Université de Toulouse-Jean Jaurès
Angèle CRICQ-SARRAILH

Mémoire de Master 2
Master EVOCA

Les personnages féminins dans le théâtre occitan du XVII^{e} siècle chez Zerbin et le Théâtre de Béziers

Sous la direction de Jean-François COUROUAU
Septembre 2024

Sommaire

Introduction....1
I. Misogynie....12
A. Remarques sur les femmes....12
I.A.1. Compliment sur le physique....12
I.A.2. Compliments non physique....18
I.A.3. Critiques sur le physique....22
I.A.4. Blâme sur la personnalité ou le comportement....27
B. Écraser pour mieux dominer....38
I.B.1. Dominer en écrasant (homme sur femme)....38
I.B.2. Dominer en écrasant (femme sur femme)....40
C. Diviser pour mieux régner....42
I.C.1. Jalousie....42
I.C.2. Comparer et mettre en opposition les femmes....46
D. Présence et paroles des femmes....49
I.D.1. Trouble-fêtes....49
I.D.2. Paroles et bruits de femmes....51
I.D.3. Invisibilisation de la parole des femmes....57
I.D.4. Retour à l'ordre patriarcal....66
E. Soumission et dépendance....72
I.E.1. Obéissance aux hommes....72
I.E.2. Dépendance....81
I.E.3. Infantilisation....88
F. Déshumanisation des femmes....91
I.F.1. La chasse et la conquête....91
I.F.2. Comparaison animalière....95
G. Stéréotypes misogynes....99
I.G.1. La coquetterie....99
I.G.2. Vaniteuses, vénales et dépensières....102
I.G.3. Infidèles, menteuses et manipulatrices....107
II. Invisibilisation des femmes....115
A. Pas d'individualité, perdues dans une masse....115
II.A.1. Comprises dans une globalité....115
II.A.2. Comprises dans un ensemble socio-professionnel....116
B. Présence féminine suggérée par les outils ou le travail....117
C. Invisibilisation du nom....119
D. Une pièce particulière : Plaintes d'un Païsan....121
E. La figure de la mère....124
F. Vieillesse et désirabilité....130
G. Femmes réduites à un contexte sexuel....134
H. Mise en lumière de certaines femmes....142
III. Femmes victimes....145
A. La guerre....145
B. Un mauvais mariage....147
C. Réputation entachée....157
D. Mensonges et infidélités des hommes....161
III.D.1. Méfiance....161
III.D.2. Les conséquences....164

III.D.3. Crédulité des femmes 168
E. Menace de se suicider....171
F. Violence physique....175
III.F.1. Menacées de coups....175
III.F.2. Coups reçus....180
III.F.3. Séquestration....182
G. Le quotidien des chambrières....185
III.G.1. Travail difficile....186
III.G.2. Maltraitées par leurs maîtres....187
H. Violences sexuelles....192
III.H.1. Le consentement....193
III.H.2. Menaces d'agression sexuelle....194
III.H.3. Harcèlement sexuel....199
III.H.4. Les violences sexuelles subies par les chambrières....204
III.H.5. Agressions sexuelles mises en scène....211
III.H.6. Le viol conjugal....212
III.H.7. La « culture du viol »....215
IV. Des personnages féminins forts....220
A. Femmes porteuses de l'action....220
IV.A.1. Entamer l'action....220
IV.A.2. Faire avancer le récit....222
IV.A.3. Pouvoir faire basculer l'intrigue....227
IV.A.4. Femmes qui ne se laissent pas faire....229
IV.A.5. Plans et stratagèmes....239
IV.A.6. Apporter une fin heureuse....250
B. Solidarité féminine....253
IV.B.1. Confiance et confidences....253
IV.B.2. Solidarité féminine....260
IV.B.3. Conseils pour les autres femmes....265
V. La sexualité des personnages féminins....269
A. Blâme porté sur la sexualité des femmes....270
B. Sexualité féminine abordée par un personnage masculin....282
V.B.1. Expressions à double sens....282
V.B.2. Actives et non passives....285
V.B.3. La frustration sexuelle 287
V.B.4. Le plaisir féminin....291
V.B.5. Libertinage et nature....294
V.B.6. Éloge de l'infidélité 296
V.B.7. Adresse au public féminin....298
C. Femmes qui parlent de leur sexualité....301
V.C.1. Sous-entendus sexuels....301
V.C.2. Désir visible dans la frustration....306
V.C.3. Le désir derrière le rejet....311
V.C.4. Désir et consentement....315
V.C.5. Inversion des rôles dans la séduction 318
V.C.6. Propos et comportements libertins 326
D. Travail du sexe : prostitution et maquerellage....332
V.D.1. Prostitution....332
V.D.2. Recours à une entremetteuse....337

