

## ***Ethos royal et pouvoir féminin : Laodamie, reine d'Épire (1689)*** **de Catherine Bernard**

Louise Frappier

Number 5, Spring 2021

Les mises en scène de la parole féminine (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1097081ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1097081ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

### ISSN

2563-660X (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Frappier, L. (2021). *Ethos royal et pouvoir féminin : Laodamie, reine d'Épire (1689)* de Catherine Bernard. *Percées*, (5). <https://doi.org/10.7202/1097081ar>

### Article abstract

This article examines the development of the central character's *ethos* – both feminine and royal – in Catherine Bernard's tragedy *Laodamie, reine d'Épire*, which was first performed at the Comédie-Française in 1689. The article also looks at the tension created by the conflict between this *ethos* and the *pathos*. This *pathos* disturbs the queen throughout the play, but still, she is able to overcome it through great effort. Guided by her capacity to reason, she fulfills her duties as queen and keeps her passions in check.

© Louise Frappier, 2022



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Dossier

## *Ethos* royal et pouvoir féminin : *Laodamie, reine d'Épire* (1689) de Catherine Bernard

Louise FRAPPIER  
Université d'Ottawa

---

### Résumé

Cet article s'intéresse à la construction de l'*ethos*, tout à la fois féminin et royal, du personnage éponyme dans la tragédie *Laodamie, reine d'Épire* de Catherine Bernard, créée en 1689 à la Comédie-Française, de même qu'à la tension générée par le conflit entre cet *ethos* et le *pathos*. Si ce *pathos* perturbe la « tranquillité » de la reine tout au long de l'action dramatique, celle-ci n'en parvient pas moins à le tenir en bride – mais au prix d'un immense effort – au profit de la raison, qui lui dicte de contrôler des passions qui entrent en contradiction avec les exigences de sa fonction.

**Mots-clés:** tragédie; pouvoir; reine; femme; Catherine Bernard; XVII<sup>e</sup> siècle

### Abstract

This article examines the development of the central character's *ethos* – both feminine and royal – in Catherine Bernard's tragedy *Laodamie, reine d'Épire*, which was first performed at the Comédie-Française in 1689. The article also looks at the tension created by the conflict between this *ethos* and the *pathos*. This *pathos* disturbs the queen throughout the play, but still, she is able to overcome it through great effort. Guided by her capacity to reason, she fulfills her duties as queen and keeps her passions in check.



*Jeune femme écrivant une lettre*. National Gallery of Art, Washington (États-Unis), vers 1665.

Huile sur toile de Johannes Vermeer.

[L]es tragédies de Mademoiselle Bernard sont trop récentes pour être effacées de la mémoire  
des envieux de notre gloire.

Marie-Anne Barbier, *Arrie et Pétus*<sup>1</sup>

[L]a Tragédie de *Laodamie* & celle de *Brutus* [...] l'ont fait paroître une rivale très dangereuse pour  
tous ceux qui s'attachent au Théâtre.

Donneau de Visé, *Le Mercure galant*

Bien que le XVII<sup>e</sup> siècle ait été « véritablement exceptionnel du point de vue de la création littéraire féminine » (Dejean, 2020 : 487), le théâtre de cette période comprend malgré tout peu de femmes dramaturges, toutes proportions gardées<sup>2</sup>. L'une d'entre elles, Catherine Bernard (1663-1712)<sup>3</sup>, constitue cependant une figure non négligeable du paysage littéraire de la fin du siècle. Autrice de poèmes, de romans et de nouvelles qui lui ont valu une renommée certaine de son vivant<sup>4</sup>, cette écrivaine originaire de Rouen s'est en effet illustrée par deux tragédies, *Laodamie, reine d'Épire* (1735) et *Brutus* (1691), qui furent jouées avec succès et à de nombreuses reprises à la Comédie-Française<sup>5</sup>. *Laodamie* fut ainsi présentée vingt-six fois au total<sup>6</sup>, alors que *Brutus* fut l'objet de pas moins de quarante-trois représentations<sup>7</sup>, ce qui n'est pas un mince exploit compte tenu des

difficultés bien connues que rencontraient, à cette époque, les femmes désireuses d'écrire pour le théâtre<sup>8</sup>. Si *Laodamie, reine d'Épire* aborde la problématique des exigences contradictoires de la passion amoureuse et de la raison d'État, on peut se demander quelle image Bernard a cherché à construire de la royauté au féminin à travers le personnage de Laodamie, figure historique attestée mais assez obscure, et dont le peu de données dont disposait l'autrice à son sujet lui permit de la moduler à sa guise. Comment la fait-elle agir et parler? A-t-elle créé une reine à l'*ethos* exemplaire, à l'image des héroïnes féminines cornéliennes? La critique apparaît, à cet égard, fortement clivée. Franco Piva évalue sévèrement le personnage, qu'il voit comme un

[être] contradictoire, qui ne parvient à persévérer ni dans la grandeur à laquelle elle aspire, ni dans la méchanceté par laquelle elle est parfois tentée; être foncièrement faible, qui se laisse entraîner par les circonstances plutôt qu'elle ne se conduit par des choix nettement formulés, qui suit les impulsions immédiates de son émotion plutôt qu'elle n'agit sur la base de décisions réfléchies

(Piva, 1999 : 50-51).

Dans la même veine, Catherine Plusquellec voit Laodamie comme étant « tantôt forte et résolue, tantôt accablée et faible » et symbolisant « l'humanité médiocre » (Plusquellec, 1984 : 113). Ce jugement est réitéré par Carine Barbaferi, pour qui Laodamie incarne également « une reine au tempérament médiocre, [mais] qui n'a pas commis de faute et qui meurt accidentellement » (Barbaferi, 2015 : 332). Une interprétation différente du personnage est toutefois avancée par d'autres commentateur·trices de la pièce, dans laquelle il·elles voient « un renversement des rôles traditionnellement associés aux deux sexes, et un bouleversement des constructions masculines et féminines de l'héroïsme » (Conroy, 2011 : 42). La reine y serait dotée de qualités qui font cruellement défaut aux personnages masculins, ce qui l'apparenterait aux figures de femmes « fortes » qui ont caractérisé la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

Cette formidable disparité dans l'interprétation du personnage de Laodamie est attribuable, me semble-t-il, aux particularités mêmes de son *ethos*, tout à la fois féminin et royal, et à la tension générée entre cet *ethos* et la pression exercée par le *pathos*.

## **Ethos féminin et bienséance**

Comme le souligne Georges Forestier, Aristote, dans son traité sur la rhétorique, définit le caractère d'une personne comme étant constitué

par des traits fixes qui relèvent de son sexe, de sa condition sociale, de son âge, et même de son *habitus*, c'est-à-dire de sa pente naturelle vers le bien ou le mal; mais il est aussi constitué par ce qui relève du *pathos*, c'est-à-dire par ces mouvements temporaires que sont les passions, certaines passions étant plus propres à l'homme qu'à la femme

(Forestier, 2003 : 269).

