03/01/1833 (nº 2), p. 7 a. Ce décret du 01/01/1833 fut signé par la reine.

60 *GM*, 05/01/1833 (nº 5), p. 11 a: « Yo me glorio, y me felicito a V.M. de que habiendo sido las delicias del pueblo español desde vuestro advenimiento al trono para mi dicha y su ventura, seréis desde ahora el ejemplar de solicitud conyugal a las Esposas, y el modelo de administración a las Reinas ».

61 « Exposición a S.M. », *id.*, p. 11 a-b. Citation p. 11 b: « Desbordándose luego al punto los copiosos raudales de la clemencia de V.M. ; y desplegando una sabiduría sublime en todos sus decretos, hace ver al mundo en pocos días que a las dotes que constituye el más brillante ornato de su sexo, reúne la exquisita penetración, el pulso y la ciencia practica para gobernar, que rara vez se encuentran en los varones más ilustres. Por el conjunto de tantas virtudes, de tan elevadas prendas, la historia es la que preparará a V.M. el lugar eminente que le corresponde entre las heroínas que han llenado el orbe de admiración. »

Bien qu'elle eût recouvré son « simple » statut de reine consort, sa présence dans le périodique officiel ne pâlit guère. Le titre du *Testimonio de las Actas de las Cortes de 1789 sobre la sucesión a la Corona de España…*, objet d'un supplément de la *Gaceta* du 22 janvier, précisait que c'est à un décret de la reine que l'on devait cette publication, dont l'importance fut en outre soulignée par une présentation graphique aussi inhabituelle que soignée.

SUPLEMENTO

A LA GACETA DE MADRID

DEL MARTES 22 DE ENERO DE 1833.

TESTIMONIO

de las Actas de Córtes de 1789

SOBRE LA SUCESION EN LA CORONA DE ESPAÑA,

Y DE LOS DICTAMENES DADOS SOBRE ESTA MATERIA;

PUBLICADO POR REAL DECRETO

DE S. M. LA REINA NUESTRA SEÑORA.

D. FRANCISCO FERNANDEZ DEL PINO,

Colección du B.O.E.

Le 5 mars, le public fut informé de la parution du recueil de décrets promulgués en 1832 par Ferdinand VII et « la Reine son auguste épouse » par une annonce qui, placée en tête de la rubrique concernée et entre deux filets, était particulièrement visible[62].

On vit également apparaître dans cette section des publications de tous types (en prose ou en vers, sous forme de romans, de poèmes, de discours…) saluant l'action politique de la reine. Citons à titre d'exemple le recueil de compositions poétiques *Corona Real* célébrant l'amnistie accordée par la reine le 15 octobre, objet d'une annonce le 15 janvier 1833, puis le 30 mars[63] ou le

62 N° 29, p. 126b. L'annonce fut republiée, sous la même forme, le 07/03 (n° 30), p. 132 b.

63 *GM,* 15/01/1833 (n° 7), p. 30 b : « *Corona Real,* publicada con el plausible motivo de la amnistía concedida por la Reina nuestra Señora Doña María Cristina de Borbón. La amnistía concedida por la Reina nuestra Señora por Real decreto de 15 de octubre de 1832, merecía en verdad que los poetas españoles hubiesen lucido las galas de su ingenio, cooperando a sus

roman historique aux accents romantiques *La Amnistía Cristina, o el solitario del Pireneo* proposé le 21 mars[64].

La publicité faite à certains ouvrages fut parfois l'occasion de souligner en outre l'étendue des centres d'intérêt de la reine. Ce fut le cas au mois de février avec un traité technique sur le cheminement et la gestion des eaux (*Tratado sobre el movimiento y aplicaciones de las aguas*) auquel, souligna-t-on, la reine avait souscrit[65]. Les félicitations de l'Académie Royale des Sciences naturelles et des Arts de Barcelone, publiées également en février[66], furent l'occasion de mettre en avant la modernité d'une reine à qui l'on devait la création du Ministère du développement[67]. Enthousiasme partagé, dans un tout autre domaine, par les membres cette fois de l'Académie Royale des Beaux-Arts de San Fernando à qui la reine avait offert le 7 avril une huile sur toile signée par elle.

*Cupidon et Psyché*, par Marie-Christine, Museo de Historia de Madrid, 64 x 51 cm.

Reales deseos, que son ciertamente la extinción de las enemistades, y la unión e identidad de sentimientos en todos sus hijos, a fin de promover el bien de nuestra patria. Tal ha sido la intención de los autores de esta colección, que espera serán de la aprobación de todos los españoles amantes de su Rey y de su patria. Un cuaderno en 4º a 6 rs. vn. Se hallará en la librería de Calleja, y en Valencia en la de Cabrerizo ».

64 *GM*, 21/03/1833 (nº 35), p. 156b : « *La Amnistía Cristina*, o el solitario del Pirineo. Novela histórica del año 1832. La amnistía que va a formar una de las épocas más grande de nuestra historia es todo el asunto de esta obrita que se ha procurado amenizar con lances del género romántico: un tomo en 8º a 8 rs. En rústica y 11 en pasta. Se hallará en Madrid librería de Calleja, y en Valencia en la de Cabrerizo ».

65 *GM*, 28/03/1833 (nº 36), p. 118 b.

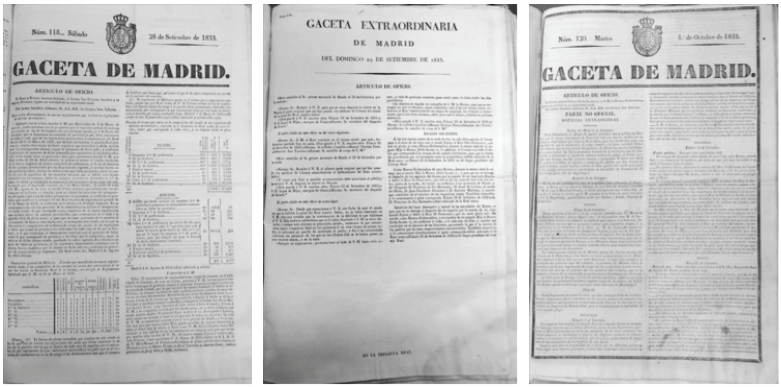
66 *GM*, 07/02/1833 (nº 17), p. 69a. Texte daté du 5 janvier.

67 Ministère qui avait été créé par décret du 05/11/1832.

Et, comme on pouvait s'y attendre, la source des « félicitations » ou « représentations » ne se tarit pas, bien au contraire. Ces textes sont autant de touches complémentaires apportées au portrait d'une reine idéalisée, à son bilan d'activités et sont érigés en reflet de l'opinion (ou du moins de ceux qui comptent) quant à une question essentielle, celle de la succession au trône[68], alors que s'approchait la date à laquelle l'infante Isabelle devait prêter serment en tant que Princesse des Asturies et héritière au trône (le 20 juin 1833) et, très probablement, la disparition de Ferdinand VII, sa santé demeurant préoccupante.

## Épilogue : Le Roi est Mort ! Vivent la Régente et la reine enfant !

Quelques mois plus tard, le dimanche 29 septembre 1833, la nouvelle tomba. Marie-Christine annonça, par voie de décret, que le roi était mort à trois heures moins le quart de l'après-midi et que dès lors elle assumait le pouvoir au nom de la reine Isabelle II jusqu'à sa majorité. Le jour même fut instauré un deuil de six mois, qui fut également porté par la *Gaceta de Madrid*. Dès le 1er octobre, ce qui constituait une première, chacune des pages et ce jusqu'au 29 mars 1834, fut ornée d'une bordure noire.


Núm. 118. Sábado 28 de Setiembre de 1833.

GACETA DE MADRID.

ARTÍCULO DE OFICIO.

GACETA EXTRAORDINARIA DE MADRID DEL DOMINGO 29 DE SETIEMBRE DE 1833.

ARTÍCULO DE OFICIO.

Núm. 120. Martes 1. de Octubre de 1833.

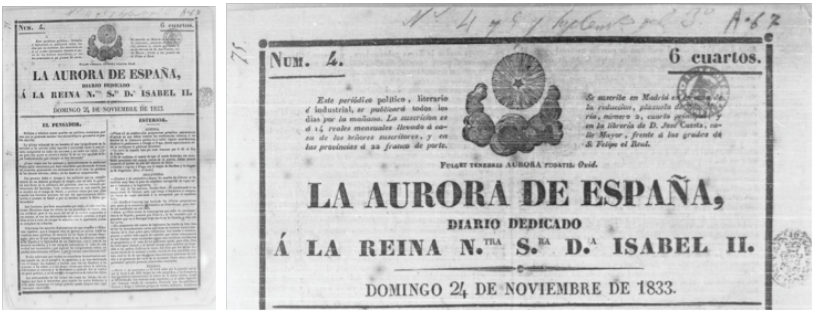
GACETA DE MADRID.

ARTÍCULO DE OFICIO.

*Gaceta de Madrid,* 28 et 29 septembre, 1er octubre 1833, Archivo Municipal de Cádiz.

D'autres périodiques (nés peu après la mort de Ferdinand VII), comme *La Aurora de España, diario dedicado a la Reina $N_{tra}$ $S_{ra}$ $D_{a}$ Isabel II* (qui amorça sa course en novembre) firent de même.

68 « Madrid, 24 de Abril », *GM,* 25/04/1833, p. 221 a.



Num. 4. 6 cuartos.

LA AURORA DE ESPAÑA,

DIARIO DEDICADO

Á LA REINA N.TRA S.RA D.A ISABEL II.

DOMINGO 24 DE NOVIEMBRE DE 1833.

Hemeroteca Municipal de Madrid: A.67.

Le 3 octobre la *Gaceta* publia le testament du roi dans lequel il nommait Marie-Christine « Régente et Gouvernante »[69] et le numéro suivant, en date du 5, s'ouvrit sur le « Manifeste de S.M. la Reine Gouvernante ». À l'aube de ce nouveau règne, celle qui se présenta comme la reine de tous les Espagnols et les exhortait à l'union, prônait la préservation d'un « pouvoir stable et compact, fondé sur les lois anciennes », avalisé par une tradition séculaire, tout en invoquant la nécessité absolue d'entreprendre des réformes administratives[70]. L'importance accordée à ce dernier point, qui passait par la modernisation de l'action gouvernementale (sans que soit évoqué une réforme des institutions), se refléta immédiatement dans la structure du périodique et la mise en forme de l'information. Ainsi, dans ce même numéro, on vit apparaître dans la section « Artículo de oficio », autrement dit la partie officielle, des rubriques par ministère[71] alors que jusqu'à présent les décrets royaux et autres textes officiels étaient livrés au public sans ordre apparent. La volonté de faire et de faire savoir conduisit la Régente à ordonner la création en octobre 1833 d'un nouveau périodique, le *Diario de la Administración* dont le titre n'autorisait pas le moindre doute quant à ses visées, par ailleurs clairement énoncées dans le décret relatif à sa fondation, paru dans la *Gaceta de Madrid* du 24 octobre 1833[72]. Et de manière fort significative l'introduction livrée en ouverture de la « Partie non officielle » du premier numéro de ce périodique s'ouvrait sur

69 « Real Decreto », 02/10/1833, *GM*, 03/10/1833 (nº 121), p. 513 a-b.

70 « Manifiesto de S.M. la Reina Gobernadora », 04/10/1833, in *GM*, 05/10/1833 (nº 122), p. 517a.

71 « Ministerio del Fomento general del Reino », « Ministerio de Hacienda de España », « Ministerio de la Guerra », « Ministerio de Gracia y Justicia ».

72 P. 561a-562 b.

un hommage appuyé à l'action déployée par Isabelle la Catholique, érigée en modèle, qui par une sage administration avait fait la grandeur de l'Espagne[73].

NUMERO 1.° 8 cuartos.

DIARIO DE LA ADMINISTRACION.

Miércoles 1.° de enero de 1834.