V.D.3. La messagère....338
V.D.4. La discrétion....341
V.D.5. Expérience dans la commercialisation du sexe....342
V.D.6. Pouvoir et rôle des entremetteuses....344
V.D.7. Paiement....348
V.D.8. Argumentaire de la maquerelle....351
V.D.9. Éloge des talents de la maquerelle....362
Conclusion....369
Bibliographie....373
Corpus....373
Théâtre de Béziers....373
Gaspard Zerbin....374
Textes....375
Études....378
Sitographie....387
Annexes....388
Annexe 1 : Misogynie....388
Annexe 2 : Invisibilisation des femmes....395
Annexe 3 : Femmes victimes....398
Annexe 4 : Des personnages féminins forts....402
Annexe 5 : La sexualité des personnages féminins....406

Introduction

Dans le cadre de ce mémoire de recherche, nous nous intéresserons à la production théâtrale occitane du XVII[e] siècle et plus précisément à la représentation des femmes dans le Théâtre de Béziers et de Zerbin. On trouve des ouvrages sur le Théâtre de Béziers notamment *Le Théâtre de Béziers. Pièces historiées représentées au jour de l'Ascension (1628-1657)*. Il s'agit du premier tome publié sous la direction de Bénédicte Louvat en 2020 aux éditions Classiques Garnier et contenant uniquement les pièces datant de 1628. En plus des pièces et de leur traduction on trouve aussi avant chacune d'entre elles un appareil critique qui nous éclaire sur le sens de la pièce, son contexte et ses enjeux. Nous nous basons d'ailleurs sur cette édition pour notre travail. Parmi les personnes qui s'intéressent au Théâtre de Béziers nous pouvons citer : Marie-Hélène Arnaud (1971, 1975), Jean-François Courouau (2014a, 2015a, 2015b, 2024), Philippe Gardy (1981, 1982 1984, 1985, 2007, 2014, 2015), Jacqueline Marty (1975), François Pic (1983) ou encore Ives Roqueta (1983). Pour ce qui est de Zerbin, notre analyse se base sur l'édition critique de Florian Vernet de *La perlo dey musos et coumedies prouvensalos* publié en 2006 par l'Université Paul-Valéry Montpellier III. Dans cette importante étude Florian Vernet s'intéresse aux différents personnages féminins, mais il ne porte pas un regard d'ensemble. L'intérêt porté sur les personnages féminins pour la période moderne en littérature occitane est donc assez limité. On notera tout de même le travail de Jean-François Courouau (2024) sur le rapport des femmes à l'alcool dans la littérature de cette période. Si les femmes dans les œuvres ne sont pas encore très étudiées, la recherche concernant les auteures est elle aussi limitée, on trouve tout de même le travail de Jean-François Courouau (2018) sur Suzon de Terson (1657-1685) et Antoinette de Salvan de Saliès (1639-1730) qui sont les deux seules auteures en langue occitane connues de cette époque. On peut aussi citer le travail de Michel Grosclaude (1996, 817-830) sur Marie Blanque, la dernière *aurostaira* de la vallée d'Aspe (Béarn) qui composait des chants funèbres pour accompagner les défunts. Comme nous pouvons le constater la littérature occitane pour la période moderne est très pauvre en auteures et notre travail se basera donc sur des écrits produits par des hommes.

