

## « C'est, pourtant, l'œuvre d'une Fille » : Mlle Desjardins à l'Hôtel de Bourgogne

Parmi les romanciers et romancières du Grand Siècle, Madame de Villedieu, née Mlle Desjardins<sup>1</sup>, jouit d'une réputation considérable. Aussi, avec du recul, la critique a longtemps considéré ses trois pièces de théâtre comme des morceaux de jeunesse, des essais littéraires composés avant qu'elle ne trouvât son « vrai » chemin. Et si Marie-Catherine Desjardins était morte en 1664 ? Si ses pièces de théâtre n'étaient pas reléguées à l'ombre de son œuvre romanesque ? Jeune écrivain, elle s'était déjà distinguée dans plusieurs genres : la poésie érotique (un sonnet sur *La Jouissance* courait Paris dès 1657), d'autres pièces mêlées en vers (dix pièces accompagnaient le fameux sonnet dans un recueil de 1660), des portraits (édités par Sercy en 1659), un *Récit de la farce des Précieuses* (publié pour la première fois, sans l'autorisation de l'auteur, en 1659 également), sans oublier les deux premiers tomes d'un roman, *Alcidamie* (1661), qui restèrent sans suite<sup>2</sup>. Avec une tragi-comédie romaine, *Manlius*, en 1662, une tragédie perse, *Nitétis*, en 1663, et en 1664 une comédie, *Le Favory*, qui ne manquait pas de rappeler l'affaire Fouquet, elle avait fait preuve – à l'âge de vingt-quatre (ou vingt-six) ans<sup>3</sup> – d'un talent littéraire qui dépassait les limites traditionnellement consenties à la plupart des femmes<sup>4</sup>.

Ainsi, pour l'auteur de *La Muze historique*, la création d'une pièce par une femme lui vaut des notices détaillées :

Des-Jardins, jeune Demoizelle,  
A fait cette Pièce nouvelle,  
Où très-bien des Gens sont d'accord

<sup>1</sup> Elle se nomma Madame de Villedieu à partir de 1665 : voir M. Cuénin, *Romans et société sous Louis XIV : Madame de Villedieu (Marie-Catherine Desjardins), 1640-1683*, Paris, Champion, 1979, p. 42-44.

<sup>2</sup> Voir *ibid.*, p. 103-114.

<sup>3</sup> Sur l'incertitude quant à sa date de naissance, voir *ibid.*, p. 28.

<sup>4</sup> *Manlius, tragi-comédie*, Paris, Claude Barbin, 1662 ; *Nitétis, tragédie*, Paris, Claude Barbin et Gabriel Quinet, 1664. Dans cet article, l'édition utilisée pour *Nitétis* est celle du tome 2 des *Œuvres* de Mme de Villedieu publié chez Barbin en 1702.

Qu'on y voit du tendre et du fort,  
 Une judicieuse suite,  
 Du génie et de la conduite ;  
 Et le tout si beau, si touchant,  
 Qu'à moins d'avoir l'esprit méchant,  
 Envieux, jaloux et sauvage,  
 Il faut admirer cet Ouvrage,  
 Que plusieurs nomment merveilleux,  
 D'autres disent miraculeux.<sup>5</sup>

Selon Loret, les premiers pas de Mlle Marie-Catherine Desjardins en tant que dramaturge sont des plus prometteurs, et il ne tarit pas d'éloges sur *Manlius*. Certes, le gazetier n'est pas un critique sévère, mais la semaine suivante il renchérit en encourageant la duchesse de Nemours à aller voir la pièce :

Allez, courez à ce spectacle,  
 Et ne manquez pas ce miracle,  
 Dont tous les gens qualifiés  
 Sont hautement édifiés,  
 Lui donnant d'infinis éloges  
 Sur le Théâtre et dans les Loges.<sup>6</sup>

*Manlius* reste à l'affiche pendant presque un mois, semble-t-il, avant que *Le Baron de la Crasse* de Poisson ne le remplace en juin<sup>7</sup> : début honorable, sinon triomphe éclatant. Onze mois plus tard, au beau milieu de la querelle autour de la *Sophonisbe* de Pierre Corneille, Paris voit la création d'une deuxième pièce de sa main, une tragédie imprégnée d'exotisme oriental, à laquelle Loret réserve de nouveau un accueil chaleureux :

*Nitétis*, Tragédie exquise,  
 Depuis plus de six mois promise,  
 (Ce m'a dit un certain Mortel)  
 Aujourd'hui se joue à l'Hôtel.  
 On dit qu'en elle sont encloses  
 Quantité de fort bonnes choses,  
 On y voit de l'esprit galant,  
 Du doux, du fort et du brillant ;  
 Et quoi que cette Pièce brille,  
 C'est, pourtant, l'œuvre d'une Fille.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> J. Loret, *La Muze historique ou recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, éd. Livet, Paris, P. Daffis, 1878, vol. III, p. 499, lettre XVII du 6 mai.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 502, lettre XVIII du 13 mai.

<sup>7</sup> Loret parle toujours de *Manlius* la semaine du 27 mai (*ibid.*, p. 506). Sur les représentations de cette époque voir le site <http://cesar.org.uk>.

<sup>8</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 46, lettre XVI du 28 avril.

Le gazetier insiste sur « ce rare avantage » d'une femme-dramaturge, car Mlle Desjardins fut la première femme jouée à Paris, en l'occurrence par « les Comédiens du Roi ».