Un·e dramaturge, à l'époque classique, conçoit donc les personnages d'une pièce de théâtre en fonction de ces traits immuables (qui forment ainsi son *ethos* préalable<sup>9</sup>), afin de faire parler chacun selon son rang, son âge et son sexe. C'est à cette condition que sera respectée la bienséance, c'est-à-dire « ce qui convient aux personnes, soit bonnes soit mauvaises, et telles qu'on les introduit dans la pièce » (Jean Chapelain, cité dans Forestier, 2003 : 270). Le *pathos* (qui correspond aux mouvements temporaires de la passion) est toutefois susceptible d'altérer ces traits fixes et

d'amener le personnage à se comporter de manière inhabituelle. L'enjeu du travail dramaturgique consiste dès lors à explorer l'impact de ce *pathos* sur l'*ethos* dans les limites imposées par l'exigence de la bienséance, c'est-à-dire de la conformité du personnage à la catégorie (sexuelle et sociale) à laquelle il appartient.

Créer un personnage féminin, dans une oeuvre de fiction, implique donc la mobilisation d'un certain nombre de traits communément admis comme étant « convenables » pour ce type de caractère, et donc en accord avec la *doxa*. Comme le rappelle Tiphaine Karsenti, l'omniprésence des héroïnes dans le théâtre tragique repose de fait sur un paradoxe, car la tragédie est « structurellement défini[e] par la noblesse des caractères qu'[elle] met en jeu » alors que les femmes, « au regard de la tradition misogynne dominante », sont considérées à l'époque classique comme des êtres « faibles éthiquement » (Karsenti, 2016 : 136)<sup>10</sup>. En témoigne la liste que donne La Mesnardière, dans sa *Poétique* (1639), de traits typiquement féminins<sup>11</sup>. Puisque la tragédie se caractérise par la nature exceptionnelle du ou de la protagoniste, caractère qui le ou la place au-dessus du commun, c'est donc par leur supériorité par rapport à cette norme sociale, culturelle et éthique associée au « féminin » que les personnages de femmes peuvent acquérir le statut de véritables « héroïnes » au théâtre. Ainsi, les reines, par l'excellence de leur condition, sont *de facto* supérieures à leurs consoeurs : elles seront donc « chastes, pudiques, graves, magnifiques, tranquilles, & généreuses » (La Mesnardière, 1639 : 121). Si les reines sont ainsi dotées de qualités remarquables – parmi lesquelles la pudeur, vertu sur laquelle le théoricien insiste à quelques reprises dans son traité –, celles-ci diffèrent sensiblement de celles que La Mesnardière attribue aux rois. Le courage et la prudence constituent en effet les principales qualités royales masculines : « un Roy qui paroist au Théâtre, doit estre si courageux qu'il n'apprehende aucun danger, & ne treuve rien d'impossible à la force de ses armes légitimement occupées. Il doit estre si prudent, qu'il n'ait iamais aucun sujet de rétracter ses jugemens, ni d'en condamner les succès » (*ibid.* : 120). La Mesnardière envisage toutefois un cas de figure particulier où la protagoniste d'une pièce pourrait se voir dotée d'une de ces qualités masculines – en l'occurrence, la prudence – en fonction des exigences de l'action dramatique. Un personnage féminin guidé par cette vertu agirait ainsi de manière paradoxale, car en porte-à-faux par rapport au comportement habituel des femmes : « si l'Avanture [de la pièce] est fondée sur la prudence d'une femme ou sur celle d'un enfant, il faut que laissant en arriere les foiblesses ordinaires de ce Sexe, & de cet Age, [l'auteur·trice] fasse agir cette Héroïne comme une excellente femme, incapable des défauts qui se treuvent en plusieurs autres » (*ibid.* : 125). Ainsi, les « défauts » que La Mesnardière attribue aux femmes « ordinaires » ne sauraient, *a priori*, caractériser une femme « prudente » (et donc exceptionnelle).

## **Ethos féminin et pathos**

Rappelons que pendant l'Ancien Régime français, les partisans de la loi salique justifient son maintien en affirmant entre autres que la femme ne possède aucune des vertus politiques qui font un bon monarque (telles que la prudence, la force, la justice ou la tempérance). Les femmes sont ainsi perçues comme possédant des défauts qui les rendent peu aptes à l'exercice du pouvoir, à commencer par leur incapacité à se dominer. Le contrôle de soi est en effet au coeur des injonctions faites aux rois qui souhaitent se distinguer par un bon gouvernement : la royauté exige ainsi un « gouvernement de soi qui résulte de la prudence » (Martin-Ulrich, 2004 : 257) et de la tempérance (ou régulation des désirs). L'amour, en particulier, constitue, comme le souligne Nicolas Faret, « une passion fort ennemie de la Temperance et qui perd ordinairement les princes qui en sont touchez, pource qu'en ceste grande liberté qu'ils ont de pouvoir jouyr de tout ce qu'ils desirent, il leur est bien difficile de ne se laisser pas aller aux excés, s'ils n'en sont retirez par un puissant effort de raison » (Faret, 1623 : 104-105). Un roi « prudent » tiendra donc la bride aux assauts de l'amour et autres passions en recourant à la raison. L'effort s'avérera d'autant plus

difficile pour une femme, sa nature la rendant peu encline à la prudence et à la tempérance, et donc au contrôle des passions, d'où le caractère exceptionnel de la reine de théâtre « prudente ».

Si l'*ethos* d'un personnage de théâtre est d'abord constitué de traits permanents spécifiques à son âge, son sexe et sa condition, les passions qui l'agitent viennent ainsi compléter l'élaboration de son caractère. Ces dernières varient aussi en fonction de l'âge, du sexe et de la condition du personnage (les femmes, par exemple, étant davantage portées à éprouver de la jalousie). Parfois même, la prédominance d'une passion constitue l'essentiel de l'*ethos* d'un personnage : elle est alors au fondement de son caractère<sup>12</sup>.

La dynamique des rapports entre *ethos* et *pathos* sera modulée, au sein d'une tragédie, en fonction de l'importance que le ou la dramaturge donnera au critère de la constance, c'est-à-dire de la stabilité, au cours de l'action dramatique, du caractère tel que posé au début de l'intrigue. Ainsi, la dynamique de l'action, dans la dramaturgie cornélienne, se caractérise par une lutte victorieuse livrée contre les passions, lesquelles n'altèrent pas fondamentalement l'*ethos* du personnage héroïque (malgré leur violence), alors que chez le héros ou l'héroïne racinien-ne, le *pathos* arrive à subvertir son *ethos* au point où son comportement devient imprévisible, et même contradictoire par rapport à ce qui est attendu de lui ou d'elle. Chez Corneille, la caractérisation du personnage repose ainsi sur la constance de son *ethos* héroïque, lequel tempère les assauts de la passion, alors que le modèle racinien joue, à l'inverse, de l'inconstance de cet *ethos*, causée par l'irruption incontrôlée de la violence passionnelle. C'est cette altération de l'*ethos* par le *pathos* qui a permis à Racine de créer un nouveau modèle de personnage tragique, celui du héros ou de l'héroïne « imparfait-e<sup>13</sup> ».

Bernard ayant créé ses tragédies à la toute fin du siècle, il reste à déterminer auquel de ces deux modèles de personnage tragique la reine Laodamie correspond le mieux. Laodamie est-elle une reine héroïque, au sens cornélien du terme, ou une reine « imparfaite »?