Biblioteca Nacional de España.

Dans ce même numéro Marie-Christine fit savoir que l'amnistie concédée le 15 octobre était désormais applicable aux ex-députés libéraux qui en avaient été exclus et dont elle ne doutait pas désormais de la conduite « pacifique et loyale[74] ». Elle décréta également la création en province « d'agents spéciaux » devant contribuer au développement des territoires. Les bases de son programme étaient jetées et la rupture avec les absolutistes clairement affichée.

Pour reprendre l'expression utilisée en janvier 1833 par les membres de la municipalité de Murcie, Marie-Christine démontrait par son action que « son sexe n'était pas moins capable de gouverner » que le sexe fort[75].

Dans un univers journalistique considérablement appauvri depuis la chute des libéraux en 1823 et où la seule embellie s'était traduite par l'apparition de publications culturelles, scientifiques ou techniques, nul doute que la *Gaceta de Madrid* fut un instrument de propagande essentiel pour rapprocher Marie-Christine de son peuple, pour faire ressortir toute l'humanité de celle qui assuma trois rôles essentiels sur le plan politique : celui d'épouse du roi, de mère de l'héritière du trône et de gouvernante. Chacun de ses pas, chacun des moments clés de son parcours depuis le moment où elle fut promise à Ferdinand VII jusqu'à la mort de ce dernier qui la plaça seule sur le trône d'Espagne, donna lieu dans les pages de la gazette à une chronique détaillée,

73 P. 4 a-b.

74 Décret du 23/10, p. 561 a.

75 *GM,* 12/02/1833 (n° 19), p. 77 b.

mêlant émotion et politique, visant à faciliter le processus de féminisation de l'exercice du pouvoir initié, en l'absence d'un héritier mâle, à la fin du règne de Ferdinand VII. Cette campagne « médiatique » ne parvint certes pas à toucher le cœur de tous les Espagnols : dès le 2 octobre 1834 les carlistes allumèrent la mèche d'une guerre civile qui devait durer sept ans. Mais pour lors la montée sur le trône de Marie-Christine en qualité de Régente fut perçue par certains, en Espagne et à l'étranger, comme une marque de progrès. Ainsi pouvait-on lire dans le *Journal des Débats* du 14 octobre 1833, où fut largement commenté le manifeste de la Régente (publié dans le numéro antérieur) :

> Le premier devoir de la régente est aujourd'hui d'établir le gouvernement de sa fille avec le moins de secousses possibles. Des réformes administratives, des hommes qui passent de l'exil dans le conseil, une offre de conciliation à presque toutes les opinions politiques, voilà avec quoi on s'est flatté à Madrid d'atteindre le but qu'on se propose. Nos vœux les plus ardents sont pour le succès de ces efforts. Si l'Espagne actuelle comporte plus et mieux, nous nous en réjouirons encore : en tous cas, nous ne pouvons méconnaître qu'il y ait progrès ; et en politique, le progrès est rapide, même chez les peuples les plus lents.

Le progrès évoqué par les journalistes français était évidemment entendu au sens strictement politique. Toutefois, si comme ils le soulignèrent, l'accès au trône de la reine enfant et de sa mère n'était pas la victoire d'un parti, mais « l'acte spontané d'une volonté unique » (celle de Ferdinand VII), cette féminisation circonstancielle au plus haut de la gouvernance pouvait également apparaître comme une avancée, voire une promesse de féminisation d'une société pour lors en pleine mutation.

# Pouvoir des femmes, femmes au pouvoir

## Une esquisse de l'ascendance sociale, idéologique et politique des femmes latino-américaines d'hier et d'aujourd'hui

Gérard Gómez
Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé : La participation féminine dans le débat social et politique a toujours été importante en Amérique latine. Pourtant, les femmes latino-américaines ont souvent été la cible de discrimination. C'est pour faire face aux injustices dont elles ont été victimes qu'un nombre conséquent d'entre elles ont revendiqué un engagement socio-politique sur le terrain. D'autres ont endossé la responsabilité des plus hautes fonctions étatiques.

Resumen: La participación femenina en el debate social y político siempre fue una cuestión de primordial importancia en América Latina. Sin embargo, las mujeres latinoamericanas han sido frecuentemente víctimas de discriminación. Para hacer frente a esta injusticia, un número consecuente de mujeres reivindicaron un compromiso sociopolítico sobre el terreno. Otras, asumieron la responsabilidad de las más altas funciones estatales.

Nombre d'historiens se penchent depuis quelques années sur la question de la place de la femme dans la société latino-américaine. Une grande partie de leurs travaux témoigne de la prise de conscience de celles-ci à l'égard non seulement d'une société éminemment patriarcale mais aussi vis-à-vis de leur implication culturelle, associative, syndicale et politique. Nous n'aurons pas la prétention de mettre en avant toutes les luttes portées à bras-le-corps par les femmes latino-américaines de ces dernières décennies. En proposant quelques pistes de réflexion, nous nous astreindrons à une rétrospective historique à travers laquelle nous tenterons de montrer qu'elles ont joué un rôle essentiel tout au long de l'histoire de l'Amérique latine.

## De la "Babylone des Indes" à Santa Evita

Durant la seconde moitié du XIXe siècle, les femmes latino-américaines des grands centres urbains – et ce malgré l'interdiction qui leur était faite de s'exprimer dans l'espace politique – ont adopté des postures assez tranchées envers les questions relatives au processus d'acculturation et aux principes diffusés par le courant darwiniste. Ces postures dépendaient en grande partie de la couche sociale à laquelle elles appartenaient. En effet, le contexte culturel et socio-politique de l'Amérique latine de cette période a fortement été marqué par des débats à travers lesquels on pouvait déceler une nette opposition entre ceux qui revendiquaient les principes de la "civilisation" occidentale et ceux qui défendaient les fondements culturels du monde autochtone. En outre, si certains États latino-américains de l'époque ne souhaitent pas s'affranchir de la "Mère Patrie", d'autres soutenaient une ouverture à la pensée positiviste[1]. Ce phénomène a eu un impact sur la cristallisation de la "pensée alternative" de la femme latino-américaine. Ainsi, par exemple, les femmes paraguayennes ont particulièrement été influencées par tous ces paramètres. Par la suite, au début du XXe siècle, les femmes argentines, uruguayennes et boliviennes revendiqueront une mouvance féministe.

Au Paraguay, au temps de la Conquête, la polygamie entre Espagnols et femmes guarani était entrée dans les mœurs et on a commencé à parler de la "Babylone des Indes" ou encore du "Paradis de Mahomet". Deux siècles plus tard, la Province paraguayenne – devenue puissante grâce aux Missions mises

1 Il faut par ailleurs souligner que si la culture espagnole a, durant la période de la colonisation, infligé ses fondements socioculturels et religieux à la culture vernaculaire, cette dernière a à son tour imposé à la culture européenne ses principaux aspects culturels.

en place par les Jésuites – s'est imposée comme la colonne vertébrale de la politique coloniale espagnole au sud du continent américain. Mais l'expulsion de ces missionnaires en 1767 a eu une conséquence néfaste : la politisation à outrance de la société. Cette phase de l'histoire paraguayenne a par conséquent généré des injustices sociales et culturelles, notamment à l'égard des femmes aussi bien *mestizas* que *criollas*. Ces injustices étaient essentiellement définies par les mesures dictées par la Couronne espagnole désormais sous l'emprise des Bourbons. Après le processus d'indépendance, le Paraguay a connu, notamment après la Guerre de la Triple Alliance (1864-1870), une évolution politique chaotique, ce qui n'a pas manqué non plus d'influencer l'évolution sociale des femmes, surtout dans le secteur du travail urbain. Ce conflit a laissé le Paraguay dans une situation démographique peu enviable : la population masculine a pratiquement été exterminée et tous les progrès culturels, techniques et artisanaux réalisés durant la période du gouvernement de Carlos Antonio López (1842-1864) furent réduits à néant. Dans ce contexte dramatique, les femmes – nommées alors les *residentas* – ont alors été appelées à jouer un rôle inédit. À ce propos, l'historien Luc Capdevila précise :

> Les générations d'après-guerre se sont dotées d'une identité de genre fondée sur les stéréotypes des rôles censés avoir été tenus selon l'appartenance de sexe, pendant le conflit, mais avec la menace de la déchirure nationale en arrière-plan […]. Quant aux femmes, les stéréotypes de la maternité étaient déclinés selon les lignes de la *residenta* et de l'unité nationale […]. Selon le mythe, grâce à la *residenta*, tel le phénix, la nation avait pu renaître de ses cendres. Ce n'est pas sans surprise que l'on retrouve la grande féministe radicale Serafina Dávalos (1883-1957), reprendre à son compte ce stéréotype lorsqu'elle intervint dans la guerre civile de 1904, avec d'autres femmes, pour obtenir des belligérants un cessez-le-feu […]. Des vétéranes aussi ont existé, mais ces femmes en armes n'eurent droit à aucune reconnaissance sociale. Arme, identité de genre et politique formaient un ensemble indissociable dans l'Amérique postcoloniale. À un moment où au Paraguay, comme dans les autres républiques de la région, quelques rares voix s'élevaient pour réclamer le suffrage féminin, la réponse convenue des hommes de pouvoir était que les Paraguayennes devaient rester radicalement exclues de la sphère politique[2].

La génération consécutive au conflit (1870-1890) a ainsi évolué dans une société où 90 % de la population était féminine et quasiment monolingue, ne parlant pratiquement que le guarani, la langue vernaculaire du Paraguay.

2 Luc Capdevila, « Au pays des femmes ou chronique de la mort annoncée de l'homme paraguayen 1864-1870 et après » in *Open Éditions Book*, PUR, 2006, paragraphe 24.

Ce pays était alors surnommé le "pays des femmes". Il fallait le repeupler et la polygamie fut exceptionnellement admise par les autorités ecclésiastiques. Une culture machiste, voire misogyne, s'est alors développée : durant très longtemps, on a considéré que la femme devait être éduquée avant tout pour procréer. Toutefois, la démographie paraguayenne s'est rapidement équilibrée entre 1890 et 1910, période durant laquelle le Paraguay a connu une phase d'immigration substantielle. Aussi, étant donné le nombre peu important d'éléments culturels étrangers – porteurs d'idéaux nouveaux –, ces femmes paraguayennes se sont nourries de leurs propres entrailles et n'ont pas été influencées par les courants de pensée des communautés frontalières ou lointaines. Par ailleurs, les processus d'industrialisation menés de front par les deux révolutions industrielles accomplies par l'Angleterre durant le XIXe siècle sont arrivés trop tard au Paraguay ; cela a eu un effet négatif sur sa société et la création d'emplois fut quasi inexistante. Cette situation, couplée au fait qu'on s'est habitué à une corruption impénitente a donné lieu à une saturation non seulement politique mais aussi économique. Dès lors, les femmes paraguayennes de cette période n'ont pas pu assumer, ni individuellement ni collectivement, un rôle important dans le monde du travail.