Bien qu'on retirât *Nitétis* au bout de quelques semaines, rien ne donnait à penser que la jeune dramaturge venait d'écrire sa dernière pièce tragique – fait qui la relègue irrémédiablement parmi les *minores* –, car l'engouement, ou, plutôt, la curiosité du public parisien pour le phénomène que représentait « l'œuvre d'une Fille » était toujours vive. Sa troisième pièce, *Le Favory*, qui donnait dans le genre comique<sup>9</sup>, fut créée par Molière un an plus tard, le 24 avril 1665. À la différence des deux pièces précédentes, elle fut même reprise devant le roi à Versailles en juin 1665, et au Palais-Royal en août-septembre de la même année, puis en mars et en août 1666. Selon les recherches de C. Hogg, elle n'apporta pas de très grosses recettes à la troupe de Molière<sup>10</sup>, mais Mlle Desjardins se voyait désormais dramaturge chevronnée. Et pourtant, malgré une allusion, dans une lettre de 1667, au premier acte d'une tragédie lacédémonienne, *Agis*, qui ne vit jamais le jour<sup>11</sup>, elle ne produisit plus pour la scène. Faut-il en conclure avec M. Cuénin qu'elle « n'était pas douée pour la tragédie » et « qu'elle prit la sage résolution de demeurer dans les bornes de son génie<sup>12</sup> » ? Il n'est pas sûr, en tout cas, qu'on puisse parler de résolution ; la jeune écrivain s'était montrée disponible aux opportunités : elle pencha par la suite vers le roman comme elle était d'abord passée de la poésie au roman et du roman au théâtre.

Pour reprendre notre hypothèse initiale : si elle était morte en 1664, quelle place lui auraient assignée ses contemporains ? Sa réputation aurait reposé surtout sur ses poésies et sur ses œuvres dramatiques, loin devant ses écrits en prose. Or, si Loret ne trouve rien à redire sur son compte et si Robinet qualifie *Le Favory* de « Pièce divertissante et belle, / D'une fameuse demoiselle<sup>13</sup> », d'autres témoins se montraient moins bienveillants : Tallemant des Réaux nota – plus tard, ce qui rend peut-être son jugement suspect – que *Manlius* « réussit médiocrement » et que *Nitétis* « réussit encore moins que *Manlius*<sup>14</sup> ». Au cours de la « Querelle de

<sup>9</sup> Bien que l'édition de 1665 s'intitulât *Le Favory, Tragi-comédie*, les critiques contemporains n'hésitent pas à considérer la pièce comme une comédie : voir C. Hogg, « Staging Fouquet : Historical and Theatrical Contexts of Villedieu's *Le Favori* », dans *A Labour of Love. Critical Reflections on the Writings of Marie-Catherine Desjardins (Madame de Villedieu)*, R. Decker Lalande éd., Cranbury-London-Ontario, Associated University Presses, 2000, p. 46.

<sup>10</sup> « Staging Fouquet », art. cit., p. 44-48.

<sup>11</sup> B. A. Morrissette, *The Life and Works of Marie-Catherine Desjardins (Mme de Villedieu), 1632-1683*, Washington University, 1947, p. 81.

<sup>12</sup> *Roman et société sous Louis XIV*, op. cit., p. 122 et 125.

<sup>13</sup> *Lettre du 21 juin 1665*, dans *Les Continueurs de Loret*, éd. Baron James de Rothschild, Paris, Morgand, 1833.

<sup>14</sup> *Historiettes*, éd. Monmerqué, Paris, Techner, 1854-1860, t. VII, p. 251.

*Sophonisbe* », il fut question à plusieurs reprises de *Manlius* ; et d'Aubignac, à qui Mlle Desjardins avait demandé conseil pour sa première pièce<sup>15</sup>, ne manqua pas de le défendre<sup>16</sup>, alors que Donneau de Visé, passé du côté de Corneille, blâmait et l'abbé et la pièce. Reste que dès 1663 elle comptait parmi les jeunes dramaturges dont on parlait régulièrement.

Or, depuis une dizaine d'années la critique revient à son œuvre dramatique. Comme les débatteurs du XVII<sup>e</sup> siècle, P. Gethner et H. Goldwyn ont repris la comparaison avec le théâtre de Pierre Corneille<sup>17</sup>, et H. Goldwyn a de plus étudié la représentation de la passion masculine<sup>18</sup>, grand thème des romans à venir. De nouvelles approches se sont également révélées fructueuses. D'une part, l'auteur a bénéficié de son statut de femme-dramaturge : *Le Favory* a été réédité en 1993 dans le volume *Femmes dramaturges en France (1650-1750)*<sup>19</sup>. D'autre part, l'intérêt porté aux conditions matérielles du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle a amené N. Ekstein, en 1996, à s'interroger sur une particularité de ses tragédies, le second rôle féminin<sup>20</sup>. Lorsque, dans le cadre de notre étude sur les confidents dans le théâtre classique<sup>21</sup>, nous avons lu *Manlius* et *Nitétis*, nous avons été très frappée à notre tour par la vigueur, le dynamisme qui animent les meilleures scènes, et qui expliquent sans doute les remarques approbatrices de Loret sur l'interprétation de *Manlius* à l'Hôtel de Bourgogne :

Et la Troupe qui le récite,  
Loin de rabaïsser son mérite,  
Y mêle un certain agrément  
Qui l'embellit extrêmement.<sup>22</sup>

<sup>15</sup> Donneau de Visé accusa l'abbé d'avoir rédigé tout le plan de la pièce, ce que d'Aubignac dément : « Je suis obligé de vous dire qu'il est faux que j'aie fait son *Manlius*, et jamais un petit conseil n'a donné droit à personne de s'attribuer l'ouvrage d'autrui. » (Abbé d'Aubignac, *Dissertations contre Corneille*, éd. N. Hammond et M. Hawcroft, University of Exeter Press, 1995, p. 137).