## Laodamie, reine régnante légitime

Le premier acte de la tragédie de Bernard pose les fondements de l'*ethos* du personnage éponyme. Le sujet de la pièce est tiré d'un passage de l'*Abrégé des Histoires Philippiques de Trogue Pompée* de l'auteur latin Justin, passage qui évoque très brièvement le destin malheureux de Laodamie, fille d'Alexandre, roi d'Épire : « Comme il ne restait de la race royale qu'une jeune fille, Néréis, avec sa soeur Laodamie, Néréis épousa Gélon, fils du roi de Sicile. Quant à Laodamie, poursuivie par le peuple, elle fut tuée près de l'autel de Diane, où elle s'était réfugiée » (Justin, 1936 : 81). Ces quelques lignes, qui peignent la figure historique de Laodamie davantage en victime pieuse qu'en héroïne, sont le point de départ de l'invention par l'autrice d'une jeune reine qui, bien qu'ayant hérité du pouvoir de manière légitime<sup>14</sup>, à la mort de son père, doit rapidement prendre un époux afin d'assurer la sécurité du royaume. Au début de la tragédie, le célibat de la reine est en effet sur le point de prendre fin, un ordre de feu son père l'obligeant à épouser Attale, prince de Péonie. Le royaume étant menacé par des ennemis puissants, seul un mariage stratégique avec ce prince guerrier, vainqueur des Aetoliens et allié des Romains, semble pouvoir assurer la stabilité de l'État et consolider la position de la reine.

Même si la situation politique initiale, qui pose Laodamie en reine régnante légitime, s'avère incompatible avec le système monarchique français<sup>15</sup>, son pouvoir est toutefois extrêmement fragile et précaire. Nulle part n'est en effet remise en question, dans la pièce, la nécessité pour l'héroïne de prendre mari, ni même, par la suite, celle d'élever au trône l'époux choisi, tout cela étant présenté comme étant nécessaire et même souhaitable au nom de la raison d'État. Bernard met en scène une femme de pouvoir dont la marge de manoeuvre est ainsi fort limitée. Le mariage de Laodamie avec un « héros » est en effet présenté comme étant la seule option, dans l'économie

de la tragédie, susceptible d'apaiser l'agitation du peuple et de contrer les attaques d'ennemis puissants. Le choix d'un époux approprié s'avère donc crucial. Loin de mettre en scène une reine disposant pleinement de la puissance associée à la fonction de monarque, Bernard montre plutôt les limites d'une royauté au féminin dont la principale fonction semble consister à choisir qui sera le véritable « maître » de l'État<sup>16</sup>.

Un époux est d'abord imposé à la jeune fille par son père, qui lui a ordonné avant de mourir de s'unir au prince Attale, perspective à laquelle elle se résigne en vertu de la primauté qu'elle accorde à la raison d'État : « Attale, qui revient en superbe vainqueur, / Va presser un hymen où s'oppose mon coeur; / J'y souscris cependant, et mon sceptre demande / Que le bras d'un époux l'appuie et le défende » (Bernard, 2011 [1735] : 43). Laodamie est résignée et lucide face au devoir politique qui lui incombe d'épouser le prince Attale, qu'elle n'aime pas, mais dont la force militaire ne peut que servir les intérêts de sa couronne et de l'Épire. L'obéissance aux injonctions d'un père, bien que nécessaire, s'avère toutefois forcée, malgré les « ennemis nouveaux qui menacent l'Épire » (*ibid.* : 44) :

Il faut exécuter ses ordres absolus.  
Mille raisons d'État m'en pressent encore plus :  
Ma couronne est tremblante, et mon peuple est rebelle.  
[...]  
Par l'intérêt d'un trône où je suis enchaînée  
Il faut que je subisse un cruel hyménée;  
Mais mon coeur se révolte, et sans cesse combat,  
Et les ordres d'un père, et la raison d'État

(*ibid.* : 47).

En fille de roi vertueuse, Laodamie obéit, mais avec réticence. La jeune fille résiste à l'idée de sacrifier son bonheur personnel au profit de l'État. Cette difficile résignation crée un chagrin si intense que la reine ne peut le dissimuler à sa soeur Nérée, qui l'attribue faussement à l'obligation de contracter un mariage sans affection réciproque. La princesse Nérée ignore en effet les sentiments qu'éprouve sa soeur pour son propre fiancé, le prince Gélon, un héros étranger s'étant illustré par des exploits militaires sans précédent, d'autant plus que l'amour unissant Nérée et Gélon est l'oeuvre même de la reine, qui les a poussé-es dans les bras l'un-e de l'autre afin de détruire sa passion naissante : « Je croyais de leurs feux tirer ma guérison » (*ibid.* : 172), avouera-t-elle à Argire, sa confidente. Laodamie est donc en lutte contre un « penchant qui domine [s]on âme », contre un « amour forcé » et une « vaine erreur » (*ibid.* : 47) qui font obstacle à ses devoirs de fille et de reine. Elle est toutefois résolue à triompher de cette « flamme infortunée » (*ibid.* : 50), d'autant plus qu'un entretien avec Gélon est venu confirmer l'attachement du jeune homme pour sa soeur Nérée :

[N]i mes yeux, ni ma bouche, jamais  
De cet amour forcé ne découvrent les traits.  
Je sais bien m'imposer les plus dures contraintes.  
[...]  
Subissons, s'il se peut, d'un coeur plus assuré  
L'hymen, le triste hymen qui nous est préparé,  
Et ne prétendons point que l'on nous tienne compte  
Du vertueux effort d'un feu qui se surmonte

(*ibid.* : 51).

Le choix de céder aux exigences de la raison d'État, entendue comme « l'ensemble des décisions et des moyens utilisés qui constituent [...] la règle d'action et la pratique de gouvernants, jugées rationnellement nécessaires à la conservation ou à l'accroissement de la puissance de l'État » (Lazzeri, 1992 : 91-92), caractérise ainsi les actions de la jeune femme au début de la tragédie, malgré l'intensité de sa passion amoureuse et la jalousie qu'elle éprouve envers sa soeur. Son *ethos* de reine et de fille de roi, caractérisé par le souci du devoir, semble ainsi l'emporter sur son *pathos*, ce qui la distingue de personnages tels que la reine Bérénice, par exemple, chez qui l'amour fait mépriser le pouvoir et négliger toute considération politique<sup>17</sup>.

## Pathos et raison d'État

Au premier acte, l'autrice brosse donc le portrait d'une reine animée par une aspiration à l'élévation éthique et par la volonté sincère de refréner les excès du *pathos*. La problématique est celle – cornélienne – du contrôle de soi :

Renier ses passions, ses émotions personnelles pour une cause supérieure et transcendante, celle de servir l'État, telle est la grandeur du héros [cornélien] qui [...] doit étouffer tout autre sentiment que celui de servir sa patrie. [S]a grandeur [consiste à] résister aux sentiments, [à] refouler avec fermeté tout signe de faiblesse, [à] éloigner pour cela les pleurs de la sensibilité féminine. [...] Il s'agit [ainsi, dans le théâtre de Corneille] de vaincre les émotions, tristesse, désespoir, colère, désir de vengeance, etc., au nom de la raison d'État et de subsumer l'individuel et le particulier sous le général et l'universel

(Montandon, 2016 : 269).