Notre corpus constitué de 13 pièces (8 du Théâtre de Béziers et 5 de Zerbin[1]) nous

1 Toutes les citations et références au Théâtre de Béziers dans ce mémoire se basent sur l'édition de 2019 de Bénédicte Louvat. Les traductions mises en notes de bas de page sont aussi tirées de cette édition. Pour ce qui est de Zerbin nous nous basons sur l'édition critique de Florian Vernet de 2006. Nous avons également choisi de garder le nom des personnages tels qu'écrit par l'auteur dans la version originale. Ainsi nous trouvons par exemple le personnage de « Pâris » qui s'écrit « Paris » dans la version d'origine.

permettra d'explorer différents types de personnages féminins (déesse, maîtresse de maison, chambrière, bergère, courtisane, maquerelle) ainsi que différentes façons de les percevoir. Le but de notre analyse est de voir et de comprendre comment sont représentées les femmes dans les pièces de théâtre en occitan à l'époque. Notre but premier n'est pas de rechercher les sources ni d'établir des rapprochements avec des œuvres françaises, occitanes ou étrangères, mais de nous livrer à une lecture immanente et très détaillée des textes à partir de notre angle d'étude : la représentation des femmes. Toutes les citations ne sont pas données dans le corps de texte, mais elles sont toutes référencées en annexe (il existe une annexe pour chaque grande partie). Au-delà des personnages cela nous interrogera sur la place de la femme dans la société de l'époque, car nos pièces s'inscrivent dans leur temps et sont en partie le reflet de la réalité quotidienne des femmes de ce début de XVII^{e} siècle.

Le Théâtre de Béziers désigne un corpus de 24 pièces publiées dans 3 recueils différents par Jean Martel en 1628, 1644 et 1657, certaines pièces se retrouvent dans plusieurs recueils, tandis que d'autres sont publiées séparément. Ces pièces étaient jouées chaque année le jour de l'Ascension lors de grandes fêtes à Béziers. Ces fêtes sont appelées les « Caritats de Béziers » et datent au moins de 1284. Le théâtre n'est pas le seul élément des festivités, mais il en fait partie et est l'élément qui nous intéresse ici. Les représentations avaient lieu dans les rues sur des chariots qui pouvaient rester immobiles ou au contraire se déplacer dans la ville. Étant donné que les pièces n'avaient pas lieu dans des théâtres fermés, le public était donc très varié car tous les passants pouvaient y assister. On trouve sans doute autant de nobles, de riches, d'urbains, que de pauvres et de ruraux dans les spectateurs. Il y a aussi très probablement autant d'hommes que de femmes qui y assistent. De plus, une distribution de nourriture avait lieu à ce moment-là pour les pauvres avec un chariot, ce qui devait attirer les plus démunis et favoriser la mixité sociale. Le mélange des classes sociales que l'on trouve dans le public du Théâtre de Béziers est caractéristique de la société occitane et française avant la seconde moitié du XVII^{e} siècle. À partir de 1650 et surtout de 1660, ce genre d'événements avec une importante mixité sociale sont abandonnés par les élites ce qui provoque la disparition du Théâtre de Béziers. Les pièces de ce théâtre sont essentiellement en occitan. Les titres et les didascalies sont écrits en français, mais les répliques sont bilingues occitan-français avec une répartition diglossique entre les personnages. Les personnages qui parlent français sont les dieux, les allégories et les nobles, alors que ceux qui parlent occitan sont les gens du peuple. Le public, peut-on supposer, devait donc avoir une bonne compréhension des deux langues. On se trouvait déjà à l'époque dans un système diglossique avec le français comme langue

haute et l'occitan comme langue basse ce qui explique le bilinguisme des pièces et des spectateurs. L'une des particularités de ce théâtre est que presque toutes les pièces ont une chanson à un moment donné. Elle peut être au milieu de la pièce entre deux scènes et elle demeure en rapport avec l'intrigue. Le plus souvent elle clôt la pièce et est accompagnée d'une danse. Elle est interprétée par tous les personnages, sauf ceux qui ont joué un rôle négatif dans la pièce.