<sup>16</sup> Notamment en ce qui concerne l'entorse qu'elle fait à l'histoire en sauvant la vie à son héros au 5<sup>e</sup> acte. Voir *Dissertations contre Corneille*, éd. cit., p. 13 et 62-63.

<sup>17</sup> P. Gethner, « Conspirators and Tyrants in the Plays of Villedieu », dans *A Labour of Love*, op. cit., p. 31-42 ; H. Goldwyn, « *Manlius*, l'héroïsme inversé », dans *Actes de Wake Forest*, M. Margitic et B. Wells éd., Paris, « Biblio 17 », 1987, p. 421-37.

<sup>18</sup> « Men in Love in the Plays of Madame de Villedieu », dans *A Labour of Love*, op. cit., p. 64-83.

<sup>19</sup> Éd. P. Gethner, Tübingen, « Biblio 17 », 1993.

<sup>20</sup> « The Second Woman in the Theatre of Villedieu », *Neophilologus*, 80, 1996, p. 213-224.

<sup>21</sup> *Confidential Strategies. The Evolving Role of the « Confident » in French Tragic Drama (1635-1677)*, Droz, Genève, 1999. Nous proposons (p. 60-63) une comparaison entre la place importante que Corneille accorde aux confidents (ou plutôt aux confidentes) dans sa *Sophonisbe* et l'emploi fort restreint de tels personnages dans *Manlius*.

<sup>22</sup> *La Muze historique*, vol. III, p. 499, lettre XVII du 6 mai.

Nous avons remarqué aussi l'élégance, voire parfois la beauté des vers de Desjardins – surtout par comparaison avec certains contemporains moins doués. Cette qualité lui est reconnue par presque tous les commentateurs de l'époque, y compris ses détracteurs. N'était-elle pas poète avant de relever le défi du théâtre ? Du reste, elle ne renonça jamais complètement à la poésie puisque même *Les Désordres de l'Amour* sont ornés de maximes en vers. Aussi nous semble-t-il qu'après la thématique et la dramaturgie le langage mérite également d'être examiné de près. Nous proposons donc une lecture des deux pièces tragiques<sup>23</sup> en tant que « poèmes dramatiques », pour reprendre une expression du XVII<sup>e</sup> siècle, approche qui soulignera dans un premier temps leurs qualités poétiques propres pour le théâtre, et dans un deuxième temps les réflexions des personnages eux-mêmes sur le statut du discours.

Au plan de la dramaturgie, Mlle Desjardins est une adepte de formes en déclin au début des années 1660. Très influencée sans doute par les grandes tragédies de Pierre Corneille, auxquelles elle paraît toujours se mesurer, elle enchaîne volontiers les monologues, assortis d'apartés et de stichomythies (dans *Manlius*) et de nombreuses interruptions (surtout dans *Nitétis*). Cependant, c'est par ces points que Donneau de Visé entend expliquer à l'abbé d'Aubignac le succès relatif de *Manlius* :

La gloire n'en est due qu'à la beauté des vers de cette incomparable fille, et aux comédiens qui les ont si bien fait remarquer qu'ils ont fait réussir la pièce malgré tous les défauts de son sujet [...]. Vous êtes obligé à Mlle Desjardins de l'avoir soutenu par de si beaux vers.<sup>24</sup>

Certes, en dénigrant le sujet de la pièce, de Visé vise d'abord l'abbé, qui au début de *La Pratique du Théâtre* avait justement noté qu'il ne suffit pas de faire des vers pour écrire un « Poème Dramatique<sup>25</sup> »... Mais l'éloge des « vers de cette incomparable fille » nous offre un témoignage précieux, que confirme le jugement résolument positif de Loret :

<sup>23</sup> Si *Manlius* était étiqueté tragi-comédie en raison du dénouement heureux, sous tous ses autres aspects la pièce se conforme au genre de la tragédie. Pour une étude plus large de l'évolution de la tragi-comédie au XVII<sup>e</sup> siècle, voir H. Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001.

<sup>24</sup> *Défense de la Sophonisbe de Monsieur de Corneille*, Paris, Claude Barbin, 1663, dans F. Granet, *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, Paris, Gisser-Bordelet, 1739.

<sup>25</sup> Remarquons qu'il ne consacre qu'un seul paragraphe à la partie de l'écriture dramatique qu'est la composition, en conseillant au poète de suivre de bons modèles (éd. cit., p. 340).

Déjà plusieurs beaux écrits d'elle  
 Couraient de Ruelle en Ruelle ;  
 On trouvait fort doux et fort nets  
 Ses Quatrains, Sixains et Sonnets,  
 Elle avait fait mainte Élégie  
 Pleine d'esprit et d'énergie ;  
 Ses *Impromptus* et Madrigaux,  
 Aux plus rares étaient égaux,  
 On idolâtrait ses Églogues,  
 Quoi que, pourtant, sans Dialogues :  
 Mais des Gens d'assez bon *gustus*,  
 Disent que dans son *Torquatus*  
 Cette Âme belle et bien sensée,  
 S'est infiniment surpassée.<sup>26</sup>

