

La tragédie au prisme du genre. L'idée de masculinité d'après *La Poétique* de La Mesnardière

Sabine Chaouche

DANS **LITTÉRATURES CLASSIQUES 2020/3 N° 103**, PAGES 73 À 82
ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIDI**

ISSN 0992-5279

ISBN 9782749268132

DOI 10.3917/licla1.103.0073

Date de mise en ligne : 28/01/2021

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2020-3-page-73?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Presses universitaires du Midi.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

La tragédie au prisme du genre L'idée de masculinité d'après *La Poétique de La Mesnardière*

Les études sociologiques sur le genre se sont, depuis la fin du XX^e siècle, intéressées à l'idée de masculinité, démontrant que celle-ci est avant tout une construction culturelle. Les travaux séminaux de Judith Butler ont par exemple insisté sur le fait que le genre est « performé » (de façon consciente ou non) et se fonde sur des normes¹. Celles-ci diffèrent d'une société à l'autre et reflètent la culture dominante d'une époque. D'une manière générale, il est ainsi attendu des hommes un comportement type qui reflète certaines valeurs fondamentales ou idéaux tels que la virilité, la force physique, un certain stoïcisme moral, la vigueur sexuelle et le pouvoir². Raewynn Connell et Pierre Bourdieu ont quant à eux introduit la notion d'hégémonie masculine³. Abordant la masculinité à travers les rapports de domination entre hommes et femmes (hégémonie externe), ou entre hommes (hégémonie interne) dans les sociétés fondées sur l'androcentrisme, ces sociologues ont montré implicitement qu'être perçu comme un homme et en devenir un suppose une adhésion à et une transmission de ces idéaux éthiques et moraux. *L'habitus* né de cet encadrement idéologique, perpétué de génération en génération, cisèle les mœurs et la formation des identités masculines. Une société fondée sur une structure hégémonique mâle

- 1 J. Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 2006 ; *ead.*, *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of Sex*, Londres, Routledge, 2011.
- 2 Les travaux qui font état de l'évolution de ces valeurs et de leur symbolique, sont le plus souvent le fait d'historiens. Voir A.-M. Sohn, « Sois un homme ! » *La construction de la masculinité au XIX^e siècle*, Paris, Éd. du Seuil, 2009 ; G. Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité, de l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Éd. du Seuil, 2015, t. I ; A Corbin *et al.* (dir.), *Histoire de la virilité. 2 : Le triomphe de la virilité (le XIX^e siècle)*, Paris, Éd. du Seuil, 2015 ; J.-J. Courtine (dir.), *Histoire de la virilité. 3 : La virilité en crise (XX-XXI^e siècle)*, Paris, Éd. du Seuil, 2015.
- 3 R. Connell, *Masculinities* [1995], Cambridge, Polity, 2005 ; P. Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Éd. du Seuil, 1998.

amène voire force les plus résistants à se surpasser ou à se dépasser pour s'imposer à autrui en tant que meneur. Ce type de comportement autocrate écrase alors d'autres formes de masculinité en les inhibant et en les anathématisant, les rendant, de fait, minoritaires, voire invisibles, et interagit avec elles de façon à mieux les contrôler.

L'idéal du surhomme, demi-dieu aux qualités exceptionnelles, renvoie en partie à la littérature, notamment à l'archétype du héros de l'épopée dont les tribulations sont à même d'éprouver la force morale et la virilité – que le dénouement soit funeste ou non. Qu'en est-il du héros tragique et comment envisage-t-on la masculinité dans la dramaturgie classique, c'est-à-dire dans une période où s'élaborent les poétiques théâtrales ? Quels genres de stéréotypes ou de conventions génériques sont-ils établis par les théoriciens ? Quelle influence la construction de la masculinité, notamment à travers l'esthétique de l'honnête homme, a-t-elle sur l'élaboration même des règles relatives au poème dramatique ?

Les théories modernes sur la masculinité ont peu été pensées ou transposées en France dans le domaine des arts de la scène⁴, de leur histoire. Or les dialogues entre les personnages ou la construction du héros peuvent donner lieu à une réflexion sur le genre et sa définition poétique ou rhétorique comme en témoignent les récents travaux d'Hendrik Schlieper sur la virilité⁵. Notre propos, qui ne se prétend pas exhaustif, examine la conception et la représentation du genre au XVII^e siècle chez La Mesnardière, dont *La Poétique* fut l'une des plus importantes théories théâtrales de la première moitié du XVII^e siècle⁶. Il pose la question de la masculinité, en considérant les règles relatives aux mœurs et en confrontant les qualités masculines proposées par la poétique à l'idéal héroïque.