En cette fin de XIXe siècle, la société latino-américaine s'est scindée en deux couches sociales bien distinctes. Les modèles socioculturels et politiques qui ont surgi, de même que les idées, les habitudes et les idéologies ont été imposés par les *caudillos*, les grands propriétaires fonciers, l'élite sociale, l'aristocratie et le clergé. Les membres de ces différentes couches de la classe dominante, constituée essentiellement d'hommes car les femmes n'avaient que très rarement droit à la parole, ont assumé une fonction administrative et ont déterminé l'évolution de la politique de l'État. Les couches sociales dominées, à savoir les classes paysannes, ouvrières et surtout indigènes, ont quant à elles été toujours mises à l'écart et n'ont que très rarement pu bénéficier d'un progrès social ou économique. Malgré ce contexte fortement empreint par des pouvoirs hégémoniques, l'influence de plusieurs courants idéologiques comme le marxisme ou le libéralisme, pourtant diamétralement opposés, a ouvert les portes à une revendication assumée de la pensée politique. Par voie de conséquence, cela a eu une ascendance sur les femmes latino-américaines qui ont vu leur rôle politique, idéologique et même économique évoluer. Cependant, cette évolution n'a pas toujours été enviable en ce sens que ces femmes, "dévouées" et "soumises", devaient avant tout endosser une "responsabilité morale". Si l'on se réfère aux propos de Monica Cárdenas Moreno :

> L'influence de la pensée des Lumières sur les élites intellectuelles hispano-américaines, ainsi qu'une progressive libéralisation dans le domaine politique et économique tout-au-long du XIXe siècle, ont favorisé l'attribution à la femme

> bourgeoise d'un rôle moral au sein de la famille (en tant qu'épouse et mère) et au sein de la société. Dans ce contexte, les femmes sont surveillées par des institutions religieuses (Église catholique) et civiles (éducation différenciée entre les sexes et mariage inégal), qui associent l'idéal de la féminité aux attributs de passivité, obéissance, abnégation et dévouement[3].

Pourtant, face à cette "progressive libéralisation", ont émergé des contre-proclamations idéologiques qui, grâce à la presse, ont tenté de rendre perceptible le labeur des femmes et de changer leur condition de subordination en exigeant une réforme du monde de l'éducation et surtout des emplois mieux rétribués. Ces phénomènes empreints de revendications ont notamment été perçus en Amérique du Sud. En effet, l'Argentine et l'Uruguay, deux États marqués par l'arrivée massive d'immigrants européens, ont connu durant les premières décennies du XXe siècle un développement socio-économique remarquable ainsi qu'une urbanisation importante. Ce processus d'urbanisation a eu pour principal résultat l'apparition d'une classe sociale intermédiaire – entre dominants et dominés – qui a donc pu bénéficier d'un accès plus factuel à l'éducation. En outre, les échanges économiques, culturels voire scientifiques furent plus nombreux avec l'Europe et les États-Unis, ce qui a favorisé l'arrivée de nouveaux courants de pensée. C'est à cette période que le féminisme est apparu dans ces deux pays sud-américains, un féminisme issu de cette classe sociale intermédiaire. D'après Anne Pérotin-Dumon, ces femmes :

> Sont éduquées, elles commencent à assumer des responsabilités professionnelles. La première génération se distingue par ses juristes, médecins, enseignants qui sont souvent les premières femmes à pénétrer dans des professions jusque-là exclusivement masculines. Telle Elvira Rawson de Dellepiane, seconde femme à être admise dans le collège des médecins argentins en 1901, ou Paulina Luisi qui devient en 1908 la première femme médecin de l'Uruguay […]. En ce sens, leur prise de conscience féministe se greffe sur l'accès à l'éducation qu'a ménagé à ces femmes un État modernisateur dès la fin du XIXe siècle. La diversité de leurs prises de position, organisations et stratégies recoupe enfin une *pugna* entre Église et État avec plus d'insistance […] que les différences entre libéraux, radicaux, socialistes ou mouvements anarcho-syndicalistes dont, selon le cas, ces féministes sont proches[4].

---

3 Monica Cárdenas Moreno, « Femmes et conflits dans le monde hispanique et hispano-américain (XIXe-XXIe siècles) » in Revue *TrOPICS,* nº 8, Université de Lausanne, 2018, page de présentation.

4 Anne Pérotin-Dumon, « L'émergence du féminin en Amérique latine et la modernisation de l'État » in *Clio, femmes genres, histoire*, 1998, p. 3.

Le projet féministe qui a alors surgi en Argentine et en Uruguay ne s'est pas réduit à un simple discours contestataire. Les femmes argentines souhaitaient désormais s'investir dans la sphère publique, ce qui présumait une profonde mutation de leur statut au sein même de la famille. Force est de constater également que les prises de positions féministes qui sont apparues ont eu un rapport direct avec l'accès à l'éducation de nombre d'entre elles (aussi bien celles qui appartenaient aux classes les plus aisées que celles des couches moyennes). Cette période correspond par conséquent à l'augmentation du nombre de femmes qui ont intégré le monde de la culture en général. L'un de principaux corollaires fut l'adhésion de certaines d'entre elles à la pensée socialiste, voire anarchiste. Ces dernières notamment ont pris part à des mouvements contestataires dont l'une de principales revendications était l'égalité entre les hommes et les femmes (la question du droit de vote pour les femmes étant l'épicentre des débats). Dans un contexte social influencé par des mesures libérales et par une politique économique *librecambista*, ces femmes ont alors lutté non seulement contre les normes dictées par les grandes entreprises privées – dirigées alors par un pouvoir oligarchique implacable – mais aussi contre le pouvoir de l'Église qui, rappelons-le, avait le contrôle d'une grande partie du secteur éducatif, notamment celui des universités.

Il est également important de relever le rôle joué par les mouvances féministes boliviennes à partir des années 1920 jusqu'à la Révolution de 1952. La Bolivie a connu une période résolument libérale durant les premières décennies du XX^e^ siècle. Un aspect tangible de ce changement a été la mise en place d'un nouveau système éducatif qui a donné la possibilité – notamment aux jeunes filles des couches moyennes des principales villes du pays – de suivre une formation pédagogique susceptible de les aider à s'insérer par la suite dans le monde du travail. Cela a par ailleurs encouragé l'avènement d'une génération de femmes intellectuelles qui, au bout de quelques années, allégueront une posture féministe. María Elvira Álvarez, spécialiste de la question, souligne que ces femmes prendront des initiatives concrètes sur le terrain « en fondant en 1920, le "*Centro Artístico e Intelectual de Señoritas de Oruro*" qui financera par la suite la fondation de revues culturelles, la plus connue étant *Feminiflor*, créée en 1921[5] ». En effet, cette revue peut être considérée comme l'une des premières manifestations intellectuelles féministes de l'*Altiplano*. Notre auteure ajoute « qu'en 1929, l'*Ateneo Femenino* organisa la "Première convention de femmes" en Bolivie avec la participation de plusieurs syndicats féminins comme

5 María Elvira Álvarez, « Mouvement féministe et droit de vote en Bolivie » in *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin, Cairn.Info*, n° 35, 2012, p. 44.

la *Federación Obrera del Trabajo*, la *Federación Obrera Femenina* et le *Sindicato Femenino de Oficios Varios*[6] ». Elle précise néanmoins que « cette initiative a été un échec en raison des différences de classe et de culture existant entre les membres de l'*Ateneo* d'un côté et, de l'autre, les femmes des syndicats, en grande majorité aymaras, et appartenant toutes aux classes populaires de la société[7] ». Il est bien connu que ces femmes ont aussi assumé un rôle non négligeable durant la Guerre du Chaco (1932-1935) en mettant en place des associations qui apportèrent une aide logistique à l'armée bolivienne. Nombre d'entre elles ont ainsi eu accès au marché du travail et ont réussi à préserver leur emploi. La guerre *chaqueña* si néfaste pour le pays, a donc paradoxalement donné une impulsion à l'insertion de la femme bolivienne dans le monde du travail. Toutefois, la montée d'une pensée ultra nationaliste – largement mise en avant par une loge militaire, *La Radepa* (*La Razón de la Patria*), dirigée par Gualberto Villaroel et soutenue également par une oligarchie toute puissante, dénommée *La Rosca* –, a marqué le déclin des mouvances féministes en Bolivie. Cela n'a cependant pas empêché qu'un nombre assez conséquent de femmes assure une fonction importante au sein des partis politiques. Par exemple, au début des années 1950, elles ont notamment intégré le "Mouvement Nationaliste Révolutionnaire". Ce parti a été le principal porteur de la Révolution de 1952 et a non seulement imposé une réforme agraire et la nationalisation des mines, mais aussi décrété le suffrage universel. Nous pouvons ainsi constater, à travers ces quelques exemples, que le début du XXe siècle a été, comme l'affirme Cárdenas Moreno, le « témoin de processus mouvants de progrès et de reculs dans l'acquisition de droits civils pour les femmes, parmi lesquels le droit de vote, exigé par les mouvements féministes d'Occident, qui est le plus emblématique car il transforme le statut de la citoyenneté[8] ». En effet, les mouvances féministes contestataires de cette période ont revendiqué le droit au suffrage universel. Si on laisse de côté le cas de l'Uruguay, pays dans lequel ce droit a été instauré dès 1932, le droit au suffrage universel n'a été acquis dans la plupart des États latino-américains qu'après la Seconde Guerre mondiale.

Durant les premières décennies du XXe siècle, les nations ibéro-américaines ont essayé de s'appuyer sur les fondements politiques européens pour mettre au point des principes sociaux, juridiques et constitutionnels. Toutefois, ces jeunes États

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 Monica Cárdenas Moreno, « Femmes et conflits dans le monde hispanique et hispano-américain (XIXe-XXIe siècles) », *op. cit.*

ont dû adapter ces fondements à la réalité sociale et culturelle latino-américaine. Le peuple a rapidement pris conscience que ces prétendus principes démocratiques européens mis en place dans les différents pays du continent n'étaient, en vérité, qu'une parodie politique et un prétexte pour imposer au contraire un pouvoir autoritaire. Aussi, si les jeunes pays latino-américains se sont à l'époque autoproclamés "authentiquement américains", la conceptualisation de ce qui était l'"identité nationale" n'avait pas encore une véritable signification dans la mesure où ces gouvernements se sont retrouvés "suspendus" entre l'influence des anciens concepts des archaïques *Audiencias* espagnoles et les principes positivistes qui tendaient à les propulser vers le libéralisme.

Nombre de personnages politiques de l'époque – notamment ceux qui soutenaient les préceptes populistes – ont affirmé que l'Amérique latine n'avait alors guère le choix: chaque gouvernement devait revendiquer son essence culturelle d'origine et définir son identité nationale. Cela a été le cas de Juan Domingo Perón en Argentine qui est entré sur la scène politique à une époque où le révisionnisme historique était à son apogée. Il s'agissait alors de définir ce que devait être l'*argentinidad*, autrement dit donner un sens à l'identité nationale. Perón mit donc en place le "justicialisme", fondé sur le culte à la personnalité, sur la centralisation de l'État, sur un discours populiste et démagogique, sur l'appui d'un seul syndicat ainsi que sur un parti politique unique. Néanmoins le "justicialisme" péroniste a donné lieu à des mesures concrètes et novatrices pour l'époque: instauration de la sécurité sociale et du principe du logement social, création des tribunaux de travail pour la défense des droits des paysans et des ouvriers ou encore la lutte contre l'analphabétisme. Le péronisme a été populiste et a prétendu défendre le principe de la justice sociale mais a également imposé un centralisme autoritaire tout en incitant le peuple à participer à la vie politique.

Tous ces paramètres ont eu un impact très important sur l'évolution des femmes dans la société argentine. Lors de sa prise de pouvoir en juin 1946, Perón n'a pas hésité à mettre en avant la question des droits politiques des femmes. En effet, le président argentin, lors de son premier discours au Congrès le 26 juillet 1946, s'est positionné ouvertement en faveur du suffrage féminin. Dès 1947, l'État argentin s'est ainsi engagé dans une campagne hautement politisée en faveur des droits des femmes, engagement mené par son épouse Eva Perón qui devint alors la porte-parole des femmes les plus démunies. La nouvelle prise de conscience politique des femmes argentines a permis d'affermir la position de cette dernière, devenue la clé de voute du péronisme. Le gouvernement argentin leur a conféré la possibilité d'adhérer au "Parti Péroniste Féminin" – fondé en 1949 – et Eva Perón a pu établir les objectifs dudit parti ainsi que les principales actions de la participation politique des femmes au sein des structures partisanes.

Pour le péronisme, la femme devait se métamorphoser en la conscience morale du justicialisme.