En quoi donc sa versification convenait-elle si bien à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne ? Car il ne suffit pas d'écrire de beaux alexandrins si les acteurs ne parviennent pas à se les mettre en bouche. D'abord, elle maîtrise parfaitement les cadences de l'alexandrin et, comme la plupart des dramaturges, use volontiers de la forme binaire en soulignant la césure. Elle révèle combien l'alexandrin sied aux expressions les plus simples mais les plus chargées d'émotion. En parlant à Omphale, Camille constate :

Vous aimez Manlius, vous souffrez qu'il vous aime, (II, 6)

alors que Nitétis laisse libre cours à sa colère en bravant les ordres de son frère :

Si Smiris te hait, barbare je t'abhorre :  
 Et s'il te menaçait, je ferai pis encore. (IV, 2)

Elle marque également une préférence pour les triades, belle figure de rhétorique qu'il faut néanmoins plier au contour d'un alexandrin. De tels vers exigent, nous semble-t-il, un débit plus lent qui, par contraste avec les autres vers prononcés plus vite, les met en relief. Par exemple, Omphale avoue à Manlius ses craintes :

Mais certains mouvements se glissent dans mon cœur  
 Qui le glacent pour vous de crainte et de terreur ;  
*Je crains les lois, l'État, et même la nature,*  
 Elle vous détruira dans cette conjoncture. (I, 5)

De même Camille accusant Torquatus de céder à une passion indigne d'un grand homme :

Qu'ai-je entendu ? Grands Dieux ! Et que m'a dit Omphale ?

<sup>26</sup> *La Muze historique*, vol. III, p. 499, lettre XVII du 6 mai.

Croire que Torquatus à ce point se ravale ?  
 Torquatus, *un vainqueur, un Consul, un Romain,*  
 De l'Univers entier l'arbitre Souverain. (III, 1)

Si les triades sont surtout le fait du *Manlius*, nous en relevons cependant quelques exemples dans *Nitétis*, où le détachement des trois termes permet un léger décrochage, un ralenti qui trahit une émotion plus forte. C'est l'alternance de formes binaires et triples qui fait le charme de l'entretien de Mandanne avec son amant et son frère bien aimé :

Princes, si vous m'aimez il faut me ressembler,  
 Qu'un crime seul ait droit de vous faire trembler;  
 Craignez pour mon trépas bien moins que pour ma gloire,  
 Et si vous accordez des pleurs à ma mémoire,  
 Plaignez mon triste sort, et poussez des sanglots,  
*Comme amant, comme frère, et tous deux en Héros,*  
 Recevez ce grand coup sans faire de bassesses,  
 Et méritez de moi l'aveu de vos tendresses. (II, 2)

Jusqu'ici nous nous sommes penchée sur la cadence des alexandrins dans le contexte de discours développés. Or l'auteur maîtrise aussi bien les effets de rythme dans des échanges plus brefs. Nous avons signalé l'emploi des interruptions dans *Nitétis*, figure appropriée à une pièce où les cinq personnages principaux essaient à tour de rôle de prendre l'initiative. Au dernier acte, les interruptions ponctuent l'échange de la reine avec son (ancien) amant et Prasitte, alors que ceux-ci viennent d'assister à la mort de son époux, de sorte que les spectateurs ne savent pas que celle-ci veut dénoncer l'action de Phameine pour se reconvertir en veuve loyale. Ce sont les interruptions qui rendent la scène palpitante :

PHAMEINE. Enfin, grâce aux Dieux, vous commandez ici,  
 Reine, Cambise est mort, et le destin propice,  
 Malgré vous aujourd'hui, vous a rendu justice ;  
 Votre vertu n'a fait qu'un impuissant effort,  
*Son sang ...*

NITETIS. Et vous osez m'apprendre cette mort ?  
 L'âme de Nitétis vous est si peu connue,  
 Qu'après cet attentat vous soutenez ma vue.

PHAMEINE. *Pour défendre le Roi, c'est en vain que mon bras ...*

NITETIS. Il fallait donc le suivre, ou venger son trépas, [...]  
 Je saurai bien, malgré votre indigne victoire,  
 Empêcher nos neveux de soupçonner ma gloire.

PRASITTE. *Daignez entendre...*

NITETIS. Non, après cette surprise,  
 Je n'écoute plus rien qu'en veuve de Cambise. (V, 4)

Il convient de souligner la simplicité syntaxique et lexicale des réponses de Nitétis. Au moment des grandes émotions Mlle Desjardins sait – avant Racine – que les ornements recherchés sont superflus.

Ses œuvres sont néanmoins contemporaines de l'essor de la tragédie galante. Les sentiments raffinés, les compliments doucereux et les images précieuses dont Quinault est le maître incontesté ne manquent pas de tenter d'autres auteurs. Si elle a choqué les oreilles les plus chastes par quelques vers de son sonnet sur *La Jouissance*<sup>27</sup>, elle a su depuis s'adapter au goût de la bonne société. Pierre Corneille a beau afficher, dans la Préface de *Sophonisbe*, son refus « d'avoir efféminé [ses] héros, par une docte et sublime complaisance au goût de nos délicats, qui veulent de l'amour partout<sup>28</sup> » – allusion selon G. Couton au style de *Manlius*<sup>29</sup> –, pour Loret c'est précisément le mélange « du tendre et du fort », « le tout si beau, si touchant » (dans le cas de *Manlius*) et « l'esprit galant » (pour *Nitétis*), qui prédominent. Mlle Desjardins joue avec habileté, par exemple, de l'image combien rebattue des fers de l'amour : dans la première pièce, Omphale prisonnière des Romains captive par son regard le consul Torquatus et son fils ; or c'est Camille, veuve fière et lucide, qui dans son premier entretien avec Torquatus recourt aux métaphores galantes pour mieux faire ressortir l'ironie de la situation :