Bernard construit ainsi un personnage féminin royal dont l'attachement à la vertu et l'aspiration à la gloire se heurtent à de puissants mouvements du coeur qu'il s'efforce, avec peine, de tenir en bride.

La situation dramatique se complique au deuxième acte, à partir du moment où la cour apprend que le prince Attale a été assassiné : on ne sait pas alors par qui, mais le lectorat apprendra par la suite qu'il s'agit de Sostrate, prince d'Épire qui convoite la couronne et dont l'*ethos* est essentiellement fondé sur l'ambition et la cruauté. La reine, libérée de la promesse donnée à son père, a dorénavant la possibilité d'épouser qui elle veut – la mort d'Attale, lui rappelle sa soeur, « [la] délivre / D'un devoir que [ses] voeux trouvaient cruel à suivre » (Bernard, 2011 [1735] : 57). La marge de manoeuvre politique de Laodamie, très limitée, réside essentiellement dans le choix de l'homme qu'elle épousera, et donc du futur roi. La tension entre les exigences contradictoires de l'*ethos* et du *pathos* disparaît dans la mesure où céder aux penchants amoureux n'entre plus en



conflit avec la raison d'État. La raison se conjugue ainsi à la passion pour légitimer, en apparence, une union que les exigences du devoir (filial tout autant que politique) rendaient auparavant problématique.

Ce nouvel état de fait semble ainsi favorable à Laodamie, si ce n'était des scrupules qu'elle éprouve à l'idée de contrecarrer l'amour que ressent sa soeur pour Gélon, scrupules que le perspicace Sostrate détecte immédiatement : « son esprit triste, inquiet, confus, / Nous marque des desseins formés et combattus : / Elle a droit à son gré de donner sa couronne, / Mais à ce qui paraît sa liberté l'étonne; / Son coeur à s'en servir trouve quelque embarras » (*ibid.* : 60). Un autre combat intérieur s'amorce en effet chez Laodamie, car elle peut difficilement faire l'économie des répercussions familiales et « privées » auxquelles son union avec Gélon donnerait inévitablement lieu. En conformité avec son *ethos* de soeur aimante, Laodamie ne peut sacrifier dans l'indifférence le bonheur de sa soeur Nérée (Conroy, 2007). Si l'intérêt de l'État ne s'oppose dorénavant plus à son *pathos*, l'affection sincère qu'elle éprouve pour sa soeur de même que les principes éthiques associés à la fonction royale (qui exigent de la reine qu'elle soit bonne, juste et généreuse envers ses sujets) créent une tension nouvelle. Le bonheur d'une soeur ainsi que l'importance que la reine semble accorder à une « gloire » qui se révèle davantage, cette fois-ci, d'ordre moral que politique ne feront toutefois pas le poids devant les exigences combinées de son *pathos* – « l'amour dans mon coeur surmonte l'amitié [pour ma soeur] » (Bernard, 2011 [1735] : 68) – et de la raison d'État. La sécurité du royaume exige en effet qu'elle prenne un époux et le peuple demande que cet époux soit précisément Gélon, comme le souligne Argire, la confidente de la reine :

Ne vous devez-vous rien à vous-même, à l'État?  
Vous feriez contre lui, Madame, un attentat,  
Si, pouvant lui donner un héros pour son maître,  
Et le seul qu'en ces lieux on puisse reconnaître,  
Vous laissiez sa conduite à de moins dignes mains,  
Pour vous attacher à des scrupules vains.  
La raison est pour vous, Madame, et la justice.  
La princesse à l'État doit faire un sacrifice

(*ibid.* : 69).

La convergence des intérêts du *pathos* et de la raison d'État permet à la reine de présenter, en apparence, un *ethos* conforme à ce qui est attendu d'une monarque vertueuse : la fonction royale interdit en effet à une chef-fe d'État (et d'autant plus à une reine) de moduler son action politique en fonction de ses sentiments. La raison d'État fournit donc à Laodamie la possibilité de laisser libre cours à son *pathos* tout en préservant son *ethos* de souveraine vertueuse et prudente – « Je suis reine, et je veux aujourd'hui faire un roi; / Mais la raison d'État est mon unique loi » (*ibid.* : 72).

La reine s'autorise ainsi à révéler à Gélon une inclination présentée comme respectable, car cautionnée par le peuple et répondant à ses souhaits :

Quand on a pour objet le bien de son Empire,  
Aux suffrages du peuple on doit souvent souscrire.  
Par ses vrais intérêts le peuple est éclairé :  
Il faut être héros pour en être adoré.  
Sur les biens qu'il reçoit son choix se détermine,  
Et le coeur d'une reine où la gloire domine,  
Un coeur qui ne suit point d'aveugles mouvements  
Peut sur un choix si sûr régler ses sentiments

(*ibid.* : 70).

La réaction de Gélon devant la perspective qui lui est offerte d'obtenir la couronne s'avère toutefois décevante pour la reine, qui souhaitait secrètement que la passion de ce dernier réponde à la sienne : il décline l'offre de mariage en vertu des « puissants liens » (*ibid.* : 71) qui l'attachent à Nérée, agissant ainsi en conformité avec l'éthique du parfait amant « galant » qui place l'amour et la fidélité à la foi donnée au-dessus de la gloire royale<sup>18</sup>. Humiliée d'avoir été rejetée et catastrophée d'avoir laissé paraître sa « faiblesse », Laodamie se tourne vers le prince Sostrate, à qui elle laisse miroiter le mariage et l'obtention de la couronne. Elle regrettera rapidement, toutefois, cette réaction impulsive causée par le dépit et un désir de vengeance – « voilà jusqu'où m'emporte un malheureux amour! [...] / Mais pourquoi me venger? En ai-je donc sujet? » (*Ibid.* : 74-75.) Dorénavant informée de l'inclination de Laodamie pour Gélon, Nérée appréhende non sans raison la jalousie et la colère de sa soeur : « La reine vengera le mépris de ses feux. / Une amante outragée, une amante qui règne, / Voilà tous les malheurs qu'il faut donc que je craigne » (*ibid.* : 64). Mais celle-ci s'empresse de l'apaiser. Si la reine admet les effets néfastes que l'amour a pu avoir sur elle – « Gélon sut m'inspirer la plus fatale flamme / Qui peut-être jamais s'alluma dans une âme » (*ibid.* : 78) –, elle rappelle du même souffle les périls qui menacent le bien de l'État :

[J]e dois opposer à nos fiers ennemis  
Un roi de qui le bras ait les destins amis.  
Bien plus pour ces raisons que par ma propre estime,  
J'ai voulu l'engager [Gélon], et voilà tout mon crime.  
[...]  
[C]e n'est point mon amour,  
Ma soeur, qui réglera nos destins en ce jour.  
L'État est menacé : déjà la Péonie  
Aux fiers Éoliens contre nous s'est unie.  
À cette guerre encor Rome va prendre part.  
Pour mon peuple effrayé serai-je sans égard?  
Il demande pour roi le prince qui vous aime :  
Dites, que puis-je faire en cette peine extrême?