Entre 1947 et 1952, année de sa mort, Eva Perón, devenue depuis une sorte d'icône de l'histoire argentine, a assumé simultanément plusieurs fonctions. Tout d'abord, celle de première dame, une fonction traditionnelle qui contrastait avec la fonction endossée jusqu'à ce moment par les épouses des précédents présidents argentins qui s'étaient contentées de faire bonne figure se montrant dociles et soumises. D'ailleurs celles-ci, tout comme l'ensemble des femmes appartenant à la haute bourgeoisie de Buenos Aires, n'ont pas hésité à critiquer l'engagement social et politique d'Eva Perón, critiques qui furent particulièrement virulentes et qui contrastèrent avec l'enthousiasme manifesté par les femmes des couches sociales défavorisées ou par les *descamisados* qui lui vouaient un véritable culte, faisant ainsi d'elle une sainte, *Santa Evita*. Elle a eu aussi une fonction politique en entretenant des rapports très étroits avec les travailleurs et en particulier avec les syndicats. Aux élections présidentielles de 1951, les femmes argentines ont non seulement pu voter, mais se présenter aussi en tant que candidates. La "*Confederación General del Trabajo*" a proposé la candidature d'Eva Perón à la vice-présidence du pays mais celle-ci n'a pu voir le jour en raison de la maladie dont elle a succombé l'année suivante. Certains historiens se sont posé la question de savoir comment aurait évolué le péronisme si la femme du président argentin n'était pas tombée malade car au début des années 1950, c'était bien elle, et non son époux, qui régissait – même si elle le faisait indirectement – les rapports avec les syndicats et les *descamisados* (sans oublier le rôle très important assumé alors par la "Fondation Eva Perón" et par le "Parti Péroniste Féminin"). Enfin, n'oublions pas le rôle qu'elle a eu auprès des femmes argentines en les intégrant à la vie politique de leur pays. Les travaux de Susana Bianchi et Norma Sanchís, spécialistes reconnues de l'histoire contemporaine argentine, sont à ce sujet très instructifs. Elles insistent notamment sur le fait que « les rapports et les liens des femmes argentines avec Eva Perón impliquaient un renouveau dans le modèle de relation avec un personnage ayant un pouvoir public, politique voire même idéologique important[9] ». Aussi, nous l'avons dit, à travers Eva Perón, les femmes argentines ont eu accès à l'espace public et politique du pays durant une dizaine d'années, allant même jusqu'à avoir l'opportunité d'exercer une forme de pouvoir. Mais en même temps, elles restaient les exécutantes des volontés de la première dame.

9 Susana Bianchi, Norma Sanchís, *El PartidoPeronista Femenino*, Buenos Aires, Centro de Edition de América Latina, 1988.

## De l'emprise idéologique à l'autoritarisme

En Amérique latine, les années 1950 et 1970 ont non seulement été marquées par les conséquences socio-économiques de la Seconde Guerre mondiale mais également par les affrontements idéologiques issus de la guerre froide. Les principaux problèmes socio-politiques que rencontraient alors la plupart des États du continent n'ont pas pu être résolus et les personnages élus lors des différentes élections municipales, législatives ou présidentielles ne correspondaient pas non plus aux aspirations du peuple latino-américain. Cela n'a fait qu'accentuer l'apparition de nombre de dictatures. Il faut ajouter à tous ces éléments le rôle toujours substantiel des Forces armées ainsi que l'influence nord-américaine qui ne tergiversait pas à imposer une présence militaire et économique dont le principal objectif était de lutter à tout prix contre le communisme.

L'un des espaces les plus affectés par les diverses tensions idéologiques et politiques en cette fin des années 1950 a été la région du *Circuncaribe* et notamment Cuba. L'île connaissait alors une répression militaire ainsi qu'une indifférence massive de la population envers la pauvreté, la violence et la corruption. Cela a entraîné la mise en place d'une mouvance contestataire dès 1956. Celle-ci a débouché sur la Révolution cubaine qui a culminé en 1959 avec la victoire du mouvement et l'intronisation du régime castriste. Si cela a donné lieu à de nombreux débats, il est certain que la révolte castriste a réussi, notamment durant les années 1960, à changer sensiblement la situation des femmes. Précisons que sous la dictature de Fulgencio Batista, de 1952 à 1958, la femme cubaine, assujettie aux dictats d'une communauté patriarcale, ne représentait qu'une part infime de la population ayant un emploi. Son rôle dans le secteur économique ou politique était pour ainsi dire quasiment inexistant. Comme l'atteste Joseba Macías : « malgré l'obtention du droit de vote dès 1934, sous le gouvernement progressiste de Ramón Grau San Martín émanant de la Révolution populaire de 1933, le rôle de la femme dans la vie politique a été très limité. Ainsi, de 1934 à 1958, seules 26 femmes ont occupé un poste législatif avec 23 députées et 3 sénatrices[10] ». En revanche, selon notre spécialiste, elle a assumé une fonction prépondérante dans l'émulation contestataire contre la dictature de Fulgencio Batista, « notamment au travers d'organisations telles que le "*Frente Cívico de Mujeres Martianas*" et "*Las Mujeres Oposicionistas Unidas*" […]. Nombre d'entre elles ont d'ailleurs intégré la guérilla du "Mouvement

10 Joseba Macías, « Revolución cubana: Mujer, Género y Sociedad Civil » in *Viento Sur*, La Habana, 2011.

26 juillet" en fondant en septembre 1958 le peloton militaire féminin "Mariana Grajales"[11] ». Le changement de la condition de la femme cubaine s'est notamment fondé sur la réforme du secteur de l'éducation. En effet, au début des années 1960, fut instaurée la "Fédération des femmes cubaines". Cette institution a prôné une politique pragmatique qui a aidé les jeunes femmes à mieux faire face aux problèmes de la vie quotidienne. Par exemple, sur l'ensemble du territoire ont surgi des crèches pour que les femmes appartenant notamment aux couches sociales les plus lésées puissent laisser leurs enfants durant certaines périodes de l'année pour apprendre non seulement à lire et à écrire, mais aussi pour aller alphabétiser, à leur tour, les secteurs les plus isolés de l'île. Selon les propos de María López Vigil :

> Des milliers de jeunes étudiantes quittèrent les villes pour aller alphabétiser les campagnes. Puis des milliers de jeunes paysannes quittèrent les campagnes pour aller étudier en ville et prendre conscience que le monde s'étendait au-delà de leur hameau. Des cent mille alphabétiseurs 59 % furent des femmes et du million d'alphabétisés en 1960-1961, 55 % furent des femmes. À la suite de la campagne d'alphabétisation vinrent des cours dans des écoles polytechniques et des universités pour les femmes les plus marginalisées : paysannes, femmes au foyer, domestiques et prostituées. Petit à petit les femmes prirent leur place dans tous les espaces de vie[12].

Mais les arrêtés décrétés par le gouvernement castriste les concernant n'ont pas toujours été suivis d'une mise en application concrète. Dans la pratique, le gouvernement devait leur permettre de participer à l'"effort révolutionnaire". La structure des relations homme-femme est donc restée identique et les inégalités ont souvent persisté. Mais cela ne doit pas enlever le mérite d'une politique éducative qui a su porter ses fruits : nombre de Cubaines ont pu bénéficier du processus d'alphabétisation cité plus haut, ce qui a par la suite favorisé leur insertion sur le marché du travail. En effet, dans les années 1970 et 1980, la participation des femmes dans le monde du travail a été importante. En outre, il faut rappeler qu'au niveau international, Cuba est devenu le premier État d'Amérique latine à légaliser l'avortement (1965). Toujours est-il que l'évolution de la femme cubaine a eu une relation étroite avec les principes établis par le castrisme qui, à son tour, a dû faire face à la politique toujours plus radicale de la part de Washington. L'opposition constante du castrisme à l'égard des

11 *Ibid.*

12 María López Vigil, « Cuba. Femmes. Esquisse d'un profil, paroles pour une histoire » in *Alterinfos sur l'Amérique latine*, 1999, p. 1.

États-Unis et la dépendance économique vis-à-vis de l'Union Soviétique ont sans conteste influencé l'évolution de la femme cubaine. Durant cette même période, d'autres aires géographiques du continent latino-américain ont également été impactées par les méandres idéologiques et politiques de la guerre froide. L'une des régions les plus concernées était alors le Cône Sud, notamment le Paraguay et l'Argentine qui ont dû faire face à de graves problèmes économiques. Le processus d'industrialisation, entre 1960 et 1970, a été très tardif dans cette région du continent (surtout au Paraguay) et étant sous le joug des juntes militaires, les couches sociales les plus défavorisées ont dû affronter les mêmes problèmes : salaires bloqués, conditions de travail souvent intolérables, quasi interdiction de faire grève etc. Dans ce contexte difficile, les femmes paraguayennes et argentines n'ont pas manqué d'assumer un rôle substantiel et ce à plusieurs niveaux.

L'ère stroniste (1954-1989) a eu un impact négatif sur la femme paraguayenne qui a dû évoluer durant cette période dans un contexte où l'idéologie bureaucratique était fondée sur la subordination et non pas sur une norme dictée par une loi démocratique. Aussi, le stronisme a infiltré dans le tissu politico-culturel une impulsion autoritaire qui a empêché le déroulement normal des diverses organisations socio-politiques. De ce fait, le système économique dans lequel la femme a essayé de s'insérer a été affecté. Soulignons également que le parti conservateur (*Colorado*) a décelé l'importance que pouvait avoir l'image des femmes dans la politique et n'a pas hésité à nommer certaines d'entre elles à des postes administratifs sensibles. Elles ont pu encadrer les *ligas* et c'est ainsi que la "*Liga Paraguaya de los Derechos de la Mujer*" – une organisation dépendant du parti conservateur – a contrôlé pendant les années 1960 le secteur féministe qui tentait tant bien que mal de se faire une place dans la société paraguayenne. Cette organisation a décrété en juin 1961 la loi n° 704 qui a défini les droits politiques des femmes paraguayennes tout au long de la dictature stroniste. À la fin des années 1960, les débats animés au sein de cette organisation ont commencé cependant à embarrasser la dictature qui avait désormais du mal à leur accorder une place sur la scène politique du pays. Il était manifeste qu'une "fibre" politique féminine animait désormais les espaces politisés de la bourgeoisie d'Asunción (ces initiatives ne touchant pas encore l'intérieur du pays).

L'avènement de la "Théologie de la Libération" en 1968 a par ailleurs troublé la posture du gouvernement stroniste à l'égard des femmes. Cette révolution au sein de l'Église a été le déchiffrage implacable de l'Évangile par l'exhortation de nombre de concepts connus du discours marxiste envers la communauté (le rôle du peuple, l'existence de la lutte des classes ou encore l'idéologie dominante). Cette nouvelle approche d'une certaine couche du pouvoir ecclésiastique a alors fortement influencé l'évêque d'Asunción, Ismael Rolón Silvero. Celui-ci a en

effet non seulement soutenu – sans jamais vraiment l'avouer – ledit mouvement contestataire mais il a surtout ouvertement condamné la politique stroniste. Cette conversion de la part de l'Église catholique paraguayenne, par son engagement aux côtés des couches les plus défavorisées, a eu une conséquence imprévue : la naissance d'organismes pro-catholiques régis principalement par des femmes qui se sont par la suite regroupées dans la "*Juventud Obrera Católica*". Cet organisme, surveillé de près par le pouvoir, a joué un rôle important en ce sens qu'il a mis en place une politique de protection à l'égard des ouvrières et surtout des employées domestiques. C'est durant cette période que nombre de syndicats ont été fondés (sous l'initiative donc des membres de la "*Juventud Obrera Católica*"). Citons la "*Central Cristiana de Trabajadores*" et surtout le "*Sindicato de Empleadas del Hogar*" qui a fait contrepoids au syndicat officiel du gouvernement, la "*Confederación Paraguaya de Trabajadores*". Cela a incité certaines femmes comme Carmen de Lara Castro (qui avait fondé en 1967 la "*Comisión de Derechos Humanos del Paraguay*") à se préoccuper de la cause des exilés politiques qui avaient dû fuir le Paraguay. Précisons néanmoins que si ces organismes ont eu une ascendance politique remarquable tout au long des années 1970, il n'en demeure pas moins que les femmes affiliées auxdits organismes se méfiaient des mouvances dites "féministes" alors en vogue en Amérique latine. Enfin, après la chute d'Alfredo Stroessner en 1989, des mouvements culturels conduits par des femmes sont apparus dans la capitale paraguayenne et ce malgré l'emprise toujours forte de la mentalité patriarcale du pays. Ces mouvements étaient composés de femmes issues de tous les milieux sociaux. D'autres femmes ont rédigé des manifestes pour revendiquer un nouvel ordre social, le plus connu étant celui de la "Coordination des femmes du Paraguay"[13].