Puis-je vous avertir que dans votre famille  
On a fait céder Rome aux charmes d'une fille ;  
Et qu'Omphale a vengé tous les malheurs des siens.  
*En mettant ses vainqueurs dans ses propres liens ? [...]*  
Que Manlius épris d'une honteuse flamme,  
Veut réparer les maux que l'Epire a soufferts,  
*Et que d'une captive il a reçu les fers. (I, 2)*

Aucune intention doucereuse ici de la part de Camille, ni d'ailleurs d'Omphale lorsqu'aux fades hommages du consul, père et rival de son amant, elle opposera par trois fois dans la même scène ses fers de captive – en contraste implicite avec les fers de l'amour – pour rebuter les « lâches désirs », comme elle les nomme, de Torquatus :

Laissez borner aux fers ma triste destinée.  
  
Les fers que j'ai reçus ont endurci mon âme.  
  
Mon Père mort, mes fers, votre insigne victoire

<sup>27</sup> Voir surtout le dernier tercet : « Une douce langueur m'ôte le sentiment ;/ Je meurs entre les bras de mon fidèle amant./ Et c'est dans cette mort que je trouve la vie. » (cité par M. Cuénin, *Romans et société sous Louis XIV, op. cit.*, p. 104.).

<sup>28</sup> P. Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1987, t. III, p. 384.

<sup>29</sup> *La Vieillesse de Corneille (1658-84)*, Paris, Maloine, 1949, p. 51.

Ne sont que trop présents à ma triste mémoire. (I, 3)

Ce n'est qu'après ces détours métaphoriques en filigrane que les jeunes premiers ont une scène qui donne enfin libre cours aux galanteries précieuses à la mode de Quinault. Lorsque Manlius déclare :

Je viens mettre à vos pieds mes lauriers et ma gloire  
*Princesse j'aime mieux vos fers que ma victoire,*  
 Au Camp j'étais vainqueur de cent mille ennemis,  
 Ici je ne suis rien qu'un esclave soumis :  
*Mais vivre dans vos fers, c'est l'honneur où j'aspire,*  
 Et ce rang près de vous vaut ailleurs un empire,

Omphale soupire, et reprend la métaphore sur un ton tout aussi tendre :

Hélas ! Si le courroux des destins irrités,  
*Se bornait pour jamais aux fers que vous portez,*  
 Le sort m'attaquerait avec de faibles armes. (I, 5)

Mais les références aux fers ne sont pas sans danger, car Mlle Desjardins associe « le fort » au « tendre » : la mort de Manlius – conclusion sanglante chez Tite-Live sur laquelle elle ose revenir au cinquième acte – est l'objet de fréquentes réflexions au long de la pièce, et dès le quatrième acte le héros est entouré de gardes<sup>30</sup>, qui bientôt l'escorteront auprès de son père – Torquatus leur dira de s'écarter (V, 2). La violence verbale des métaphores fait place à une violence réelle, suggérée par l'emploi répété du verbe « traîner » :

TORQUATUS. Gardes, encor un coup, qu'on le traîne à la mort. [...] Gardes, encor un coup, qu'on le traîne au trépas. (V, 3)

CAMILLE. Ha, Consul ! Ha cruel ! Ton fils va donc périr ! Ta rage a triomphé, on le traîne au supplice. (V, 4)

Cette violence qui guette le héros (et l'héroïne) rend aux métaphores banales des fers de l'amour un sens propre ; la tendresse est mêlée à l'épouvante : les « si beaux vers » de l'auteur puisent dans le code galant une nouvelle force.

L'engouement pour la préciosité veut des morceaux de bravoure, de belles scènes pathétiques où les jeunes premiers avouent, avec maintes délicatesses, leurs sentiments. *Manlius* et *Nitétis* n'y manquent pas : Manlius et Omphale se retrouvent deux fois en tête-à-tête (I, 5, III, 4)<sup>31</sup>, et Mandanne et Prasitte échangent des vœux

<sup>30</sup> JUNIUS. « Manlius a des gardes ;/ Par votre ordre, Seigneur, je l'ai fait arrêter. » (IV, 3).

<sup>31</sup> Un troisième entretien (V, 3) est interrompu par Torquatus, qui s'était caché pour l'épier.

devant Smiris, allié et frère de celle-ci (II, 2). Mais une autre caractéristique du style poétique de Mlle Desjardins nous semble beaucoup plus singulière : l'emploi, aussi bien dans ces scènes précieuses qu'ailleurs, de longues maximes, si constant dans les deux pièces que nous devons penser qu'il n'a pas déplu aux spectateurs, bien qu'à contre-courant des tendances des années 1660. Certes, la maxime (ou la sentence) « est d'abord une tradition littéraire du théâtre [classique] » comme le dit J. Scherer<sup>32</sup> ; mais après leur apogée dans les premières tragédies de Pierre Corneille elles se font nettement plus rares après 1660 : « C'est le crépuscule de la sentence<sup>33</sup> », en dépit de cas isolés dignes d'intérêt, notamment chez Racine<sup>34</sup>. Ce qui distingue Mlle Desjardins, c'est son développement, alors que la maxime, par nature, est une forme brève, le plus souvent renfermée en un alexandrin<sup>35</sup>. D'Aubignac, qui se dit le premier à traiter de ce genre de « Discours », admire les maximes « fortes et hardies, qui se glissent imperceptiblement dans tout le corps [du] Poème, pour en faire comme les nerfs et les plus vives couleurs<sup>36</sup> ». Mais il craint que leur abus, « le stile Didactique », ne nuise à la vraisemblance à moins d'être fermement reliées à l'action et de ne pas occuper trop de vers<sup>37</sup>. Il est des cas où Mlle Desjardins se borne à un ou deux alexandrins :