(*ibid.* : 78-79.)

Loin de céder à la fureur que la jalousie pourrait inspirer à une reine tyrannique, Laodamie tient un discours raisonné qui témoigne du contrôle qu'elle arrive à exercer sur son *pathos*. Le souci de préserver un *ethos* royal reposant sur la maîtrise des passions incitera même la reine à prêter une oreille attentive aux propos de Sostrate, qui l'accuse de ne pas consulter « la politique » en choisissant Gélon pour époux, mais plutôt « le fond de [son] coeur » (*ibid.* : 90). Momentanément ébranlée et résolue à ce qu'on ne lui parle plus jamais de ce projet de mariage avec Gélon pour éviter qu'on ne l'accuse de se laisser guider par son *pathos*, la reine se rangera toutefois aux

arguments raisonnables de son conseiller Phénix, qui l'implore de se préoccuper uniquement du bien de ses sujets :

Ah! Madame, aujourd'hui que vos heureux sujets  
De votre amour pour eux puissent voir les effets,  
Que la raison d'État sur vous soit souveraine.  
Dans un jour si marqué ne vous montrez que reine.  
Procurez-nous la paix, la gloire et le repos,  
En nous donnant pour roi le plus grand des héros

(*ibid.* : 92).

## Royauté et exemplarité

Surtout, des données nouvelles viennent amplifier la menace qui pèse sur le pouvoir déjà fragilisé de la reine : Sostrate, irrité, « médite un funeste projet » (*ibid.* : 93) avec ses acolytes, et l'armée réclame elle-même Gélon pour roi, une démarche qui « secrètement menace » et « blesse l'autorité » (*ibid.* : 95) de la reine. Dans une ultime tentative empreinte d'une dignité et d'une autorité nouvelles<sup>19</sup>, Laodamie s'efforce de convaincre à nouveau Gélon d'occuper le trône à ses côtés, car « [l]a guerre dont encor nous sommes menacés, / Par un roi seulement peut être soutenue », et « [u]n roi seul peut calmer la populace émue » (*ibid.* : 96). Seul le bien de l'État devrait guider la conduite des Grand-es de ce monde, même au prix d'un sacrifice douloureux :

Il fallait m'imiter, l'exemple a dû suffire.  
L'amour sur nos pareils doit être sans pouvoir.  
J'aimai, je vous le dis, et vous l'avez su voir,  
Mais je hais encor plus, et je veux vous l'apprendre,  
Car enfin de mon coeur je ne sais point dépendre.  
Je vous aimais, je pus vous donner à ma soeur,  
Ma main s'offrait ailleurs quand vous aviez mon coeur;  
Et victime en effet pour en être plus reine,  
J'immolais à l'État mon amour et ma haine.  
Depuis Attale mort, l'État a demandé  
Qu'on vous offrit le trône : il vous est accordé.  
Par le même intérêt que j'épousais Attale,  
Je vous ai fait une offre à vos désirs fatale.  
Votre amour en murmure, et n'a pu se trahir :  
Vous m'avez refusée, et je dois vous haïr.  
Je vous hais donc autant que le veut la justice;  
Mais de ma haine encor je fais le sacrifice.  
L'État est le plus fort, je veux vous faire roi  
Malgré des sentiments qui ne sont que pour moi

(*ibid.* : 97).

La reine présente ainsi son propre comportement comme étant exemplaire, mais Gélon refuse de reconnaître la supériorité de la raison d'État sur la loi morale enjoignant à un honnête homme de tenir sa parole et à un parfait amant de placer l'amour au-dessus de l'ambition, car il en va de sa gloire personnelle : « Par la foi, par l'honneur, mon coeur est arrêté : / Je ne puis être à vous sans blesser l'équité » (*ibid.* : 98). Cette posture éthique, caractéristique du parfait amant galant, fait ainsi contraste avec celle de Laodamie. Ce n'est qu'à la suite du refus réitéré de Gélon que celle-ci

se résignera à renoncer à ce mariage et à exiler le prince hors du royaume, sa présence risquant de susciter la jalousie d'un hypothétique rival et futur époux (qu'elle ne nomme pas) tout en constituant un risque trop grand pour la stabilité de l'État et celle de sa propre couronne.

Le dernier acte témoigne ainsi d'une fermeté nouvelle de la part de l'héroïne. Si l'intérêt du royaume lui prescrivait, dès le premier acte, d'asseoir son jugement et ses décisions politiques sur la raison et de lutter contre les agitations passionnelles, il faudra le refus répété de Gélon à son offre de mariage ainsi que la menace de plus en plus sérieuse que les ennemis du royaume et le mécontentement du peuple feront peser sur sa couronne pour que Laodamie « immol[e] » à l'État son amour tout autant que sa haine pour Gélon – « l'État est le plus fort » (*ibid.* : 97).

Loin de céder à « un trop juste courroux » commandé par des « transports jaloux », Laodamie fait aussi le choix d'exercer, envers Nérée et Gélon, une générosité qui s'avère le signe de sa supériorité morale : « Que ne me donniez-vous, Ciel! une âme commune! / N'ai-je de la vertu que pour mon infortune? » (*Ibid.* : 99.) À la suite de l'annonce selon laquelle Nérée aurait décidé de sacrifier son bonheur personnel en se retirant dans le temple de Diane (afin de forcer Gélon à accepter le mariage que lui propose la reine), Laodamie la rappelle auprès d'elle en constatant la détresse du prince, prêtant ainsi secours « [a]ux désirs d'un ingrat » (*idem*) dont l'amour pour sa rivale l'offense pourtant. Ce soutien, parce qu'il s'avère douloureux, constitue la preuve qu'elle aime toujours Gélon. Le peuple, mécontent de l'exil de Gélon et témoin de l'inclination qu'éprouve ce dernier pour Nérée, les réclame alors à la tête de l'État. Menacée de perdre la couronne, la reine réussit momentanément à écarter ce péril en se présentant devant ses sujets, lesquels s'inclinent devant sa majesté et son autorité royales :

Aussitôt que la reine a paru dans la place,  
Le respect naturel que lui doivent les coeurs  
A dissipé l'orage, a calmé les rumeurs.  
Cette crainte qu'en nous le juste Ciel imprime  
Pour ceux qu'il fait régner par un droit légitime  
Impose le silence aux plus séditieux

(*ibid.* : 102).