L'idée de masculinité relève de normes sociales propres à une époque, que le poète dramatique appartenant à une certaine sphère de la société applique de façon plus ou moins consciente lorsqu'il écrit une pièce. Mais elle se fonde également dans le théâtre de la première modernité sur des critères poétiques qui relèvent le plus souvent de traditions antiques catégorisant les personnages selon des critères spécifiques comme l'âge, le rang ou le sexe, auxquels correspondent des conventions unanimement admises.

4 Voir F. Lotterie (dir.), *Les Voies du genre*, n° 90 de *Littératures Classiques*, 2016 (traite en partie du genre au théâtre) ; S. Chaouche (dir.), *Masculinité et théâtre*, n° 10 des *European Drama and Performance Studies*, 2018.

5 H. Schlieper, « Comment peut-on être héros ? La virilité de Rodrigue », *Œuvres & critiques*, vol. XL, n° 1, 2015, p. 93-102 ; *id.*, « La virilité dans *Iphigénie* selon Racine », *Littératures Classiques*, n° 90, 2016, p. 149-162 ; *id.*, « Mort et renaissance du héros tragique : *Hercule mourant* de Rotrou », *European Drama and Performance Studies*, n° 10, 2018, p. 211-228.

6 H.-J. Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, A. de Sommaville, 1639 ; éd. J.-M. Civardi, Paris, H. Champion, 2015. Toutes les citations renverront ici à l'édition originale (orthographe modernisée, majuscules conservées).

Les mœurs sont ainsi considérées comme l'une des parties essentielles du poème dramatique par La Mesnardière. Elles définissent le comportement du héros mis en scène (rarement précisent-elles celui d'une héroïne) et même « causent des sentiments qui leur sont proportionnés » (p. 12). Dès l'Antiquité, l'*Art poétique* d'Horace insiste sur cette nécessaire conformité entre personnage et mœurs attendues afin de ne pas contrevenir aux bienséances et convenances, et donc ne pas choquer le spectateur : « Donne à chaque âge la vie extérieure et le caractère qui lui conviennent⁷ ». La *Rhétorique* d'Aristote décline quant à elle une série de caractéristiques inhérentes au genre et à l'âge : le jeune homme, l'homme d'âge « viril » et le vieillard, dont les actions et la manière d'être diffèrent radicalement⁸. Le premier se montre véhément, impétueux et indomptable ; le second se veut mesuré, raisonnable – il est, de fait, considéré comme « l'Homme parfait » par La Mesnardière (p. 37) ; enfin le troisième apparaît pusillanime et affaibli physiquement⁹. Dans le chapitre de *La Poétique* qu'il consacre aux mœurs, La Mesnardière ne manque pas de rappeler ces règles¹⁰. Ces âges traduisent différents degrés de masculinité, l'âge médian représentant la maturité.

Ces caractéristiques posent cependant problème car elles portent en soi une contradiction : la majorité des héros tragiques ne font jamais figure d'hommes « virils » tels que les a définis Aristote, étant le plus souvent jeunes. Ils ont, pour la plupart, moins de quarante ans. Ils symbolisent donc une masculinité incomplète, voire futive, alors même qu'ils semblent illustrer l'idéal héroïque de l'homme valeureux, intrépide, fougueux voire orageux, dont la force physique et la témérité lui permettent d'accomplir des prouesses. « Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées / La valeur n'attend point le nombre des années » (II, 2) sont deux des vers les plus emblématiques du *Cid*, qui exhibent la virilité et l'associent intrinsèquement à la jeunesse. Cet idéal guerrier domine précisément la culture patriarcale et aristocratique. Rodrigue et plus tard Nicomède représentent ainsi ce type idéal d'homme valeureux que la société prise et que Blaise-François Pagan décrit encore en 1663 de façon très concrète dans son ouvrage consacré à l'héroïsme¹¹. Pagan y fait le portrait d'une masculinité essentiellement virile. Le sentiment amoureux y est omis, quand bien même il ne serait pas rejeté ou interdit, n'étant pas considéré comme l'une des qualités primordiales de « l'homme héroïque ». Car celui-ci cultive la vaillance, le courage, la générosité, la magnanimité, la gloire, la vertu, et la justice.