L'amour aime la feinte et la précaution. (*Nitétis*, I, 1)

Un monarque est souvent l'esclave de ses Lois,  
Et les raisons d'État asservissent les Rois. (*Nitétis*, IV, 2)

Le plus souvent néanmoins, elle privilégie une autre forme de la figure, où la maxime se confond avec une réflexion qui interrompt momentanément l'action, jusqu'à quatre à seize vers. Citons un exemple tiré du conseil que Prédaspe donne à Cambise après le départ de Mandanne :

Je vous l'ai déjà dit ; Seigneur, votre tendresse  
Gâte cette rebelle et trop vaine Princesse ;  
Et celle qui vous brave et vous méprise amant,  
Si vous faisiez le Roi, parlerait autrement :  
*Quand on veut surmonter une âme audacieuse,*  
*La trop grande douceur est toujours périlleuse ;*  
*Il faut un bras armé pour soutenir des Lois,*  
*Et si le Roi ne tonne on méprise sa voix :*  
Vous avez vainement éprouvé la clémence,

<sup>32</sup> J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, p. 319.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>34</sup> « Racine's use of maxims », dans *Racine. The Power and the Pleasure*, Dublin, University College Dublin Press, 2001, p. 27-38.

<sup>35</sup> J. Scherer, *op. cit.*, p. 329.

<sup>36</sup> *La Pratique du théâtre*, éd. cit., p. 444.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 445-446.

Eprouvez les effets d'un peu de violence. (*Nitétis*, I, 5)

Dans ce cas, le mode sentencieux conserve une efficacité dramatique, en tant qu'arme rhétorique pour convaincre Cambise d'agir – l'abbé avait d'ailleurs remarqué qu'on écoute toujours plus volontiers les maximes prononcées par des scélérats<sup>38</sup> ! Mais Mlle Desjardins cède aussi au goût du public pour des analyses fines des passions, quitte à suspendre l'action l'espace de quelques vers. Comment expliquer autrement que Torquatus, avant de décider du sort de son fils, disserte longuement devant Junius, son conseiller, sur le cœur romain qui toujours remporte « sur ses sens une entière victoire » (IV, 4) ? De même, lorsque le tyran surprend son épouse avec son ancien amant, Nitétis se livre en guise de justification à une analyse des impulsions de la gloire :

La Foi fait dans mon cœur l'office de l'amour.  
*Une âme à qui la gloire est fortement connue,*  
*Sur tous ses mouvements est toujours absolue ;*  
*C'est l'honneur qui la règle et non ses passions,*  
*Sans cesse elle résiste aux inclinations :*  
*Et loin que son penchant l'entraîne ou la commande,*  
*Ce qui lui plaît le plus est ce qu'elle appréhende.*  
 Ainsi malgré ta haine, et ma première ardeur  
 Le devoir t'a rendu le Maître de mon cœur. (*Nitétis*, III, 2)

Mais s'agit-il encore de « maximes » ? D'un point de vue formel assurément, en l'absence de référence à la première ou à la deuxième personne, ni à un événement quelconque ; en revanche, la longueur de la réflexion pourrait faire hésiter, n'était que le terme sera retenu quelques années plus tard par l'auteur elle-même, dans un autre contexte, pour désigner les vers qui viennent interrompre les narrations en prose dans *Les Annales galantes* et *Les Désordres de l'amour*<sup>39</sup>. Dans les trois premières nouvelles du second ouvrage, les maximes intercalées occupent entre huit et seize vers ; seule la maxime à la fin de la dernière nouvelle est plus brève, avec quatre vers. Desjardins se souvenait-elle alors d'une figure qui avait contribué à l'éclat de ses vers dans ses tragédies, tout en lui permettant d'approfondir la psychologie de ses personnages ?

Lorsque dans *La Pratique du théâtre* d'Aubignac proscrit la surenchère de maximes, il entend supprimer un élément susceptible de parasiter l'action et donc de compromettre la vraisemblance. On connaît ses remarques sur les rapports intimes entre action et discours, éléments clés du « poème dramatique » :

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 446.

<sup>39</sup> Pour une étude des maximes dans *Les Annales galantes* et *Les Désordres de l'amour*, voir M. Cuénin, *Romans et société sous Louis XIV*, op. cit., p. 664-672 ; A. Flannigan, *Mme de Villedieu's Les Désordres de l'amour. History, Literature and the « Nouvelle historique »*, University Press of America, Washington, 1982, ch. 2 et 3 ; F. Beasley, « Apprentices and Collaborators : Villedieu's Worldly Readers », dans *A Labour of Love*, op. cit., p. 177-202.

Enfin le Lieu qui sert à [ses] Représentations, est dit *Théâtre*, et non pas *Auditoire*, c'est-à-dire, un *Lieu où on Regarde ce qui s'y fait*, et non pas où *l'on Ecoute ce qui s'y dit*. Aussi est-il vrai que les Discours qui s'y font, doivent être comme des Actions de ceux qu'on y fait paraître : car là *Parler*, c'est *Agir*, ce qu'on dit pour lors n'étant pas des Récits inventés par le Poète pour faire montre de son Éloquence.<sup>40</sup>

On apprécie d'autant mieux le fiel de Donneau de Visé lorsqu'il méprisait l'action de *Manlius* pour n'en louer que les vers ! Mais il serait étrange que Mlle Desjardins eût oublié à ce point les conseils de l'abbé, car elle s'avère un dramaturge hautement conscient du pouvoir du langage.