Nous connaissons ces pièces grâce aux traces écrites laissées par l'imprimeur Jean Martel qui les a publiées à Béziers, mais dont il manque bien souvent la date. Grâce au travail de datation de François Pic, nous pouvons dire que les publications s'étendent de 1628 à 1657, mais que les premières pièces semblent dater de 1616. Nous traiterons donc pour notre corpus de pièces entre 1616 et 1628 puisque le tome 1 de Bénédicte Louvat sur lequel nous nous appuyons ne va pas au-delà. Nos huit pièces ont des titres longs et compliqués, nous les simplifierons donc pour une meilleure compréhension et nous utiliserons un système d'abréviations pour les référencer. Ainsi nous trouvons dans l'ordre du livre : *Histoire de Pepesuc, faite sur les mouvemens des guerres, representées à Beziers le seiziéme may 1616*[2] ; *Le Jugement de Pâris. Par M. Bonnet Advocat*[3] ; *Histoire de la rejouissance des chambrieres* de Beziers*, Sur le nouveau rejalissement d'eau, des tuyaux de la fontaine, en l'annee mil six cens seize.*[4] ; *Les Amours de la Guimbarde*[5] ; *Histoire de Dono Peiroutouno*[6] ; *Plaintes d'un païsan sur le mauvais traictement qu'ils reçoivent des soldats*[7] ; *Pastorale de Coridon & Clerice*[8] ; *Histoire du valet Guillaume et de la chambrière Antoine*[9].

Seules trois de nos pièces peuvent être attribuées à un auteur : François Bonnet. Il s'agit de l'*Histoire de Pepesuc*, de *La réjouissance des chambrières* et de *Le Jugement de Paris* toutes représentées en 1616, sauf la dernière dont la date d'écriture est estimée entre 1623 et 1628 (éd. Louvat 2019, 215). La mention de l'auteur n'est faite que pour *Le Jugement de Paris* par Martel lors de sa première édition de 1628. Les autres pièces de cet auteur lui sont attribuées dans l'édition de 1657. Nous n'avons aucune information sur cet homme si ce n'est qu'il était avocat et qu'il était connu pour ses œuvres en occitan (éd. Louvat 2019, 18-19). En plus de ces pièces qui ont été représentées aux Caritats, il a aussi participé aux Jeux floraux de Toulouse en 1628 (la même année où Martel publie trois de ces pièces). On retrouve des traces de son travail en 1655 dans un ouvrage

2 *Histoire de Pepesuc*, Pep.
3 *Le Jugement de Paris*, JugPar.
4 *La réjouissance des chambrières*, Chamb.
5 *Les Amours de la Guimbarde*, Guimb.
6 *Dono Peiroutouno*, DonoP.
7 *Plaintes d'un Païsan*, PPaïsan.
8 *Pastorale de Coridon & Clerice*, CorCle.
9 *Guilhaumes & Antoigne*, GuilhAnt.

qui regroupe trois longs poèmes en occitan publiés à Pézenas : *Pouesios diversos del sieur Bounet de Beziers*. Pour ce qui est des autres auteurs, bien qu'ils soient anonymes, nous pouvons tout de même faire quelques suppositions à leur sujet. Premièrement il s'agit sans doute d'hommes cultivés qui appartiennent à la bourgeoisie de la ville étant donné que nous trouvons des références à la géographie de Béziers et de ses alentours. On trouve aussi des références culturelles et littéraires ainsi que des structures de pièce élaborées et qui correspondent à la mode de l'époque. Les pièces pouvaient être commandées par des corporations locales comme les commerçants, les juristes, etc. qui organisaient et finançaient les représentations. Chaque corporation avait son propre chariot et payait les décors et les costumes. Une écriture collective pouvait donc avoir lieu au sein de ces groupes, mais ils pouvaient aussi commander une pièce à un auteur pour ensuite la jouer eux-mêmes. Les représentations n'étaient donc pas faites par des troupes de comédiens professionnels, mais par des amateurs qui s'entraînaient quelques semaines avant la date de la fête.