7 Horace, *Art poétique*, v. 179 [« *Semper in adjunctis aevoque morabitur aptis* »], *Œuvres*, trad. Fr. Richard, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 264.

8 Aristote, *Rhétorique*, II, 12, trad. N. Bonafous, Paris, Durand, 1856, p. 207-215.

9 Voir Horace, *Art poétique*, v. 166-168 : « Quand vient l'âge d'homme, les goûts et le caractère changent : on recherche le crédit, les relations, on sacrifie tout aux honneurs ; on se garde d'une faute [...] » (trad. cit., p. 263).

10 H.-J. Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, p. 116 *sq.* en particulier.

11 B.-Fr. Pagan, *L'Homme héroïque ou le Prince parfait sous le nom du roy Louis Auguste*, Paris, A. de Sommaville, 1663.

Les règles poétiques, telles qu'elles sont définies, laissent entendre que certains personnages principaux tels les princes, ne sont ni tout à fait « hommes », ni tout à fait adultes. Les attributs selon les âges et le sexe rendent néanmoins compréhensibles les fautes commises par le héros, de même que son *hybris*, puisqu'il ne possède pas encore toutes les qualités et vertus requises chez un homme mûr. Sa masculinité imparfaite peut être comparée à la moralité imparfaite du héros tragique selon Aristote, celle d'un personnage « ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant¹² », seul capable de susciter la pitié. Comme au héros épique, l'adversité donne au jeune héros tragique l'opportunité de devenir pleinement un homme. Son parcours initiatique à la fois physique et moral a des vertus transformatrices car il peut l'amener à se dépasser ou à se sacrifier.

En outre, les caractéristiques masculines énoncées et perpétuées au fil des ouvrages sur le théâtre, prennent racine dans un imaginaire collectif binaire où la femme est conçue comme étant (ou devant être) douce, pudique et fragile, soit l'exact opposé de l'homme qui doit, au contraire, se garder de montrer une quelconque émotivité ou vulnérabilité, celles-ci étant généralement conçues comme une marque de faiblesse. Or, alors qu'il analyse le but de la tragédie, La Mesnardière introduit une variante, celle de ce que nous appellerions aujourd'hui la sensibilité du héros tragique, le fait qu'il soit capable de « *Sentiments de Tendresse*¹³ ». Loin de se contenter de pérenniser les traditions antiques et leurs règles rigides sur les comportements, l'auteur semble subrepticement influencé par son époque qui voit la progressive construction d'un type d'homme nouveau, plus civil et moins farouche, et surtout moins féroce. Le théâtre sanglant de la fin de la Renaissance et du début du XVII^e siècle mettait en scène des personnages cruels¹⁴. Or l'horreur du « spectacle des boucheries » et la violence scénique sont fermement rejetées par La Mesnardière (p. 33).

L'honnête homme devient une figure centrale sous le règne de Louis XIV, prenant le pas sur l'ancien modèle de l'aristocrate guerrier. Dès 1630, Nicolas Faret fait une remarque capitale dans son *Honnête homme* :

C'est l'un des plus insupportables abus qui se soient coulés dans notre siècle, de s'être figuré, comme on a fait, que la pure et héroïque valeur ne consiste seulement qu'à se battre ; comme si cette vertu n'avait son exercice qu'en la destruction du genre humain.¹⁵

12 Aristote, *Poétique*, chap. XIII, éd. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Éd. du Seuil, 1980, p. 76-79. La formulation citée est celle de Racine dans sa préface d'*Andromaque*.

13 H.-J. Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, p. 375. Exemples donnés : « la sensibilité d'Hémon sur le trépas d'Antigone, l'inquiétude de Pylade durant les souffrances d'Oreste, et l'affection d'Achille à l'aspect du corps de Patrocle ».

14 Voir Chr. Biet, « Discours et représentation de la violence au théâtre », *Littératures Classiques*, n° 73, 2010, p. 415-429. Le numéro est entièrement consacré à cet aspect.