---

13 Dans un travail précédent nous soulignions : « Autour de cette déclaration se sont regroupées treize associations féminines ; la plupart d'entre elles ont tenté de prendre en charge l'éducation civique des femmes les plus délaissées par la société (celles qui arrivaient de la campagne en quête de travail, souvent très jeunes, ou les femmes indigènes, pour la plupart analphabètes). Il fallait apprendre les principes du plébiscite et connaître les droits civiques les plus rudimentaires. D'autres associations se sont penchées plutôt sur le problème de la violence envers les femmes. Cependant, ces groupements de femmes ne sont pas parvenus à traiter la question du divorce (et encore moins celui de l'avortement), sujets encore tabous. Pourtant, le Paraguay avait signé la Convention rédigée en 1981 par l'Organisation des Nations unies (ONU) qui s'était déjà penchée sur la question de la lutte contre toute forme de discrimination à l'égard de la femme. Cela n'a pas empêché la création du "*Grupo de Estudios de la Mujer Paraguaya*" (GEMPA) ». cf. Gérard Gómez, « La femme au Paraguay, Progressions, vicissitudes et contributions. Entre histoire, politique, culture et monde du travail » in *Les femmes dans le monde du travail dans les Amériques*, PUP, Collection "Sociétés contemporaines", 2016, p. 6.

Le cas argentin est également très significatif et met en exergue un contexte teinté d'autoritarisme. Alors en exil en Espagne, Perón a annoncé au début des années 1970 son soutien au "péronisme contestataire" qui avait lancé depuis déjà quelques années une action de guérilla en Argentine. Il a proposé un "réajustement politique et doctrinal" du péronisme, se rapprochant ainsi des causes révolutionnaires qui jaillissaient un peu partout sur le continent latino-américain. L'objectif, selon lui, était de définir un péronisme qui allouerait désormais les fondements d'un "socialisme national". En proclamant son retour sur la scène politique argentine, il a dérouté l'opinion internationale. Le 23 septembre 1973, il a en effet remporté les élections face au candidat de l'"Union civique radicale", Ricardo Balbín. Le 12 octobre de cette même année, il est donc devenu président pour la troisième fois, accompagné de sa troisième épouse, Isabel Martínez de Perón, nommée vice-présidente. Il n'est cependant resté que très peu de temps au pouvoir puisqu'il est décédé le 1er juillet 1974. Son épouse lui a succédé mais elle a été victime d'un coup d'État deux ans plus tard, coup d'État perpétré par une junte militaire dirigée par le général Jorge Rafael Videla qui avait revendiqué un "Processus de réorganisation national". Cela a ouvert les portes à une dictature implacable et à l'une des pages les plus sombres de l'histoire de l'Argentine. Très influencés par l'idéologie marxiste-léniniste de la Révolution cubaine de 1959 – mais aussi par les principes du guevarisme *foquista* – plusieurs foyers révolutionnaires sont alors apparus un peu partout dans le pays. Le *guérillero* était devenu l'axe principal dont dépendait la révolte. L'armée argentine a entrepris une répression féroce et sanglante, notamment contre les *montoneros*. La "solution finale" pour anéantir ces mouvements contestataires a été l'arrestation souvent arbitraire de leurs membres. Les individus séquestrés, par la suite appelés *desaparecidos* par les historiens, ont été pour la plupart torturés ou exécutés. La dictature a pris soin de faire en sorte que les dépouilles des victimes ne puissent jamais être retrouvées.

Face à cette situation tragique, le mouvement "Mères de la Place de Mai" s'est ouvertement opposé au pouvoir militaire en protestant contre les abus et les exactions de la junte. Les "Mères de la Place de Mai" étaient les mères de ces militants dont on n'avait plus de nouvelles depuis qu'ils avaient été séquestrés par les Forces armées argentines. Pour tenter de retrouver leurs enfants (ou petits-enfants) disparus, elles ont commencé par rencontrer des responsables des différents organismes de l'État et des autorités du pouvoir ecclésiastique. En signe de protestation, elles se sont regroupées – et continuent à faire de même aujourd'hui encore – à Buenos Aires autour de la Place de Mai tous les jeudis entre 15 h 30 et 16 h devant la *Casa Rosada*, le palais présidentiel argentin. Dans la mesure où les rassemblements statiques étaient défendus par la dictature,

elles tournaient sur la place dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, remontant de manière symbolique le temps et blâmant l'impunité des autorités de l'armée. Dès lors, elles sont non seulement devenues, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, l'emblème de la résistance et du combat contre la dictature du général Videla, mais aussi des militantes pour les droits de l'homme. Certaines ont payé de leur vie leur engagement. Le 10 décembre 1977, lors de la "Journée internationale des droits de l'homme", elles ont voulu publier une liste sur laquelle, en principe, devait se trouver les noms des personnes disparues. Le journal *La Nación* a accepté sa publication à condition que n'y figure que les noms des "mères". Cette initiative a provoqué l'arrestation d'Azucena Villaflor de De Vicenti, l'une des principales personnalités fondatrices du mouvement.

Les "Mères de la Place de Mai" ont donc surgi comme une réponse directe à la disparition d'un nombre important d'individus qui contestaient alors la politique autoritaire du gouvernement argentin et sont devenues l'épicentre d'une mouvance de résistance face à la tyrannie de la dictature. Elles sont également devenues des "sujets politiques" car elles se sont soulevées contre l'image qu'on pouvait avoir alors de la femme dans une société toujours assujettie par une mentalité patriarcale idéalement personnifiée par l'"autorité virile" des Forces armées. Il est certain qu'elles ont représenté l'irruption, dans un monde hautement politisé, de l'ascendance féminine, et dans ce cas précis de l'ascendance maternelle. Cela nous renvoie au concept de la *mater*, si important tout au long de l'histoire de l'Amérique latine. Le fait qu'elles se sont depuis toujours dressées, sans avoir recours à la violence, contre l'autoritarisme, non pas au nom d'un parti politique ou d'un quelconque syndicat, mais pour un idéal, leur a donné une portée idéologique très importante. En 1982, l'Argentine a perdu la guerre des Malouines contre la Grande-Bretagne. L'année suivante, la junte militaire s'est effondrée, ce qui a donné lieu à une "transition démocratique", non seulement en Argentine mais aussi dans toute l'Amérique latine.

## La transition démocratique, les revendications indigènes et la "vague rose"

En toute logique, l'effondrement des diverses juntes militaires latino-américaines pendant les années 1980 a laissé un vide aussi bien politique qu'économique. La plupart des États du continent ont dû maintenir leurs relations de dépendance à l'égard des pays industrialisés et les problèmes d'exportation, d'importation et d'industrialisation les ont conduits à tomber dans la spirale de la dette. De plus, la récession mondiale de 1984 a provoqué l'augmentation du cours du dollar

ainsi que l'augmentation du taux d'intérêt. Les pays industrialisés ont réduit les importations de matières premières (mise à part celle du pétrole), ce qui n'a fait qu'augmenter la dette des pays ibéro-américains. Les années 1980, qui selon la "Commission économique pour l'Amérique latine" ont été une "décennie perdue", ont donc été celles de la dette publique externe et de son acquittement, de l'hyperinflation, de l'ascension des inégalités et de la pauvreté. C'est bien dans ce contexte de crise que les femmes latino-américaines continuèrent à jouer un rôle important, notamment dans le domaine de la revendication politique. Il y a eu comme une sorte de "prise de conscience politicienne" de leur part, ce qui leur a ouvert de nouvelles perspectives durant les années 1990.

Cette prise de conscience a été impactée par la montée des mouvements féministes des années 1970 et 1980. Cette mouvance – perceptible surtout au sein des couches sociales moyennes – n'a eu pourtant qu'un rapport peu significatif avec les mouvements féministes européens ou nord-américains, fortement intellectualisés, qui étaient eux (à l'époque) soucieux de revendiquer avant tout les droits fondamentaux des femmes (comme l'avortement, le divorce, l'égalité de salaires par exemple). La mouvance féministe latino-américaine, quant à elle, mettait surtout en avant les femmes en tant que victimes de discrimination, de violence et de mentalité misogyne. Par ailleurs, beaucoup de femmes évoluaient dans un contexte alors marqué par une extrême pauvreté, notamment celles qui vivaient dans les *cinturones de miseria* (les bidonvilles). Cela a eu pour conséquence la création d'un nombre important d'associations ou d'organismes dirigés par des femmes qui ont eu pour objectif de dynamiser non seulement la vie sociale et économique des quartiers pauvres de grandes villes (gangrénés par la corruption et par le narcotrafic), mais aussi d'assigner un nouveau rôle social aux femmes.

Certaines femmes particulièrement engagées se sont alors démarquées en critiquant et en allant contre les organismes de l'État qui ne prenaient guère en considération leurs demandes. D'autres ont été victimes des mouvements de guérilla. L'exemple le plus emblématique est sans conteste celui de María Elena Moyano. Cette militante péruvienne, engagée et féministe, a ouvertement pris position à la fois contre le gouvernement d'Alberto Fujimori – qui avait imposé au Pérou un néo-libéralisme injuste et oppressif – et contre la guérilla du Sentier Lumineux qui prônait l'idéologie maoïste. Son engagement sur le terrain a été manifeste. Elle a été membre du mouvement "*Jóvenes Pobladores*" et a été présidente de la "Fédération de Femmes populaires" de Villa El Salvador (une commune située dans la banlieue sud de Lima, capitale du Pérou). Sous sa direction, cette fédération a mis en place une logistique d'aide sociale pour venir en aide aux plus nécessiteux. Il suffit de citer le programme "*Vaso de Leche*" (qui apportait du lait aux enfants que les mères ne pouvaient pas allaiter), les

associations qui offraient des repas aux familles les plus défavorisées ou encore les comités qui proposaient aux illettrés un programme d'alphabétisation. En 1990, María Elena Moyano a été élue maire adjointe de Villa El Salvador mais a été assassinée par le Sentier Lumineux deux ans plus tard (le 15 février 1992) dans des circonstances particulièrement atroces. Lors du dixième anniversaire de sa mort, elle a été proclamée héroïne nationale par le Congrès péruvien.

Nous l'avons souligné, durant les années 1980, les dictatures militaires ont été peu à peu supplantées par des régimes démocratiques. Cela est devenu une réalité surtout après la chute du Mur de Berlin le 9 novembre 1989, période qui a aussi mis en avant un changement de cap de la politique nord-américaine, menée durant les années 1980 par le gouvernement de Ronald Reagan. Cependant, chaque pays latino-américain a entamé le retour au processus de démocratisation de manière spécifique. Cette transition démocratique est passée par l'adoption de nouvelles Constitutions et par des élections présidentielles refondatrices. À ce sujet, Salvador Marti I Puig, revenant sur les travaux d'Adam Przeworski, certifie :

> Pour ce qui est des caractéristiques du processus de changement, contrairement à ce que beaucoup de théoriciens pensaient, le passage d'un système dictatorial à une démocratie fut le résultat de nombreux calculs stratégiques entre acteurs politiques. Il s'agissait de faire le tri entre les différentes options qui se présentaient après l'érosion des régimes autoritaires, et devant l'irrépressible pression qu'exerçait la société civile organisée, exigeant droits et libertés. L'ouverture et la démocratisation des régimes politiques furent donc le résultat d'un processus historique à plusieurs phases (libéralisation, transition et consolidation). Dans chacune de ces étapes, entraient en scène des acteurs ayant des partisans, des préférences, des calculs, des ressources et des horizons temporels différents[14].