Gaspard Zerbin en revanche est connu à titre posthume pour son œuvre *La perlo dey musos et coumedies prouvensalos* publiée en 1655 par l'imprimeur Jean Roize à Aix. Cet auteur s'inscrit lui aussi dans la tradition théâtrale carnavalesque car ses pièces sont destinées à être jouées à ce moment-là. Nous ne savons presque rien sur l'auteur si ce n'est qu'il est né en 1590 et mort en 1650 et qu'il était avocat. Son père était procureur à Aix et un ami de Pierre Paul l'oncle et l'éditeur du célèbre poète provençal Louis Bellaud de la Bellaudière (éd. Vernet 1995, 19). Gaspard Zerbin évolue donc dans un milieu bourgeois entouré d'hommes de lois, cultivés et où le provençal est perçu comme une langue littéraire. Il n'a jamais publié de son vivant et c'est grâce au travail de reconstitution de Jean Roize que ses écrits ont été imprimés. En effet, cet imprimeur originaire de Champagne a appris le provençal en arrivant à Aix et a alors pris l'initiative de publier des ouvrages dans cette langue en 1649 et en 1654. Le dernier ouvrage publié en provençal est donc celui de Zerbin en 1655, il semblerait que Roize soit décédé après cela et que son imprimerie ait été léguée à ses fils. Pour publier l'œuvre de Zerbin, il a dû chercher les textes auprès des acteurs qui avaient joué les pièces. Il semblerait qu'il ait eu pour projet de publier d'autres pièces toujours en demandant aux acteurs de lui fournir les textes, mais aucun autre volume de Zerbin ne sera publié par la suite. Cette édition aura un fort succès et il est à noter que cette édition de Jean Roize est parue avec un privilège royal, c'est-à-dire qu'elle était protégée et qu'aucun autre imprimeur n'avait le droit d'éditer ce texte pendant une période donnée, permettant ainsi à Roize d'avoir une exclusivité sur cet ouvrage.

Toutefois, il demeure une question en suspens. Ces pièces ont été publiées en 1655, mais de

quand datent-elles réellement ? La datation est difficile d'autant qu'il peut aussi y avoir un écart entre la date de composition et la date de représentation. On estime cependant qu'elles datent des années 1620-1630[10], soit un peu après les pièces du Théâtre de Béziers que nous analysons. *La perlo dey musos et coumedies prouvensalos* se compose de cinq pièces qui n'ont pas de réel titre si ce n'est une indication donnée à partir du nombre de personnages. Dans son édition, Florian Vernet leur attribue une lettre à chacune et un nouveau titre pour les différencier. Dans notre analyse, nous utiliserons les lettres pour faciliter la compréhension. Ainsi nous trouvons : *Coumedié prouvençalo à sieys persounagis* (A), *Coumedié prouvençalo à sept persounagis* (B), *Coumedié prouvençalo à cinq persounagis* (C), *Coumedié prouvençalo à sieys persounagis* (D), *Coumedié prouvençalo à huech persounagis* (E). Outre ces cinq comédies, nous connaissons de Zerbin un sonnet en français publié deux fois. Une première fois dans *Le Baudrier du sacre de Louys le Juste, XIII de ce nom, Roy tres-chrestien de France et de Navarre* à Aix par Jean Tholozan en 1623 et une seconde fois dans *Le Mercure françois* en 1625. On trouve aussi un « Prologue. Sur l'Amour » placé à la fin de l'édition de Roize, mais qui ne semble pas lié aux comédies publiées dans ce même ouvrage. Ces deux textes sont présents dans l'édition de Vernet, mais nous ne nous y attarderons pas. Nous n'avons pas plus d'informations concernant la représentation des pièces. Les comédiens devaient sans doute être amateurs comme dans le Théâtre de Béziers, mais nous ne savons rien des décors, des costumes et de la fête qui entoure les représentations. Les pièces sont écrites en octosyllabes, divisées en actes et en scènes. La langue la plus utilisée est l'occitan (provençal), mais on trouve aussi l'utilisation d'autres langues toujours dans un but comique : le français et l'italien sont par exemple utilisés de façon approximative, ce qui rend plus drôles les personnages qui les parlent.