15 N. Faret, *L'Honnête homme. Ou, l'art de plaire à la cour*, Paris, T. Du Bray, 1630, p. 21.

Trop de virilité rend l'homme fanfaron ou sauvage, voire barbare¹⁶. Aussi ajoute-t-il : « La Danse, la Musique, et les autres exercices de galanterie leur semblent une espèce de mollesse, et à moins que de faire jouer un pétard ou une mine, ils ne croient pas s'occuper assez dignement¹⁷. » Deux modèles sont mis en concurrence : le héros de sang royal qui se distingue par sa valeur et sa bravoure, parfois sa violence sur les champs de bataille, et l'homme de cour, aristocrate civil et mesuré, capable de dominer ses pulsions et ses passions, maîtrisant l'art de la conversation, et se caractérisant, au contraire, par une certaine souplesse et douceur. Faret plaide en faveur d'une synthèse de ces deux modèles et d'un juste équilibre entre force et finesse.

Ces deux masculinités-types semblent correspondre aux deux modèles modernes établis par John Benson, l'un dur (« *hard masculinity* »), symbole d'un monde patriarcal et d'une société brutale faite de rapports de force, et l'autre tendre (« *soft masculinity* ») lié à la vie citadine. La masculinité tendre symbolise des formes de masculinité souvent étouffées car considérées comme efféminées ou menaçantes pour l'idée prédominante de virilité dans la plupart des sociétés androcentriques¹⁸. L'émergence de cette forme de masculinité au XVII^e siècle paraît dès lors originale en ce qu'elle bouleverse l'ordre établi¹⁹. Souvent taxée de masculinité « molle » dans la seconde moitié du siècle, moquée par Molière dans le genre comique lorsqu'il ridiculise les petits marquis poudrés, enrubannés, fêrus de colifichets, s'adonnant au plaisir de la conversation et divertissements mondains, elle conduit à une crise du genre au théâtre, perceptible dans la critique des caractères masculins de tragédie jugés « doucereux²⁰ ». L'art dramatique semble s'être fait le vecteur et le promoteur d'une masculinité dite « galante », adoucie, où la sensibilité et la politesse atténuent la rudesse et la dureté du guerrier hyper-viril, où les larmes deviennent naturelles et même attendues, que cela soit dans l'espace public ou privé, sur la scène ou dans la salle²¹.

16 Les ouvrages de Baltasar Gracian, du chevalier Antoine Méré ou de Baldassare Castiglione vont dans ce sens.

17 N. Faret, *op. cit.*, p. 24.

18 Concepts développés dans J. Beynon, *Masculinities and Cultures*, Buckingham, Open University Press, 2001.

19 H. Merlin, « Les troubles du masculin en France au XVII^e siècle », dans H. Amigorena et F. Monneyron (dir.), *Le Masculin : identités, fictions, dissémination*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 11-57.

20 N. Boileau, *L'Art poétique*, III, v. 98 – entre autres exemples. Voir C. Corgnet, « Une masculinité en crise à la fin du XVII^e siècle ? La critique de l'efféminé chez La Bruyère », *Genre & Histoire* [en ligne], n° 2, printemps 2008 : <http://genrehistoire.revues.org/249>.

21 La thématique des larmes a largement été explorée par les dix-septémistes, aussi nous ne nous étendrons pas sur le sujet. Voir par exemple Chr. Biet, « La passion des larmes », *Littératures Classiques*, n° 26, 1996, p. 167-183 ; *id.*, *Racine ou la passion des larmes*, Paris, Hachette, 1996 ; A. Cron et C. Lignereux (dir.), *Le Langage des larmes aux siècles classiques*, n° 62 de *Littératures Classiques*, 2007 ; H. Merlin-Kajman, « Les larmes au XVII^e siècle : entre *pathos* et *logos*, féminin et masculin, public et privé », *ibid.*, p. 203-221.

Dès le premier XVII^e siècle, la thématique des larmes devient une composante de la réflexion sur la poétique théâtrale quant à leurs effets sur un public qu'il faut émouvoir²². Certes, comme le rappelle Jean-Jacques Roubine, le public masculin fut probablement hostile à la dégradation de l'idéal du héros par une sensibilité excessive, incarnée par la figure du « freluquet amoureux²³ » dans la seconde moitié du siècle, période durant laquelle l'esthétique de l'honnête homme s'enracine dans la société et triomphe. L'idée fut très vraisemblablement combattue, même si la scène a fini par imposer une « stratégie des larmes²⁴ ».