La critique a montré combien les personnages raciniens s'interrogent sur le statut et sur les outils du langage<sup>41</sup>. Or ces préoccupations se retrouvent dans *Manlius* et *Nitétis*. Dans *Manlius* il n'est guère de scène importante sans qu'un ou plusieurs acteurs ne parlent de « discours », « langage », « parole » ou « mot ». Manlius a remporté sa victoire controversée dès avant le premier acte ; comme Torquatus ne se résoudra à le faire mourir qu'au cinquième et que les récits d'événements hors scène sont circonscrits pour l'essentiel aux premier et cinquième actes<sup>42</sup>, ce sont les échanges, la révélation des états d'âme et non les péripéties qui constituent la matière de l'action. Tels discours, destinés à rassurer ou persuader, y parviennent aisément, ainsi dans les scènes entre les jeunes amants, où Manlius se dit fortifié par les paroles d'Omphale :

Après un tel discours qui pourrait me détruire ? (I, 5)

Vous, ma Princesse, vous, un mot de votre bouche  
Peut sauver Manlius, si son trépas vous touche :  
*Dites-moi*, ne meurs point, et tu vas m'acquérir,  
Et rien n'est assez fort pour me faire mourir. (III, 4)

Mais c'est dans les relations de type conflictuel que le métalangage se fait plus fréquent, plus même que chez la plupart des contemporains. Dans *Manlius*, Omphale sur Torquatus, présent puis absent :

Tant de discours flatteurs prononcés sans dessein,

<sup>40</sup> *La Pratique du théâtre*, éd. cit., p. 407.

<sup>41</sup> Citons en premier lieu M. Hawcroft, *Word as Action. Racine, Rhetoric and Theatrical Language*, Clarendon Press, Oxford, 1992 ; H. Phillips, *Racine : Language and Theatre*, University of Durham, 1994.

<sup>42</sup> Torquatus répète à Omphale les paroles prononcées par Decius, l'autre consul, avant sa mort (I, 3) ; Pison fait un récit classique (V, 6) après la rébellion des soldats.

Sont des amusements indignes d'un Romain. (I, 3)

Voilà pour me charmer *un aimable langage*,  
C'est ainsi qu'on fléchit un généreux courage,  
L'injure, le mépris, la menace et l'orgueil,  
Sont pour le cœur d'Omphale un dangereux écueil. (I, 4)

Camille sur Torquatus, lorsqu'elle demande à Omphale

De quels *discours trompeurs* il flatte votre attente. (II, 6)

Manlius sur Camille, qui cherche à lui faire renier son devoir filial :

[...] Ha, *cessez ce discours*,  
Ma vertu qui ne peut en permettre la fuite,  
En conçoit trop d'horreur pour en être séduite.

Quelque profond respect que vous doive mon âme  
Dans cette occasion pardonnez-moi, Madame,  
Si pour *un tel discours* je refuse ma foi. (III, 2)

Et Torquatus sur Camille qui lui reproche sa conduite honteuse :

De grâce, *finissez ce discours offensant*. (IV, 2)

Le rejet de la rhétorique anticipe ainsi directement sur le passage à l'acte de Torquatus :

Ha c'est trop écouter de *discours frivoles*,  
Je ne me repais point de ces *vaines paroles*.  
Holà, Gardes. [...] (V, 2)

D'ailleurs, cette conscience qu'ont les personnages du pouvoir de la parole leur fait parfois emprunter la voix d'autrui pour convaincre ou pour exprimer une angoisse. En un parallèle plein d'ironie tragique, Torquatus et Manlius soufflent tour à tour à Omphale les mots pour lui faire dire qu'elle aime l'autre<sup>43</sup>. Sur un tout autre ton, du conseiller discret, Junius se fait la voix des remords éventuels de Torquatus :

Appréhendez, Seigneur, un rigoureux bourreau [...]

<sup>43</sup> « Que ne me dites-vous, je crains pour ce que j'aime ?/ Accordez Manlius à mon amour extrême,/ Faites-moi ce présent. » (II, 5) ; « Achevez, achevez, dites aussi, Madame,/ Que l'amour du Consul, soumet enfin votre âme ./ Que ce rang éminent, ces titres glorieux,/ Toutes ces dignités ont ébloui vos yeux. » (III, 2).

Un remords (car il faut enfin que je m'explique)  
 Dont la *secrète voix vous dira* nuit et jour,  
 Tu fis mourir ton fils, pour plaire à ton amour;  
 Il fut de cette ardeur l'innocente victime. (IV, 4)

Même Omphale ose emprunter une autre voix, la voix de celle qui parlerait à un frère, lorsqu'elle essaie d'adoucir Torquatus :

La liberté du choix d'elle-même est si chère,  
 Que si sur un tel point je conseillais un frère,  
*Je lui dirais*, perdez la lumière du jour,  
 Plutôt que d'usurper le pouvoir de l'amour. (V, 2)

L'importance de la parole comme moyen de dissuasion culmine évidemment dans la scène où par une entorse grandiose à l'histoire Torquatus rendu à « la vertu d'un Romain » pardonne à son fils. Ce dénouement hautement théâtral s'accompagne de commentaires sur la voix de la conscience, enfin réveillée dans l'âme du consul :

JUNIUS.	[...] Qu'il paraît <i>interdit</i> .
TORQUATUS.	Le cœur pressé, je sens ...
OMPHALE.	O Dieux ! Il s'attendrit.
TORQUATUS.	Je sens que dans mon âme il se forme <i>un murmure</i> .
JUNIUS.	Gardez-vous d'étouffer <i>la voix de la nature</i> , Elle presse, <i>elle parle</i> , écoutez-la, Seigneur. (V, 7)

La scène, certes fort controversée, manifeste du moins la fidélité de Mlle Desjardins au principe théâtral selon lequel les discours sont les actions mêmes.