L'acceptation des femmes dans les mécanismes formels de la participation politique a été assez limitée durant les années 1970 (nous avons donné l'exemple du rôle assumé par Isabel Martínez de Perón en Argentine entre 1974 et 1976). Toutefois, au cours des années 1980 et 1990, dans ce processus de changement souligné par notre spécialiste, trois femmes ont endossé les plus hautes responsabilités au sein de leur pays respectif. Citons tout d'abord Lydia Gueiler Tejada qui, après la Révolution bolivienne de 1952, a intégré le "Mouvement Nationaliste Révolutionnaire" et qui a dû s'exiler en 1964 pour fuir la dictature du général René Barrientos. En 1979, de retour en Bolivie, elle a assumé la présidence

14 Salvador Martí I Puig, « L'Amérique latine des années 1990. La décennie des opportunités ou celle des chimères ? » in *Cahiers des Amériques latines*, 2017, paragraphe 19.

de la Chambre des députés. La même année, Walter Guevara Arze a été nommé président mais a été renversé du pouvoir par le coup d'État imposé par Alberto Natusch Busch. Ce dernier a dû abdiquer face à l'animosité générale des partis politiques, du pouvoir ecclésiastique et de la "Centrale Ouvrière Bolivienne". Le Congrès a alors élu Lidia Gueiler Tejada présidente de la Bolivie par intérim le 16 novembre 1979. Le 17 juillet 1980, elle a été néanmoins renversée à son tour par un autre coup d'État, celui du général García Meza. Faisons ensuite référence à Ertha Pascal-Trouillot. Ayant une formation de juriste, elle est devenue en 1986 la première femme membre de la Cour de cassation d'Haïti, peu après la chute du dictateur Jean-Claude Duvalier. Pour faire face à une situation sociale et politique chaotique, le 13 mars 1990, elle a prêté serment comme présidente du pays, à titre provisoire. Elle s'était engagée à maintenir la paix civile et à organiser des élections présidentielles la même année. En effet, le 16 décembre 1990, Jean-Bertrand Aristide est devenu le nouveau président d'Haïti. Enfin, citons Violeta Barrios de Chamorro qui est devenue, après la chute de la dynastie de la famille Somoza en 1979, membre par intérim de la "Junte nationale de reconstruction" au Nicaragua. L'année suivante, en total désaccord avec les projets des sandinistes (qui revendiquaient une posture anti nord-américaine et préconisaient une ouverture aux principes socialistes), elle a démissionné de ladite junte. En 1990, elle a été la candidate de l'"Union d'opposition nationale" et a remporté les élections présidentielles du 25 février 1990. Sa politique, très contestée, n'a pas atteint ses objectifs et le Nicaragua est entré dans une période de déclin économique et social. En octobre 1996, elle a été battue à l'élection présidentielle par Arnoldo Alemán du "Parti libéral constitutionnaliste".

Laissons de côté le cas spécifique de Lidia Gueiler Tejada et précisons qu'un certain nombre d'historiens soulignent, à propos des autres femmes citées ci-dessus, que leur élection au poste de présidente a avant tout été le résultat d'un contexte socio-politique singulier. Nous avons déjà fait allusion à Isabel Martínez de Perón qui, sans avoir endossé auparavant de responsabilités politiques, a assumé la vice-présidence de l'Argentine après la mort de son époux en 1974. Ces historiens précisent que cela relevait plus d'un fantasme qu'autre chose de la part de Perón qui a voulu rétablir un contexte (celui des années 1940 et du début des années 1950, alors marqué par la présence quasi mystique de sa seconde épouse, Eva Perón) qui devait lui donner une nouvelle assise politique face à une Argentine qui n'était plus la même. Ertha Pascal-Trouillot a, quant à elle, pu assurer son poste de présidente par intérim d'Haïti en 1990 parce que le président nord-américain George Bush et le président vénézuélien Carlos Andrés Pérez Rodríguez l'ont imposée à la tête du gouvernement pensant qu'elle assurerait une politique qui irait contre les intérêts des mouvements

néo-duvaliéristes et des Forces armées, alors érodées par le nouveau contexte politique du pays. Enfin, certains spécialistes de l'histoire nicaraguayenne ont affirmé que si Violeta Barrios de Chamorro a pu endosser une responsabilité étatique, c'est parce qu'elle a hérité du capital politique et contestataire de son mari, Pedro Joaquín Chamorro Cardenal qui s'était ouvertement opposé à la dynastie de la famille Somoza en dirigeant le journal *La Prensa*, journal qu'il a dirigé jusqu'en 1978, année de son assassinat par les hommes de main du régime. D'aucuns ont aussi certifié qu'elle a pu se présenter aux élections que parce qu'elle bénéficiait de l'appui financier des États-Unis qui voyaient en elle une candidate susceptible de faire face à la mouvance politique des sandinistes. N'oublions pas que pour contrer les initiatives de ces derniers, les États-Unis ont imposé, entre 1985 et 1990, un embargo.

À travers ces exemples, nous constatons qu'en ce début des années 1990, l'emprise politique, idéologique et économique des États-Unis était bel et bien une réalité. Aussi, l'effondrement du système soviétique après la "Perestroïka", engagée par Mikhaïl Gorbatchev, a eu pour corollaire une grave crise économique à Cuba (qui n'a plus pu bénéficier de l'appui logistique de Moscou), l'échec électoral du sandinisme (précédé d'un embargo économique) et le contrôle de l'aire caribéenne. Dès lors, le modèle libéral anglo-saxon s'est peu à peu imposé, donnant libre court aux principes économiques néolibéraux, principes alors défendus par la Banque Mondiale et par le Fond Monétaire International. À préciser que ces normes économiques ont surtout été mises en avant sous les gouvernements de George Bush (1989-1993) et de William Clinton (1993-2001).

Cela a eu un retentissement sur la recrudescence de la pauvreté sur l'ensemble du continent latino-américain, notamment pour les femmes des couches sociales les plus lésées qui ont été les principales victimes des politiques économiques néolibérales. Cette société portait encore les traces et les blessures laissées par les différentes dictatures militaires, par les guerres civiles ou par les confrontations entre Forces armées et mouvements de guérilla. Cette période a été accompagnée par la naissance de mouvements de masse ou de mouvements migratoires au cours desquels des femmes, frappées par un dénuement extrême, ont entrepris de trouver un emploi en convergeant vers les zones frontalières ou vers les grands centres urbains, des secteurs où la violence, la prostitution et le narcotrafic ont toujours fait partie de la vie quotidienne. Le cas de femmes victimes de "féminicide" à Ciudad Juarez – à la frontière entre le Mexique et les États-Unis – est malheureusement bien connu. Pour faire face à l'aggravation de cette violence qui a notamment touché les femmes indigènes, des mouvances contestataires féminines sont apparues sur l'ensemble du continent. Certaines d'entre elles ont eu un impact particulièrement substantiel, donnant libre

court à de nouvelles revendications idéologiques. Jules Falquet, sociologue et spécialiste de la question, en faisant référence aux travaux de Ximena Bedregal et de Sabine Masson, atteste :

> Face à l'augmentation et à la banalisation de la violence, qui affecte durement les femmes, on trouve en Amérique latine des luttes et des réflexions particulièrement intéressantes. Ainsi, en Colombie, la *Ruta pacífica*, organisation féministe, donne le ton des mobilisations de femmes contre la guerre et, surtout, de l'invention d'une culture de paix […]. D'autres, plus proches de l'anarchisme, refusent obstinément l'autoritarisme et les logiques du pouvoir d'État, comme les *Mujeres creando* de Bolivie […]. Plus généralement, face au néolibéralisme triomphant, de nombreuses femmes relèvent la tête. On a vu qu'elles participent de manière décidée aux mouvements paysans, indiens et noirs (Mouvement zapatiste au Mexique, MST au Brésil, Cocaler@s en Bolivie, mouvement Mapuche au Chili), dans les luttes populaires (chavistes au Venezuela, ouvrières et *piqueteras* en Argentine, soulèvement civique dans l'État d'Oaxaca au Mexique), "syndicales" (dans les zones franches, le travail domestique ou le travail sexuel) et dans les luttes anti ou altermondialisation (Forums sociaux mondiaux au Brésil, forums régionaux et actions contre les réunions de l'OMC ou de la Zone de Libre-Échange des Amériques, ALCA en espagnol)[15].

Les principales revendications de ces mouvements féminins autochtones – qu'elles aient été d'ordre social ou politique – n'ont pas toujours suffi pour faire évoluer les mentalités. Les femmes indigènes qui se sont lancées en politique ont toujours fait l'objet de stéréotypes et de discriminations. En outre, rares ont été les femmes indiennes ou afro-descendantes qui ont pu assumer un rôle politique effectif. En effet, pour la grande majorité des femmes indiennes, les postes politiques ou administratifs sont restés inaccessibles. Citons cependant Casimira Rodríguez Romero, d'origine quechua, qui a pu s'imposer dans la sphère politique du continent latino-américain en assumant tout d'abord la présidence de la "Fédération latino-américaine des Travailleuses domestiques" et en devenant ensuite, en 2006, ministre de la justice du gouvernement d'Evo Morales en Bolivie. Nous pourrions donner aussi les exemples de Domitila Barrios de Chúngara et de Rigoberta Menchú qui se sont battues pour qu'on reconnaisse non seulement les droits spécifiques des femmes de leurs pays respectifs, la Bolivie pour la première, le Guatemala pour la seconde, mais aussi de l'ensemble des communautés vernaculaires. Dès 1963, Domitila Barrios de Chúngara a activement collaboré au "Comité des Femmes au Foyer" et en 1975 elle a participé

15 Jules Falquet, « Le mouvement féministe en Amérique latine et aux Caraïbes. Défis et espoirs face à la mondialisation néo-libérale » in *Actuel Marx*, nº 42, *Cairn.Info*, 2007, paragraphes 19 et 20.

à la "Tribune de l'Année Internationale de la Femme" que les Nations unies ont organisée au Mexique. En 1978, elle a lancé avec d'autres femmes une série de mouvements frondeurs dans le secteur minier bolivien, mouvements qui ont eu un grand impact dans le milieu politique du pays et qui ont été à l'origine de la chute du pouvoir du dictateur Hugo Bánzer Suárez. Rigoberta Menchú, quant à elle, est connue pour son activisme envers les droits de l'homme. Elle a participé en 1991 à la mise en place par les Nations unies d'une déclaration des droits des peuples vernaculaires et a été nommée, deux ans plus tard, ambassadrice de bonne volonté au sein de ladite organisation internationale. En 2006, elle a reçu le Prix Nobel de la paix et s'est présentée par deux fois, sans succès, aux élections présidentielles de son pays (en 2007 puis en 2011).

Les femmes indigènes ont donc été touchées de plein fouet par les changements sociaux, économiques ou politiques qui ont jalonné l'histoire de ce continent et bien souvent, c'est pour cela qu'elles n'ont pas pu s'accommoder aux nouveaux processus économiques. C'est peut-être aussi pour cette raison qu'elles ont eu du mal, depuis toujours, à avoir une vision d'elles-mêmes à travers l'entrelacement complexe et confus de leurs rapports avec les individus d'origine européenne. Au Paraguay par exemple, leur culture, bouleversée et adaptée à la société paraguayenne des dernières décennies, a été prise dans les filets du discours souvent élitiste des différents gouvernements (sauf peut-être durant les quelques années de pouvoir de Fernando Lugo, entre 2008 et 2012). Pour les *campesinas* la mentalité "coloniale" est demeurée sous-jacente aux politiques indigénistes développées dans le pays. Les discours des autorités à leur égard le prouvent. L'idéologie de l'intégration nationale et l'octroi de la citoyenneté à ces dernières ont eu pour effet de les assimiler à la classe la plus déshéritée de la société.