Dès 1639, La Mesnardière, en transférant les caractéristiques du gentil-homme, de la sphère mondaine vers la sphère poétique, transforme celui-ci, dans la tragédie, en héros sensible et participe à cette construction culturelle d'une masculinité équilibrée ou tout du moins d'une hyper-virilité estompée. Il se peut d'ailleurs que l'auteur soit influencé par Du Ryer, qui à la même époque fait représenter *Alcionée* (1637), tragédie privilégiant le pathétique tendre, dont le héros ne correspond pas à la figure du soldat guerrier viril²⁵. La Mesnardière examine longuement la nature de la tragédie, son but et les moyens pour provoquer la pitié, préférable à la terreur. Aussi considère-t-il que le héros doit quelquefois verser des larmes car celles-ci ne sont pas « déshonnêtes en certaines occasions aux hommes les plus courageux » (p. 86). L'idée est reprise à la page suivante : il est possible de montrer un héros sensible. L'insistance avec laquelle l'auteur tente de convaincre son lecteur suggère que l'idée ne va pas forcément de soi à son époque :

pourquoi ne permettrons-nous point à un homme courageux de témoigner ses déplaisirs par l'effusion de quelques larmes ? Pourquoi n'accorderons-nous pas à une Âme généreuse, qui par faiblesse, ou par surprise, aura commis une offense extrêmement considérable, envers la personne qu'elle aime, d'accompagner son remords de quelques larmes vertueuses, qu'elle ne doit pas retenir à moins que d'être barbare ?

(p. 87)

Pour soutenir son argumentation, La Mesnardière cite en exemple différents héros antiques « baigné[s] de larmes » comme Achille, Ulysse, Ajax et Hercule (p. 86), tout en réitérant l'idée que les larmes doivent être utilisées avec parcimonie (« en certaines rencontres », « en certaines occasions »). Ces sortes de larmes

22 E. Hémin, « Le plaisir des larmes ou l'invention d'une *catharsis* galante », *Littératures Classiques*, n° 62, 2007, p. 223-244 ; *ead.*, « Plaisir des larmes et plaisir de la représentation : d'un paradoxe à l'autre », *Poétique*, n° 151, 2007, p. 289-309.

23 La formule est de Pradon à propos de l'Alexandre de Racine (*Le Triomphe de Pradon*, Lyon, 1684) ; cité par J.-J. Roubine, « La stratégie des larmes au XVII^e siècle », *Littérature*, n° 9, 1973, p. 60.

24 *Ibid.*, p. 66.

25 Nous avons naguère traité le thème du héros « tendre » et émouvant : « *Alcionée* de Du Ryer : une tragédie du pathétique tendre ? », *Littératures Classiques*, n° 42, 2001, p. 221-244.

sont qualifiées de « raisonnables » (p. 87). L'auteur tente probablement de parer à certaines critiques qui lui seraient adressées : celles d'affadir ou d'efféminer le héros. De fait, il rappelle que les caractères célèbres ne peuvent devenir trop « délicats », « coquets », « muguet », « languissants » ou « affectés » (p. 116 et 118). Leurs caractéristiques principales (l'ambition, l'attrait du pouvoir, la gloire) doivent prédominer, d'autant que ces héros appartiennent à l'univers épique.

Dans certaines situations, un acteur pourra réellement gémir et pleurer afin de toucher le public. La Mesnardière s'écarte par conséquent des règles poétiques et même du comportement attendu de la part d'un homme. Selon lui, femmes et hommes devraient pleurer, quand bien même les femmes seraient « d'un sexe qui semble disposer des pleurs, et qui en verse assez souvent pour des sujets assez légers » (p. 87). Cette conception du héros à la fois tendre et fort est à même d'intéresser le spectateur car elle permet à l'acteur de diversifier son jeu. Car l'auteur privilégie l'effet sur le public. Le plaisir de la représentation tragique naît essentiellement, selon lui, de situations troublées et touchantes mises en valeur grâce à l'*actio*. En même temps, la prépondérance donnée à l'effet pathétique permet à La Mesnardière de passer outre les règles relatives aux mœurs, qui d'ailleurs semblent inadaptées au tragique, en particulier dans le contexte de l'univers mythologique : la plupart des personnages auxquels il fait référence ont un caractère hors normes, ainsi de la sanguinaire Médée. Les passions, leurs mouvements et les troubles de l'âme sont, selon lui, « le premier objet » de la tragédie (p. 12).