Son apparition et son éloquence suffisent à imposer le calme et le silence à la foule agitée : « La reine parle au peuple et se fait écouter / Quelques-uns à ses pieds vont enfin se jeter » (*idem*). Si la menace d'une révolte intestine s'avère contrée, celle d'une guerre susceptible de détruire le royaume demeure encore vive en l'absence d'un époux capable de mener l'armée à la victoire. Jamais, en effet, la possibilité que Laodamie mène elle-même les combats contre l'ennemi n'est-elle soulevée. Une dernière péripétie dénouera une situation en apparence insoluble : Sostrate fait irruption avec sa bande afin d'éliminer Gélon, qu'il pense à tort consacré roi, et « dans ce désordre extrême; / On n'a point de respect pour la reine elle-même » (*ibid.* : 103). Face aux traîtres, Laodamie se comporte de manière remarquable, même si son autorité est méprisée : « à son péril [elle] dédaigne de songer / Ce n'est que pour Gélon qu'elle craint le danger. / Loin d'éviter la mort à lui seul préparée, / Elle est près de ce prince à son péril livrée. / Elle croit détourner les coups par son aspect, / Et que pour sa présence on aura du respect » (*idem*). La reine est tout de même frappée mortellement – d'un coup destiné à Gélon – et expire au moment où elle dirige ses pas « pour aller jusqu'au Temple, / Nous laissant de son zèle un glorieux exemple » (*ibid.* : 104). Nérée hérite d'un pouvoir qu'elle aura dorénavant toute la liberté de partager avec Gélon, consacré héros du peuple après avoir vengé la mort de la reine.

Si ce dénouement s'inspire visiblement des quelques lignes (citées plus haut) que Justin avait consacrées au personnage historique de Laodamie, l'autrice fait toutefois de la mort de Laodamie un sacrifice susceptible d'inspirer de l'admiration (tout autant que de la pitié) au public. La fermeté et l'autorité dont elle fait preuve en affrontant la foule agitée, la reconnaissance de cette autorité par celle-ci (ce qui met fin à la révolte naissante avant l'arrivée de Sostrate) et son courage au moment où sa propre vie est en danger – « La reine à son péril dédaigne de songer » (*ibid.* : 103) – sont des signes manifestes d'un *ethos* royal pleinement assumé.

## Tragédie et pouvoir au féminin

La dimension typiquement « féminine » de cet *ethos* royal est nettement perceptible, si l'on rappelle les qualités que La Mesnardière conseillait d'attribuer aux reines de tragédie – « chastes, pudiques, graves, magnifiques, tranquilles, & généreuses » (La Mesnardière, 1639 : 121). Laodamie exprime chacune d'entre elles dans le cours de l'action dramatique, que ce soit par sa retenue devant Gélon et son souci de dissimuler son inclination, malgré l'intensité de son *pathos* (chasteté et pudeur), par la majesté dont elle fait preuve devant ses sujets (gravité) ou par la « générosité » (ou bienveillance) qui caractérise son attitude envers Nérée et Gélon. Si le *pathos* perturbe la « tranquillité » de la reine tout au long de l'action dramatique, celle-ci n'en parvient pas moins à le tenir en bride – mais au prix d'un immense effort – au profit de la raison, qui lui dicte de maîtriser des passions (amour, jalousie, haine) qui entrent en contradiction avec les exigences de sa fonction. À cet égard, Laodamie s'apparente aux personnages cornéliens, dans la mesure où les assauts du *pathos* ne parviennent pas à altérer les fondements mêmes de son *ethos*.

En tenant compte des exigences de la raison d'État, la reine a cherché à faire preuve de prudence<sup>20</sup> dans la conduite des affaires politiques, une vertu constitutive de l'*ethos* royal masculin, comme nous l'avons vu plus haut : « un Roy qui paroist au Théâtre, doit estre si courageux qu'il n'appréhende aucun danger, & ne treuve rien d'impossible à la force de ses armes légitimement occupées. Il doit estre si prudent, qu'il n'ait iamais aucun sujet de rétracter ses jugemens, ni d'en condamner les succès » (*ibid.* : 120). La reine Laodamie n'est pas non plus dénuée de courage, comme l'illustre le dénouement, même si ce courage ne s'exprime pas par la « force [des] armes ». Si l'*ethos* royal de Laodamie peut ainsi être qualifié de « féminin », il n'en demeure pas moins qu'elle fait aussi preuve de qualités dignes d'un « roi ».

Ainsi, la « tragédie » de la reine Laodamie réside moins dans sa difficulté à maîtriser un *pathos* inconciliable avec les exigences de la fonction royale (obstacle qu'elle arrive à surmonter au fil de l'action dramatique, jusqu'à une mort que l'on peut qualifier de courageuse, sinon d'héroïque), que dans la vulnérabilité découlant de son statut de reine régnante non mariée. C'est en effet l'impossibilité d'assurer la pérennité de son règne sans la présence, à ses côtés, d'un époux guerrier à l'*ethos* héroïque<sup>21</sup> qui fragilise la position de Laodamie, jusqu'à la rendre insoutenable. Devant l'impossibilité où est placée la reine de s'unir au candidat le plus glorieux des prétendants au trône de l'Épire, non pas à cause d'une faille dans son propre caractère (car Laodamie est aimable<sup>22</sup>), mais en raison d'une autorité paternelle qui, en l'adjoignant d'épouser Attale, l'a forcée à renoncer à Gélon et à l'éloigner d'elle, seul son « sacrifice », d'un point de vue dramaturgique, permet de dénouer l'impasse du noeud tragique. De fait, sa mort favorise la montée sur le trône – et ce, en même temps – d'une princesse soucieuse du bien de l'État<sup>23</sup> et d'un prince aux qualités héroïques. La tragédie de Catherine Bernard révèle ainsi la fragilité et la précarité d'un pouvoir exercé en solo par une reine légitime dont l'*ethos* ne correspond pas à « une attitude et [à] des valeurs masculines » (Hilgar, 1990 : 109) traditionnelles. Laodamie n'a rien, en effet, d'une « amazone » aux qualités explicitement viriles et aux compétences guerrières. Son *ethos* échappe tant à l'héroïsme traditionnel qui atténuerait la douceur et la pudeur associées aux femmes qu'à l'éclat d'une noirceur féminine qui porterait ombrage à son *ethos* royal, d'où l'interprétation du personnage,

par une certaine critique, comme étant faible et « médiocre » (Barbafieri, 2015 : 332; Plusquellec, 1984 : 113). Autrement dit, Bernard a créé une reine dont l'exemplarité est à la fois féminine et royale, et dont l'aspiration à la vertu ne fait pas l'économie du sentiment et de la sensibilité pour lesquels le public, en cette fin de siècle, avait développé un goût certain (Dion, 2012).

## Note biographique

Louise Frappier est professeure agrégée au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa et travaille, depuis plusieurs années, sur la dramaturgie et les spectacles de l'Ancien Régime. Elle a collaboré à plusieurs ouvrages collectifs et publié des articles dans diverses revues savantes (*Renaissance & Réforme*, *Études françaises*, *Tangence*, *EMF: Studies in Early Modern France*). Elle a codirigé un dossier sur « L'exemplarité de la scène : théâtre, politique et religion au XVI<sup>e</sup> siècle » (*Tangence*, 2014), ainsi qu'un ouvrage collectif (*Histoire et mémoire au théâtre : perspectives contemporaines*, en collaboration avec Joël Beddows, Presses de l'Université Laval, 2016). Elle a également coédité, avec Marie-France Wagner et Claire Latraverse, l'ouvrage collectif *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements* (Honoré Champion, 2007), réédité en 2022 aux Classiques Garnier.

## Notes

[1] Préface de *Arrie et Pétus*, tragédie représentée et publiée en 1702. Femme de lettres et dramaturge, Marie-Anne Barbier (1664-1742) écrivit et fit représenter plusieurs pièces de théâtre (tragédies, comédies, pastorale) et opéras.