Le cas des femmes *chapanecas* est aussi très révélateur de cette situation ambiguë. Pour saisir leur rôle idéologique et social dans l'État de Chiapas, au Mexique, il faut tout d'abord comprendre la portée du mouvement néo-zapatiste. On pensait que les guérillas faisaient désormais partie du passé à l'aurore du xx^e^ siècle. Cependant, le 1^er^ janvier 1994, on a vu jaillir une insurrection indigène dans cette région du pays. Cette insurrection protestait contre l'"Accord de libre-échange nord-américain" conclu entre les États-Unis, le Canada et le Mexique, signé à cette date. Ce mouvement, annonciateur d'une nouvelle ère politique qui a influencé l'arrivée de gouvernements de centre gauche dénommés la "vague rose", a eu un impact très important. Aussi, cette révolte, de par son action, a pu être interprétée comme un élan fédérateur, politique et discursif. Cependant, l'"Armée Néo-Zapatiste de Libération Nationale" s'est d'abord organisée autour d'une logistique armée. C'est la jonction entre un groupe de

combattants castristes-guévaristes et une couche de la population vernaculaire chiapanèque qui a donc donné naissance au néo-zapatisme[16]. Il faut indiquer que ce mouvement a toujours été éminemment féminisé. En effet, au départ de son action, il a progressivement mis en place des modalités de prise de décisions non seulement pour approuver, mais aussi pour encourager la participation des femmes au mouvement. Ainsi, dès 1993, des leaders femmes ont sollicité l'assentiment des diverses communautés néo-zapatistes pour connaître les prérogatives des *chapanecas*. Cette initiative a débouché sur la *Ley Revolucionaria de las Mujeres* qui a été ratifiée par un vote la même année, une loi révolutionnaire conçue et pensée par des femmes qui fixait certains principes – dix au total – dont les plus importants étaient l'intégration des femmes à la lutte ainsi que leur droit à occuper des postes de commandement au sein de l'armée néo-zapatiste. Elles ont par ailleurs revendiqué le droit au travail et à l'éducation. C'est ainsi qu'après l'insurrection de 1994, les femmes se sont imposées de plus en plus dans les prises de décisions du mouvement. Par exemple, c'est bien la *commandante* "Ana María" qui a dirigé la prise de San Cristóbal de Las Casas en 1994; c'est aussi la *commandante* "Ramona" qui a entrepris par la suite le dialogue avec les membres du gouvernement mexicain et c'est également la *commandante* "Esther" qui a défini les principes idéologiques fondamentaux de l'"Armée Néo-Zapatiste de Libération Nationale" devant le Congrès en 2001.

Les dernières années du XXe siècle et celles du début du XXIe siècle ont vu l'arrivée – par voie démocratique électorale – de personnalités politiques qui ont propagé une pensée de gauche ou de centre-gauche, toutes inspirées par une position anti-Washington. Mais si la "vague rose" s'est imposée sur l'ensemble du continent latino-américain, c'est bien parce que les États-Unis ont décidé de changer de politique internationale après les attentats de New-York en 2001. Les priorités n'étaient plus les mêmes : il ne s'agissait plus de lutter contre l'idéologie marxiste-léniniste ou contre le narcotrafic, mais contre le terrorisme. Les médiations nord-américaines, si elles ne jouaient plus un rôle idéologique

16 Nous affirmions dans un travail antérieur que « Rafael Sebastián Guillén Vicente – le "sous-commandant Marcos", principal leader du mouvement – a su employer les moyens de communications modernes qui commençaient à apparaître à la fin du XXe siècle pour toucher un large public. En effet, si au départ sa stratégie de propagation du discours s'est fondée sur des communiqués de presse, il a par la suite été le premier à utiliser Internet afin de diffuser ses discours au-delà des frontières du Mexique. Le néo-zapatisme est donc passé par le langage du *cyberguerrillero* ». cf. Gérard Gómez, « Les vecteurs de l'expression politique en Amérique latine (XXe-XXIe siècles) » in *Cahiers d'Études Romanes*, « Atelier Pensée, actions et structures sociopolitiques », Équipe d'Accueil 854 Études Romanes, UFR Arts, Lettres, Langues et Sciences Humaines, Études Latino-Américaines, Aix Marseille Université, 2015, p. 252.

de premier ordre, ont néanmoins toujours été importantes dans les milieux financiers par le biais de ses grandes entreprises, voire de ses multinationales, ou encore par le biais d'accords bilatéraux de libre-échange et d'organismes multilatéraux. En outre, depuis la période correspondant à la chute du Mur de Berlin en 1989 (qui a marqué non seulement la fin définitive des mouvements contestataires procommunistes mais aussi celle des dictatures militaires) la société latino-américaine s'est notablement transformée, en particulier dans le secteur politique, et ce malgré les difficultés économiques dont nous avons fait état tout au long de ce travail. Le processus de démocratisation est devenu une réalité, favorisant la réélection ou l'émergence de certains dirigeants sur la scène politique latino-américaine, en l'occurrence des femmes. Leur place dans le milieu politique a surtout progressé grâce à l'établissement de quotas, leur garantissant un minimum de places sur les listes électorales. Au début du XXIe siècle, nombre d'entre elles ont ainsi joué, avec plus ou moins de succès, un rôle politique important.

Citons ainsi, à titre d'exemple, Mireya Moscoso qui a assumé la présidence du Panama entre 1999 et 2004. Elle a notamment mené de front une politique anti-corruption et tenté de faire la lumière sur les délits et les violations des droits de l'homme perpétrés sous la dictature de Manuel Antonio Noriega durant les années 1990. Elle a dû faire face à une grave crise sociale et sa politique économique a été très contestée. Cristina Fernández de Kirchner (veuve de l'ancien président, Néstor Kirchner) a été élue, quant à elle, présidente de l'Argentine une première fois en 2007 et réélue en 2011. Les stratégies interventionnistes édifiées tout au long de ses deux présidences ont été impactées par des nationalisations et par une augmentation des dépenses des réserves de l'État. Elle a souvent prêché pour un néo-péronisme qui ne semble pas avoir atteint ses objectifs. Nous pouvons également évoquer Michelle Bachelet, médecin de formation, qui est devenue présidente du Chili entre 2006 et 2010 et entre 2014 et 2018. Entre 2010 et 2013 elle a été directrice exécutive de l'"ONU Femmes", organisme qui tente de sauvegarder les droits des femmes dans le monde. Malgré un discours de centre-gauche, elle a esquissé une politique économique de tendance résolument libérale et la situation économique du Chili s'est particulièrement dégradée durant son second mandat. Elle a été nommée en 2018 à la tête du "Haut-Commissariat aux droits de l'homme". Citons aussi Dilma Rousseff, présidente du Brésil, élue une première fois en 2011 et réélue en 2014. Durant son premier mandat, elle a tenté de poursuivre les réformes sociales mises en place par son prédécesseur Luiz Inácio Lula da Silva. Son second mandat a été marqué par nombreuses affaires de corruption qui ont touché non seulement son gouvernement mais aussi une grande partie

de la classe politique brésilienne, ternie depuis de longues décennies par la corruption, le népotisme et le clientélisme. Elle a été révoquée de son poste par le Senat en 2016 au terme d'une procédure juridique très contestée par les représentants du Parti des Travailleurs et par les couches sociales les plus lésées des grandes villes. Enfin, faisons référence à Laura Chinchilla Miranda qui a été présidente du Costa Rica entre 2010 et 2014. Sa politique, ouvertement conservatrice – malgré le discours social-démocrate du pouvoir ecclésiastique du pays – a fait qu'elle a perdu l'appui d'une partie de la population costaricienne. Par ailleurs, son gouvernement a connu de graves problèmes diplomatiques avec le pays voisin, le Nicaragua. Soulignons enfin qu'en juillet 2018, María de Jesús Patricio Martínez, dénommée "Marichuy", originaire de l'État de Chiapas, s'est présentée aux élections présidentielles du Mexique en tant que représentante du "Congrès national indigène" et de l'"Armée zapatiste de libération nationale", mouvement contestataire dont nous avons parlé précédemment. Son projet politique a été une forme de gouvernance qui a eu pour objectif essentiel de laisser une large place au peuple indigène. Ses principales revendications ont été l'accès à la terre, l'amélioration des conditions de travail des couches autochtones délaissées et marginalisées, la réforme de la justice et la place de la femme dans la société. Il est manifeste toutefois que son programme, notamment au niveau économique et au niveau de la politique internationale, a montré de nombreuses lacunes. Si son projet politique n'a pas rencontré un succès important, elle a su pourtant montrer, à travers un discours ouvertement frondeur (qui a revendiqué une posture anti-priiste), les carences du système politique mexicain, souvent empreint de sexisme et de discrimination, un contexte également teinté de corruption et de violence. Précisons néanmoins que la participation politique des femmes au Mexique a connu un essor important ces dernières années. D'après les sources de *estepaís.com* « en 2015, 17 % des postes de nature politique étaient assumés par des femmes[17] ». Ainsi, par exemple, en 2018, Claudia Sheinbaum a été élue gouverneure du District fédéral de Mexico : elle a été la première femme gouverneure de la capitale mexicaine nommée à ce poste par scrutin direct.

17 cf. « El "papel" de las mujeres en la vida política » in *estepais.com*

## Quelques mots en guise de conclusion

L'effervescence de mouvements féministes en Amérique latine à la fin du XIXe et au début du XXe siècle a mis en exergue la question de la parité dans le secteur politique. Si cette parité n'a guère été édifiante par la suite, la participation féminine dans le débat politique a été importante à partir de la période correspondant à la guerre froide. Pourtant, si dans la plupart des Constitutions de ce continent il est inscrit le principe fondamental de l'égalité entre les hommes et les femmes, ces dernières ont souvent été la cible de discrimination. C'est pour faire face aux injustices dont elles ont été victimes qu'un nombre conséquent de femmes – issues des secteurs urbains ou ruraux – n'ont pas manqué de revendiquer un engagement social et politique, au point de devenir souvent des modèles, voire des icônes. Pour elles, le droit au suffrage universel n'a été acquis dans une grande mesure qu'après la Seconde Guerre mondiale. Mais nous avons vu que lors de ces dernières décennies, nombre d'entre elles ont endossé la responsabilité des plus hautes fonctions étatiques. Si leurs nominations à la tête des pays latino-américains n'ont pas relevé du domaine de l'impossible, la véritable prouesse résiderait à changer dans les années à venir une société qui continue à assujettir les femmes à assumer des fonctions liées à une société patriarcale. Le chemin à parcourir pour que la parité homme-femme soit une réalité semble donc encore bien long. Toutefois, force est de constater – les exemples auxquels nous avons fait allusion le prouvent – que nombre des femmes latino-américaines, de par leur ascendance sociale, idéologique ou politique, ont marqué de façon indélébile l'histoire de l'Amérique latine, une histoire empreinte de tragédies, de révoltes, de revendications, de crises économiques, mais aussi d'espoir.

# Comptes rendus

## *La Comédie italienne de la Renaissance, miroir de la société* de Théa Stella Picquet, mars 2018, Rome, Aracne editrice, 500 p.

C'est un riche corpus de pièces oubliées de la Renaissance italienne qu'invite à redécouvrir l'ouvrage de Théa Stella Picquet *La Comédie italienne de la Renaissance, miroir de la société*, qui porte à la connaissance des chercheurs et du grand public un patrimoine littéraire et artistique européen essentiel mais difficilement accessible aujourd'hui car non republié et parfois non traduit. Retenue dans la collection savante « Orti oricellari » (nº 6), cette élégante publication des Éditions Aracne est précédée d'une présentation d'Antonio Lanza, le directeur de la collection, qui salue l'apport de cette étude innovante explorant un ensemble de textes à la fois majeurs et rares.