De *Manlius* à *Nitétis*, le métalangage de la parole continue à jouer un rôle important, mais avec des accents légèrement différents car la pièce est dominée par l'ombre d'un tyran monstrueux incapable d'un revirement moral<sup>44</sup> : il mourra « transporté d'un excès de furie » qui n'est pas sans rappeler les célèbres fureurs d'Hérode dans *La Mariamne* de Tristan l'Hermite. L'art de la persuasion est moins de saison, au moins dans les scènes avec Cambise, que le subterfuge et le silence : le mot « secret » devient le leitmotiv de la pièce. Cambise ordonne aux autres personnages soit de parler soit de se taire et, lorsque Prasitte essaie de raisonner, il lui coupe brutalement la parole :

PRASITTE.	Permettez-moi de grâce, Que j'ose m'opposer.
CAMBISE.	Prasitte, quelle audace Vous fait mettre un obstacle à mes justes desseins ? [...] Défendre le coupable est un crime d'État :

<sup>44</sup> Il est vrai qu'à la fin du deuxième acte il est assailli de doutes (II, 7), mais il a vite fait de les étouffer au nom de l'absolutisme.

Retirez-vous, adieu ...

PRASITTE. *Si j'ose encor vous dire ...*  
 CAMBISE. *Non, ne me dites rien; allez. (II. 5)*

En revanche, lorsque Cambise surprend son épouse avec Phameine (III, 2), il doit enjoindre à celle-ci de parler<sup>45</sup>. Le contraste avec la scène précédente ne saurait être plus fort, car Nitétis et Phameine, au moment de leurs retrouvailles, empruntaient un langage discret frôlant la préciosité, qui devait faire les délices d'un public nourri des romans de Madeleine de Scudéry :

NITETIS. Et quels que soient du Roi les forfaits odieux,  
 Phameine, il est l'époux que j'ai reçu des Dieux :  
 Voyez à quoi ce nom vous oblige et m'engage :  
*Et dispensez mon cœur d'en dire davantage :*  
 Malgré la douce erreur dont il fut prévenu,  
*Il vous en dit assez s'il vous est bien connu.*  
 PHAMEINE. *Je ne l'entends que trop, et plût aux Dieux, Madame,*  
*Que je puisse cacher ce langage à mon âme. (III, 1)*

Cependant, une autre sorte de langage vient s'interposer, le langage des regards. Dans *Manlius*, où la feinte n'a guère sa place, les regards viennent souligner les discours ; mais dans *Nitétis* il arrive que les deux codes se contredisent. Prédaspe, le conseiller du roi, est expert à interpréter les non-dits en surprenant à l'acte I les regards de Smiris excitant Mandanne à se révolter<sup>46</sup> ; au troisième acte, c'est le tyran qui pénètre un secret mal caché :

Un Roi tel que Cambise est rarement surpris.  
 Le front de Nitétis, que la rougeur surmonte,  
 Me fait voir à la fois tes desseins et ma honte;  
 Ce silence profond, ce visage interdit,  
 Pour l'honneur de mes jours ne m'en ont que trop dit. (III, 2)

Ainsi, l'alliance des discours, des gestes et des regards alimente le spectacle théâtral, que, comme l'indiquent Loret et de Visé, la troupe de l'Hôtel de Bourgogne savait rendre à la perfection.

Nous avons esquissé le portrait d'une jeune dramaturge qui sut écrire de beaux vers, manier le langage précieux aussi bien que les maximes et les échanges conflictuels. D'ailleurs, ses vers convenaient bien, semble-t-il, au débit solennel de

<sup>45</sup> « Parlez, et dissipez le trouble de votre âme » ; puis (avec un tutoiement qui trahit son impatience) : « Parle, parle, il est temps... »

<sup>46</sup> PRÉDASPE : « Pendant votre entretien son âme était ravie, / Il l'animait des yeux, et puis il l'a suivie. » (I, 5).

l'Hôtel de Bourgogne. Sans nier qu'il existe des faiblesses dans *Manlius* et, surtout, dans *Nitétis*, nous pensons qu'une appréciation équitable de Mlle Desjardins dramaturge devrait tenir compte des qualités de son style, dont nul n'a douté de son vivant. Louis Racine a beau prétendre que pour son père la composition des vers n'était qu'une bagatelle, que seul le plan exigeait de lui un véritable effort<sup>47</sup>, il est trop de poètes médiocres parmi les *minores* du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle pour qu'on méprise le talent de Mlle Desjardins. Ses deux tragédies intéressent au premier chef le débat sur la parole en tant qu'action, notamment par le biais du métalangage. À ce double titre, le statut de précurseur, dans les années où Racine commençait à écrire pour le théâtre, peut-il être d'un écrivain véritablement « mineur » ?

Valérie Worth-Stylianou  
*Oxford Brookes University*

<sup>47</sup> *Œuvres de Jean Racine*, éd. P. Mesnard [1865-1873], Paris, 1923, vol. I, p. 268.