[2] Les « ouvrages bibliographiques (listes, répertoires et dictionnaires dramatiques) recensent environ 150 autrices de théâtre sous l'Ancien Régime, soit 4% seulement de l'ensemble de la production. [...] On dénombre une vingtaine de femmes dramaturges en activité [à partir des années 1650] jusqu'à la fin du règne de Louis XIV » (Keller-Rahbé, 2020 : 692-693).

[3] Élevée au sein d'une famille de la bourgeoisie protestante de Rouen, elle s'établit à Paris et se convertit au catholicisme en 1685. Elle fréquenta le salon d'Antoinette Deshoulières (1638-1694), elle-même femme de lettres et dramaturge.

[4] Elle publia plusieurs récits : *Fédéric de Sicile* (1680), *Éléonor d'Yvrée* (1687), *Le Comte d'Amboise* (1689) et *Inès de Cordoue* (1696) (dans lequel sont enchâssés deux contes de fées, « Le Prince Rosier » et « Riquet à la Houppe »). Elle remporta trois fois le premier prix du concours de poésie de l'Académie Française (1691, 1693 et 1697), et trois fois également le prix de poésie de l'Académie des Jeux floraux de Toulouse (1696, 1697 et 1698). Elle fut admise à l'Académie des Ricovrati de Padoue en 1699 (Piva, 1999 : 323-325).

[5] *Laodamie* fut créée à l'Hôtel Guénégaud le 11 février 1689 et *Brutus*, au Théâtre de la rue des Fossés-Saint-Germain le 18 décembre 1690. Une troisième tragédie, intitulée *Scylla*, faillit même voir le jour en 1693 (Piva, 1999 : 53; 166; 322).

[6] La pièce est ainsi considérée comme l'un des grands succès de la période. Elle ne fut toutefois pas publiée du vivant de son autrice. Sa première publication date en effet de 1735, dans un recueil de pièces de divers-es auteur-trices édité par Pierre Ribou, *Théâtre françois : ou recueil des*

*meilleures pièces de théâtre*. La première réédition moderne de la pièce est celle de Perry Gethner, dans une anthologie consacrée aux dramaturges féminines (Gethner, 1993 : 191-242). La pièce fut également publiée la même année dans le deuxième tome des *Oeuvres* de Catherine Bernard préparé par Franco Piva (1999), puis éditée de nouveau en 2011 par Derval Conroy dans le troisième volume de la série *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime* consacré aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, paru en 2011 aux Publications de l'Université de Saint-Étienne. Les citations, dans cet article, sont tirées de cette dernière édition. L'ouvrage a été réimprimé en mai 2022 aux éditions Classiques Garnier. Tous les textes de la série *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime* sont édités sous la direction d'Aurore Evain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn.

[7] *Le Mercure galant*, sous la plume de Donneau de Visé, publia une critique fort élogieuse de la représentation de *Brutus* : « Les Dames sont aujourd'huy capables de tout, & la délicatesse de leur esprit leur fait produire sans peine des Ouvrages tendres & galans, Mademoiselle Bernard vient de faire voir qu'elles sçavent pousser avec force les sentimens héroïques, et soutenir noblement le caractère Romain. C'est elle qui a fait la Tragédie de *Brutus*, dont les représentations attirent de si grandes assemblées. Il y a deux ans qu'elle fit jouer une autre Piece appelée *Laodamie*, qui couta des larmes à tous les coeurs tendres » (Donneau de Visé [1690], dans Piva, 1999 : 531). *Brutus* fut publiée en 1691, à Paris, chez la Veuve de Louis Gontier. Bernard la dédia à la duchesse de Bourbon, fille de Louis XIV et de Madame de Montespan, et fit précéder la pièce d'une préface dans laquelle elle répond aux critiques.

[8] Ce n'est qu'autour des décennies 1660-1680 que les femmes dramaturges « se frayent un chemin jusqu'aux scènes professionnelles » (Keller-Rahbé, 2020 : 695).

[9] « Cette notion désigne le fait que le locuteur comme l'allocutaire s'appuient dans l'échange verbal sur la représentation préexistante de celui qui prend la parole » (Amossy, 2014 : 23).

[10] « Dès sa redécouverte par les humanistes dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, la tragédie se montre attachée à la femme » (Dupuis, 2016 : 13). Voir aussi Hugot (2021).

[11] « Les femmes sont dissimulées, douces, foibles, delicates, modestes, pudiques, courtoises, sublimes en leurs pensées, soudaines en leurs desirs, violentes dans leurs passions, soupçonneuses dans leur ioyes, jalouses iusqu'à la fureur, passionnées pour leur beauté, amoureuses de leurs visions, des louanges, & de la gloire, orgueilleuses dans leur empire, susceptibles d'impressions, desireuses de nouveautez, impatientes & volages » (La Mesnardière, 1639 : 123-124).

[12] « La logique d'un criminel de théâtre tient à ce que tout son *ethos* est contenu dans son *pathos* » (Forestier, 2003 : 274).

[13] Voir à ce sujet les pages que consacre Forestier aux particularités respectives des personnages cornéliens et raciniens (*ibid.* : 275-285).

[14] Contrairement à la reine Athalie, par exemple, qui usurpe le pouvoir dont ont hérité ses petits-fils en ordonnant leur massacre.

[15] Compte tenu des impératifs de la loi salique, laquelle interdisait aux femmes l'accès au trône. Voir Conroy (2016).

[16] « Elle est médiatrice de pouvoir et non pas détentrice de pouvoir » (Goldwyn, 1992 : 207).



[17] « Chez Racine, Bérénice n'est pas une reine. [...] Dans les paroles et dans le comportement que Racine lui prête, elle est exclusivement une femme amoureuse » (Forestier, 1999 : 1463). En témoignent ces propos, dans la dernière réplique du personnage : « Mon coeur vous est connu, Seigneur, et je puis dire / Qu'on ne l'a jamais vu soupirer pour l'Empire. / La grandeur des Romains, la pourpre des Césars, / N'a point, vous le savez, attiré mes regards. / J'aimais, Seigneur, je voulais être aimée » (Racine, 1999 [1671] : 508).

[18] Voir à ce sujet Barbaferi (2016).

[19] L'attitude posée de la reine devant Gélon fait en effet contraste avec la timidité et le manque d'assurance dont elle faisait preuve, au troisième acte : « J'ai vu tantôt Gélon, et l'ai fait appeler, / Mais, Argire, jamais je n'ai pu lui parler : / De son hymen remis la subite nouvelle / Lui mettait dans les yeux une douleur mortelle. / Il ignorait encor qu'on le voulait pour roi : / J'ai voulu le lui dire, et l'ai tu malgré moi. / Trop timide j'ai craint, en le faisant entendre, De marquer l'intérêt que l'amour m'y fait prendre » (Bernard, 2011 [1735] : 67).

[20] « Ce n'est point la hauteur, Prince, mais la prudence / Qui peut d'un peuple fier arrêter l'insolence » (*ibid.* : 90).