Écrit dans un style fluide et agréable, toujours d'une clarté efficace dans son argumentation, l'essai se propose d'étudier le rôle de la comédie italienne de la Renaissance en montrant que celle-ci ne se limite pas au divertissement mais qu'elle brosse le portrait d'une société en crise. Pour ce faire, Théa Stella Picquet détaille l'analyse d'un corpus choisi et varié de comédies italiennes du XVIe siècle, alliant auteurs célèbres – Machiavel, L'Arioste, L'Arétin – et *minores*. On y trouve côte à côte Donato Giannotti (*La Milesia*, *Il Vecchio amoroso*), Pietro Aretino (*La Cortigiana*, *Il Filosofo*, *Il Marescalco*, *Lo Ipocrito*, *La Talanta*), Niccolò Machiavelli (*La Mandragola*, *L'Andria*), Ludovico Ariosto (*I Suppositi*), Bernardo Dovizi da Bibbiena (*La Calandria*), Luigi Alamanni (*La Flora*), Girolamo Bargagli (*La Pellegrina*), Alessandro Piccolomini (*L'Amor costante*), Giovan Maria Cecchi (*L'Assiuolo*), Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca (*La Strega*, *La Spiritata*, *Il Frate*, *La Gelosia*, *La Sibilla*), gli Intronati di Siena (*Gl'Ingannati*), Francesco Belo (*Il Pedante*).

Tandis qu'une première partie « Approches » présente les caractéristiques de la comédie du Cinquecento en l'inscrivant dans le contexte temporel, une deuxième partie « Études » offre une réflexion sur le genre à partir de l'étude détaillée de cette sélection de comédies. La méthode d'analyse ne se prive pas des outils de la critique dramatique contemporaine (A. Ubersfeld, P. Larthomas) et les applique à ce corpus original de la Renaissance mesuré à l'aune des théories fondatrices du théâtre, notamment la codification aristotélicienne, afin d'en montrer les similitudes mais aussi et surtout les différences fondamentales au cours d'une période qui a revendiqué autonomie et liberté de création.

L'introduction de la partie « Approches » donne le cadre spatio-temporel de l'étude depuis l'héritage du théâtre latin du Moyen Âge jusqu'au Cinquecento, et à travers des lieux stratégiques : Ferrare, Venise, Florence, Sienne et Rome. Sont ensuite abordés

le rôle du public et les objectifs d'un théâtre visant le divertissement, la dimension spectaculaire (scène, décors, costumes), la nature du comique (distanciation comique, typologie comique, etc.), les thématiques (Passion/Intelligence, les relations humaines, Fortuna/Prudenza), les différents types de personnages comiques, pour enfin s'interroger sur la finalité morale de la comédie.

La deuxième partie « Études » passe en revue les modèles (Plaute, Terence, Boccace) dans une perspective intertextuelle, les enjeux temporels et spatiaux de la comédie qui demeure fondamentalement en relation avec les moments de la vie sociale, les catégories sociales (images de la femme, féminisme, etc.), les intrigues et personnages liés aux thématiques de l'amour et de la famille, les aventures et mésaventures liées aux thématiques du voyage, de la folie, de la magie et de la sorcellerie, enfin la morale sous l'angle de la dualité entre vrai et faux, bien et mal, ou encore de la *fortuna*. Sont interrogées les notions de théâtre dans le théâtre, de théâtre en fête, ainsi que la dialectique entre norme et marge. Avant de s'acheminer vers la conclusion, le livre prolonge de façon très pertinente l'étude plus particulière de l'influence de la comédie italienne en France chez Jean de la Taille, dans sa comédie *Les Corrivaus*. C'est ainsi tout le rayonnement de la comédie italienne en Europe qui est ici mis en lumière à travers le traitement de cet exemple des plus convaincants.

L'essai aboutit à une conclusion qui au terme de plus de 470 pages offre une efficace synthèse. *In fine* sont ainsi résumés les traits caractéristiques de la comédie italienne de la Renaissance, à travers une définition claire et synthétique, résultat de l'analyse de l'abondant corpus exploré. La force de la démonstration est de montrer combien la comédie italienne de la Renaissance est, avec la nouvelle, le genre qui reflète le mieux la vie sociale et l'évolution de la conception de l'homme dans l'Italie de la Renaissance. Elle est donc miroir de la société et joue un rôle déterminant dans la naissance du théâtre européen, notamment français. Elle reste toutefois réservée à une minorité érudite, puise ses thèmes dans la comédie latine antique mais aussi dans la nouvelle et les genres populaires comme la farce. Cette société qui recherche le divertissement est empreinte d'une morale hédoniste qui semble être une forme de résistance au désespoir face à la crise des valeurs traditionnelles, conclut Théa Stella Picquet. La comédie du XVI^e^ siècle met en scène un monde en mutation, et sur lequel elle s'interroge. L'ouvrage se clôt sur une riche bibliographie, invitant le lecteur à tous les prolongements possibles, favorisés par un index des noms d'auteurs.

L'étude de ce corpus de pièces en partie peu connu du lecteur d'aujourd'hui est particulièrement rendue vivante grâce à la précision du traitement des exemples sélectionnés. Les pages sur l'Histoire dans la comédie de la Renaissance sont éclairantes et richement documentées. Les études thématiques sont bien choisies (par exemple, les développements sur « Fortuna/Prudenza ») et saisissent parfaitement les problématiques inhérentes à la société et à la vision du monde de la Renaissance italienne. L'étude des personnages est également fructueuse : celle des personnages féminins, entre autres, qui replace la fonction de la femme dans la société de cette époque et dans la perspective très actuelle des *gender studie*s, ou encore celle des personnages illustrant des minorités (le juif, l'homosexuel, l'esclave). La démarche d'ensemble, prend soin de toujours partir

de la définition des termes envisagés, présente de façon systématique la biographie des auteurs traités, leurs œuvres, et précise toujours les objectifs visés par l'étude en cours, lesquels sont illustrés par des exemples précis tirés des pièces.

La collection « Orti oricellari » se voit ainsi enrichie d'un volume sur une période passionnante de l'histoire du théâtre en Europe à partir d'un corpus qui mérite d'être redécouvert. Il invite à la traduction et publication d'un ensemble de pièces fondamentales pour l'histoire de l'art théâtral occidental. Il serait précieux que ces textes soient tous rendus accessibles aux lecteurs et aux metteurs en scène d'aujourd'hui.

Corinne Flicker
Aix Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France
Directrice scientifique de la Maison du Théâtre d'Aix Marseille Université

# Sommaires des numéros précédents des *Cahiers d'Études Romanes*

## Cahiers d'Études Romanes, n° 30, *Les mots du politique* (2015)

Juan Carlos D'Amico, Écrivains et pouvoir à la Renaissance • Théa Picquet, Le débat politique à la Renaissance • Jean-Marc Rivière, Les vecteurs de l'autorité politique dans la mutation institutionnelle florentine (1494-1502) • Jean-Luc Nardone, « Mort à César ! » Naissance et diffusion du topos du Brutus tyrannicide chez les républicains florentins de la Renaissance • Diego Jarak, Les Indiens face à la construction de l'État-nation en Argentine • Pierre Lopez, Polarisation et radicalisation du panorama littéraire équatorien des années 1920-1930 • Magali Flesia, Des mots pour dire, convaincre et agir • Elisabel Larriba, De la voix de son maître aux voix du peuple • Rubén Torres Martinez, Catholicisme, libéralisme et positivisme dans le milieu du XIXe siècle mexicain • David Marcilhacy « ¡Nada de latinismos! » Amérique « latine » ou Amérique « hispanique », batailles symboliques et idéologiques autour d'une dénomination • Daniele Comberiati, Décrire l'histoire • Martin Otheguy, L'ethnicité comme acteur politique • Gérard Gómez, Les vecteurs de l'expression politique en Amérique latine (XXe-XXIe siècle) • Agnès Delage, Les mots du secret • Pascal Gandoulphe, Les incertitudes du langage politique dans l'Espagne du Siècle d'Or • Marion Regeste, Exprimer une pensée réformiste • Sylvain André, Les Juntas de Philippe II • Yannick Gouchan, Les mots politiques du poète Giovanni Pascoli (1855-1912) • Severiano Rojo Hernandez, Le discours sur les ruines de guerre dans la presse basque antifasciste (1936-1937) • Pablo Berchenko, Pensée et discours politique dans le film No de Pablo Larraín

## Cahiers d'Études Romanes, n° 35, *Le peuple. Théories, discours et représentations* (2017)

Avant-propos • Marc Ortolani, Introduction. Le peuple, du mot à la chose • Emmanuelle Caire, Entre démocratie et oligarchie • Pascal Gandoulphe, Le mot pueblo dans la littérature juridico-politique espagnole du tournant des XVIe et XVIIe siècles, et son archéologie • Moyen Âge et Renaissance • Sylvain Trousselard, De l'édification du peuple de dieu • Denis Collomp, Joie et tristesse des pauvres dans l'épopée en vers du XIVe siècle • Théa Picquet, Le peuple chez les Républicains florentins de la Renaissance, définitions et fonctions • Jean-Marc Rivière, L'émergence de l'individualité comme modalisateur du discours politique chez les popolani florentins • Béatrice Charlet, Carine Ferradou, Les mots du « peuple » dans le Calepino • Élisabeth Roche-Grandpierre, La signification théologique de la notion de peuple au XVe siècle chez Marsile Ficin • Époques moderne et contemporaine • Francisco José Aranda Perez, Pueblo o sociedad en el pensamiento político español de la modernidad • Nejma Kermele, Le peuple absent • Nuria Verdet Martinez, Los pleitos de incorporación a la corona durante el seiscientos valenciano • Manuel Borrego, La notion de « peuple » dans le Quichotte • Sylvain André, Le peuple contre Sancho Bastida de Muñatones • Marion Regeste, Reformer le peuple ? • Jean-Luc Nardone, La Révolution de Naples : Les dix jours de Masaniello (1647) • Giuliano Ferretti, Le peuple sous la monarchie de Louis XIII • Martine Vasselin, Figures populaires dans la peinture ibérique XVe-XVIIIe siècles • Cécile Massoni, Peuple parisien, peuples italiens • Barbara Dimopoulou, La

« Bibliothèque démocratique » (1869-1877) • Rémy Fuentes, Le Peuple : notion, conscience, progrès • Gérard Gómez, La société rioplatense et la place du peuple indigène durant le XIXe siècle • Michèle Guicharnaud-Tollis, « Peuple », utopie révolutionnaire et construction des nations dans l'Amérique hispanique • Rubén Torres Martinez, L'État-nation, le peuple et ses « droits » • Joao de Oliveira, La construction idéologique du peuple et de ses pratiques culturelles comme paradigme identitaire pour le cinéma brésilien des années 1960 • Sophie Coudray, Réalité(s) et fantasme(s) d'un théâtre du peuple brésilien • Francesca Belviso, Le peuple italien vu par un intellectuel (dés) engagé • Sophie Nezri, La notion de peuple et de race italique dans la revue La difesa della Razza, publiée en Italie de 1938 à 1943 • Carlo Baghetti, Formes et fonctions d'un roman impopulaire : Vogliamo tutto de Nanni Balestrini • Gilles Ivaldi, Maria Elisabetta Lanzone, De l'usage politique du peuple Padano • Agnès Delage, Peuple et anti-peuple • Nasser Suleiman Gabryel, Hegel, Marx, Gramsci : Peuple, Nation, Révolution

Mise en page, maquette de couverture
PUP – Valérie JULIA – Aix-en-Provence

Imprimé en France
Service imprimerie de l'université d'Aix-Marseille – PSI – Aix-en-Provence

Dépôt légal 3e trimestre 2021
ISBN 979-10-320-0326-8
ISSN 0180-684X