En privilégiant les passions et l'effet sur le public, l'auteur s'affranchit d'une certaine manière des problèmes de bienséances et des règles relatives aux mœurs, perçues comme quelque peu artificielles. En effet, si les comportements sont contrôlés socialement, relevant de la performance et de la présentation de soi, il n'est cependant guère possible d'attribuer un genre à la nature même du sentiment, quand bien même la colère pourrait avoir trait dans le discours, et selon les rhétoriciens, à une certaine force et rudesse (symboliquement masculines), tandis que la tristesse serait représentative d'une certaine douceur et fragilité (symboliquement féminines). De même, si l'amour est considéré comme une passion non noble et propre aux femmes puisque cette passion est l'indice d'une faiblesse intrinsèque²⁶, les passions demeurent – d'un point de vue anthropologique, et non pas rhétorique – non genrées : un homme ou une femme peut ressentir de la jalousie, de l'amour, de la haine ou de la peur, etc. Certes, la maîtrise des passions peut être perçue culturellement et sociologiquement comme une vertu masculine et relever d'« une assignation de genre » comme le suggère Myriam Dufour-Maitre²⁷, mais la capacité à se dominer ne signifie pas, en soi, que la passion relève intrinsèquement d'un genre particulier. Aristote par exemple ne définit à aucun moment les passions en fonction du genre, quand

26 M. Dufour-Maitre, « La pompe du courroux. Éclat et mesure des émotions chez les héroïnes tragiques de Corneille », *Littératures Classiques*, n° 68, 2009, p. 257.

27 *Ibid.*, p. 256.

bien même il existerait une grille comportementale imposée aux deux sexes. Il peut exister une hiérarchie des passions, senties comme plus ou moins dignes – tel l’amour débilisant, donc incompatible avec l’image de l’homme viril –, qui peuvent ou non être exprimées et assumées en public. Dans la tragédie, la passion étant un moteur de l’action, le jeu entre dévoilement et refoulement, abandon et retenue, devient nécessaire quel que soit le sexe du personnage et quelle que soit l’intrigue. Que le politique soit ou non au premier plan importe peu, au fond, dès lors que l’expression des passions du héros ou de l’héroïne devient centrale.

Cependant la rhétorique se veut exempte de tout jugement moral et décrit plutôt les symptômes des passions²⁸. Ce qui est attendu socialement en fonction du sexe ne veut pas dire pour autant que la nature même des sentiments est contrôlable ou choisie. La Mesnardière le montre implicitement lorsqu’il évoque la jalousie :

Si toutefois la Catastrophe de notre Poème tragique est fondée sur un effet de l’une de ces Passions, il pourra la porter plus outre : par exemple, jusques à faire que le Héros ou l’Héroïne transportés de Jalousie, se résolvent de mourir [...]. (p. 252)

Les débordements, comme « la fureur » (p. 252), se situent au-delà du cadre des mœurs. Les comportements excessifs induits par de violentes émotions se situent hors des règles comportementales imposées par la société ou établies par les poétiques : « leur soudaineté excuse presque entièrement » le héros, « à cause que ces émotions ne donnent pas le loisir à l’âme en qui elle s’élèvent, de faire aucune réflexion sur le crime qu’elle va faire » (p. 230). Les passions dépassent la frontière entre les représentations du masculin et du féminin construites par la société ; leur utilisation judicieuse permet quant à elle d’atténuer la faute du héros puisqu’elles le conduisent à agir de façon irrépressible et irréfléchie.