[21] Son conseiller Phénix brosse en effet un portrait héroïque de Gélon : « Gélon, si glorieux, si grand, si redoutable, / À vos peuples guerriers saurait se rendre aimable; / Et portant la terreur au coeur des ennemis, / Il rendrait vos sujets et vainqueurs et soumis » (*ibid.* : 76).

[22] Gélon aurait pu éprouver de l'amour pour elle, si la reine elle-même ne l'en avait empêché en le poussant dans les bras de sa soeur : « Dans de puissants liens vous avez mis mon coeur, / Vous m'avez fait aimer votre sang, votre soeur, / Et j'avais en effet besoin, contre vos charmes, / De charmes aussi forts et d'aussi fortes armes. / Témoin de vos vertus, je pouvais chaque jour / Par l'admiration aller jusqu'à l'amour » (*ibid.* : 71).

[23] Contrairement à Gélon, la princesse se résigne en effet, mais avec douleur, à sacrifier son bonheur personnel à la raison d'État : « Il faut que je m'immole » (*ibid.* : 86).

## Bibliographie

AMOSSY, Ruth (2014), « L'éthos et ses doubles contemporains : perspectives disciplinaires », *Langage et société*, vol. 149, n° 3, p. 13-30. doi : <https://doi.org/10.3917/ls.149.0013>

BARBAFIERI, Carine (2016), *Atrée et Céladon : la galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences ».

BARBAFIERI, Carine (2015), « Le théâtre de Catherine Bernard ou comment être un Moderne dans le genre tragique à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle », dans Christelle Bahier-Porte et Claudine Poulouin (dir.), *Écrire et penser en Moderne (1687-1750)*, Paris, Honoré Champion, « Les dix-huitièmes siècles », p. 321-336.

BARBIER, Marie-Anne (2011 [1702]), « Arrie et Pétus », dans Aurore Evain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn (éd.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « La cité des dames », tome 3 (« XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle »), p. 359-435.

BERNARD, Catherine (2011 [1735]), « Laodamie, reine d'Épire », dans Aurore Evain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn (éd.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « La cité des dames », tome 3 (« XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle »), p. 39-105.



- BERNARD, Catherine (1999 [1735]), « Laodamie, reine d'Épire », dans *Oeuvres*, Franco Piva (éd.), Fasano, Schena; Paris, Didier érudition, vol. 2 (« Théâtre et poésie »), p. 29-144.
- BERNARD, Catherine (1993 [1735]), « Laodamie, reine d'Épire », dans Perry Gethner (éd.), *Femmes dramaturges en France (1650-1750) : pièces choisies*, Paris; Seattle; Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, « Biblio 17 », vol. 1, p. 191-242.
- BERNARD, Catherine (1735), « Laodamie, reine d'Épire », dans *Théâtre français : ou recueil des meilleures pièces de théâtre*, Paris, Pierre Ribou, tome 5, p. 525-622.
- CONROY, Derval (2016), *Ruling Women*, New York, Palgrave-MacMillan US, vol. 1 (« Government, Virtue, and the Female Prince in Seventeenth-Century France ») et vol. 2 (« Configuring the Female Prince in Seventeenth-Century French Drama »).
- CONROY, Derval (2007), « The Displacement of Disorder: Gynaecocracy and Friendship in Catherine Bernard's *Laodamie* (1689) », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 34, n° 67, p. 443-464.
- DEJEAN, Joan (2020), « Un grand siècle pour les femmes auteurs », dans Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature : une histoire culturelle*, Paris, Gallimard, « Folio essais », tome 1 (« Moyen-Âge-XVIII<sup>e</sup> siècle »), p. 483-687.
- DION, Nicholas (2012), *Entre les larmes et l'effroi : la tragédie classique française, 1677-1726*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVII<sup>e</sup> siècle ».
- DUPUIS, Vincent (2016), *Le tragique et le féminin : essai sur la poétique française de la tragédie (1553-1663)*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVII<sup>e</sup> siècle ».
- FARET, Nicolas (1623), *Des vertus nécessaires à un prince pour bien gouverner ses sujets*, Paris, Chez Toussaint du Bray.
- FORESTIER, Georges (2003), *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires ».
- FORESTIER, Georges (éd.) (1999), « Notice » à Jean Racine, « Bérénice », dans *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1 (« Théâtre-poésie »), p. 1442-1466.
- GOLDWYN, Henriette (1992), « Catherine Bernard ou la voix dramatique éclatée », dans Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud (dir.), *Ordre et contestation au temps des classiques*, actes du colloque de Marseille du 19 au 23 juin 1991, Paris; Seattle; Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, « Biblio 17 », tome 1, p. 203-211.
- HILGAR, Marie-France (1990), « Les tragédies de Catherine Bernard », dans Ginette Adamson et Eunice Myers (dir.), *Continental Latin-American and Francophone Women Writers*, Lanham, University Press of America, vol. 2 (« Selected Papers from the Wichita State University Conference on Foreign Literature, 1986-1987 »), p. 107-114.
- HUGOT, Nina (2021), « *D'une voix et plaintive et hardie* » : la tragédie française et le féminin entre 1537 et 1583, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et Renaissance ».doi : <https://doi.org/10.47421/droz62824>
- JUSTIN (1936 [s.d.]), *Abrégé des Histoires Philippiques de Trogue Pompée et Prologues de Trogue Pompée*, Paris, Garnier Frères, tome 2.
- KARSENTI, Tiphaine (2016), « Héroïnes tragiques du XVII<sup>e</sup> siècle : un paradoxe? », dans Mercè Boixareu (dir.), *Figures féminines de l'histoire occidentale dans la littérature française*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », p. 135-150.
- KELLER-RAHBÉ, Edwige (2020), « Dramaturges », dans Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature : une histoire culturelle*, Paris, Gallimard, « Folio essais », tome 1 (« Moyen-Âge-XVIII<sup>e</sup> siècle »), p. 689-716.
- LA MESNARDIÈRE, Jules de (1639), *La poétique*, Paris, Chez Antoine de Sommaville, tome 1.

LAZZERI, Christian (1992), « Le gouvernement de la raison d'État », dans Christian Lazzeri et Dominique Reynié (dir.), *Le pouvoir de la raison d'État*, Paris, Presses Universitaires de France, « Recherches politiques », p. 91-134. doi : <https://doi.org/10.3917/puf.lazze.1992.01.0091>

MARTIN-ULRICH, Claudie (2004), *La persona de la princesse au XVI<sup>e</sup> siècle : personnage littéraire et personnage politique*, Paris, Honoré Champion, « Études et essais sur la Renaissance ».

MONTANDON, Alain (2016), « L'invention d'une autosurveillance intime », dans Georges Vigarello (dir.), *Histoire des émotions*, Paris, Seuil, tome 1 (« De l'Antiquité aux Lumières »), p. 253-270.

PLUSQUELLEC, Catherine (1984), « L'oeuvre de Catherine Bernard : romans, théâtre, poésies », Thèse de doctorat, Rouen, Université de Rouen-Haute Normandie.

RACINE, Jean (1999 [1671]), « Bérénice », dans *Oeuvres complètes*, Georges Forestier (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1 (« Théâtre-poésie »), p. 447-556.