Dans la mesure où les passions motivent les actions, on peut émettre l’hypothèse suivante : le critère de la bienséance défini par les mœurs est en fait partiellement inopérant dans la tragédie en ce que les héros ou les personnages principaux, tant masculins que féminins, se laissent emporter par leurs émotions et par conséquent n’illustrent jamais véritablement les comportements prescrits dans les poétiques en fonction du genre et de l’âge. Ainsi Cléopâtre donne libre cours à sa violence et à son désir de vengeance à l’acte V de *Rodogune*, Émilie se montre plus virile et farouche que Cinna, et Rodogune se révèle aussi forte et brave que Nicomède. Un certain nombre de femmes puissantes et conquérantes, particulièrement chez Corneille, disputent le pouvoir aux hommes et manifestent une volonté d’hégémonie, concurrençant d’ailleurs le héros viril. De même chez Racine, certaines héroïnes portées par leurs passions semblent à certains égards adopter un comportement masculin, comme par exemple Roxane et Hermione, dominatrices. Cela dit, le phénomène inverse transparait

28 G. Mathieu-Castellani, *La Rhétorique des passions*, Paris, Puf, 2000, p. 198.

dans la seconde moitié du siècle, comme si, au fond, les passions permettaient un jeu avec la catégorie du genre, et en particulier avec la masculinité : les héros tendent à se montrer plus émotifs et tendres, et à se rapprocher de l'image que l'on se fait du féminin (ainsi de Titus ou de Pyrrhus). La rhétorique des passions prend progressivement le pas sur la poétique des mœurs et la notion de convenance. L'épanchement, la plainte et l'abandon à ses émotions de façon souvent spectaculaire (chez Racine notamment) deviennent un ressort des tragédies, étant prisés d'un public qui se reconnaît dans la mise en scène du héros « honnête homme ». L'idéal de masculinité propre à l'héroïsme et les bienséances relatives à la féminité sont mis en tension à travers l'expression exacerbée de violentes émotions. En soi non genrées, ces dernières permettent des effets de brouillage des codes poétiques, idéologiques et sociologiques traditionnels. On comprend mieux dès lors pourquoi le développement de l'esthétique du pathétique va de pair avec une crise du genre : elle traduit à la fois une évolution de la construction sociologique de la masculinité et une rupture dans la conception poétique et rhétorique de la masculinité du héros, voire plus généralement du genre lorsqu'il est mis en scène.

Comme il faut éviter ces vices, il faut [...] faire les Héros généreux, les Philosophes prudents, les Femmes douces et modestes, les Filles pleines de pudeur, les Ambassadeurs hardis, les Espions téméraires et peu soucieux de la vie, les Valets grossiers et fidèles ; et ainsi des autres personnes, chacune selon sa fortune, son âge, et sa condition. (p. 140)

Ces préceptes demeurent problématiques car ils ne sont qu'en partie applicables au théâtre. Les règles sur les mœurs donnent une vision clivée du genre qui entre en conflit avec l'expression des passions. L'idée de masculinité transparait chez La Mesnardière de façon complexe : certaines contradictions, apparentes lorsqu'il est question d'établir les qualités du héros, traduisent une tentative de synthèse anthropologique entre deux modèles opposés, l'un fort, l'autre tendre. Ce dernier traduit de façon inattendue l'ascendant croissant des femmes dans la culture au XVII^e siècle, qui donne lieu à une sorte de féminisation presque forcée de la tragédie et de sa dramaturgie. Peuvent être ainsi mises en évidence une ambivalence de la notion de masculin chez l'auteur de *La Poétique* et une mise en tension implicite entre deux modèles antagoniques de masculinité, l'un guerrier, l'autre galant – le « doucereux » est particulièrement critiqué dans les tragédies des années 1660 et 1670. En voulant faire coïncider deux modèles masculins différents, le théoricien élabore une poétique paradoxale en ce que les sentiments et l'expression de l'émotion – plus importants dans leur effet sur le spectateur que ne le serait l'application stricte des conventions relatives aux mœurs – prennent le pas sur les règles de bienséance – ou sur l'étiquette, si l'on veut transposer dans le cadre social. La rhétorique des passions peut, comme le

souligne Christine Noille, l'emporter sur l'intrigue et produire un effet plus profond sur le public²⁹. Dans la mesure où les sentiments n'entrent pas dans les catégories poétiques prédéfinies des mœurs, *La Mesnardière* trouve ainsi une manière originale de construire une théorie du théâtre affranchie du sexe et de l'âge, alors même qu'il déconstruit un idéal viril qui jusque-là était emblématique de l'héroïsme à la fois tragique et épique, et qui prédominait dans la société de son temps.

Sabine Chaouche
Sunway University

29 Chr. Noille, « *Le Cid* et la rhétorique des passions », *La Réserve* [en ligne], 15 février 2016 : <http://ouvrir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/reserve/335-le-cid-et-la-rhetorique-des-passions>.