Le Théâtre de Béziers et Zerbin sont donc des productions théâtrales qui s'inscrivent dans un contexte festif. Les fêtes des Caritats n'ont rien à voir avec Carnaval. Carnaval était à l'origine une fête païenne qui a ensuite été christianisée au début du IVe siècle et qui est donc célébrée juste avant le Carême, période durant laquelle les pratiquants se concentrent sur leur foi, avec une alimentation limitée notamment au niveau de la viande. Carnaval est donc une fête de tous les excès où l'ordre établi et les valeurs sont momentanément renversées. La gourmandise et l'ivresse sont par exemple mises à l'honneur, les hommes et les femmes échangent leur rôle, etc. Carnaval favorise les représentations théâtrales dans les rues et donne aussi lieu à des lectures publiques de

10 On peut déduire cette datation de la mention figurant sur la quatrième de couverture de l'édition de Florian Vernet (2006) où il est précisé au sujet des pièces publiées en 1655 « écrites et jouées une trentaine d'années auparavant ». Cependant dans une note de la pièce E (486, n. 3) il est dit que la pièce date d'après 1632. Par sécurité nous prendrons donc un empan large et nous parlerons des années 1620-1630.

poèmes humoristiques. Outre cette tradition carnavalesque dans laquelle s'inscrivent nos œuvres, on trouve déjà du théâtre à cette époque dans la littérature occitane.

La première comédie moderne en occitan que nous connaissons date de 1576. Elle a été jouée cette année-là à Montélimar et avait pour but de fêter un moment de paix pendant les Guerres de religions. Il s'agit de la *Comédie de Seigne Peyre et Seigne Joan*. Bien qu'elle ait été jouée en 1576, elle n'a été imprimée qu'en 1580 à Lyon par Benoît Rigaud. Cette première pièce est demeurée anonyme, mais le premier auteur connu en occitan est Claude Bonet dont nous ne savons rien et dont le nom a été reconstitué à partir de ses différents pseudonymes : Benoet du Lac, Conte d'Aulbe. Nous avons trois pièces de sa plume qui ont toutes été publiées en 1595 à Aix. La première pièce est *La Tasse. Comedie propre pour estre exhibee au temps de Caresme-prenant*. On y trouve quatre langues : l'occitan (provençal), le francoprovençal (savoyard), le français et l'italien. La seconde pièce est *Le Désespéré* qui est une pièce uniquement en français, mais avec une moralité. La dernière est *Caresme-prenant, tragicomedie quintessence de folie* où nous retrouvons nos quatre langues ainsi qu'une moralité. Le second auteur célèbre pour ces œuvres théâtrales en occitan est Michel Tronc (1562-1597) originaire de Salon-de-Provence. Nous avons cette fois-ci plus d'informations à son sujet. Il était militaire de carrière et a principalement laissé derrière lui des poèmes pétrarquistes qui ont été réunis dans un manuscrit : *Las Humours a la lorgino* rédigé entre 1590 et 1596 (éd. Jasperse 1978). Ce qui nous intéresse surtout est sa composition dramatique. Il a écrit quatre farces : *L'enfance de Dardanèu* ; *Barquet et Traquet* qui sont deux pièces entremêlées (une scène d'une pièce suit une pièce de l'autre). Il y a aussi *Le billet de logement* et *Franquin et Salligonberte* qui cette fois-ci sont bien séparées.

D'autres expérimentations théâtrales sont faites à cette époque. On trouve par exemple le *Chant triomphal, ou trois nymphes, la Françoise, la Latine et celle du Languedoc se debattent qui aura l'honneur de saluer Monseigneur le duc d'Uzès faisant son entrée en ladicte ville l'an 1597* qui a été écrit par François de Rosset à l'occasion de l'arrivée du duc d'Uzès à Uzès (éd. Gardy / Fabié 2017). Il n'y a au départ pas de séquence en occitan, mais le dialogue entre les nymphes est repris par Isaac Despuech qui intègre alors de l'occitan en 1633 dans le *Dialogue des Nimphes*. Cette reprise est faite à l'occasion d'une représentation en l'honneur du Maréchal de Schomberg cette même année lors de son entrée à Montpellier. On trouve aussi une entrée et un ballet qui sont composés en l'honneur de la duchesse de Montmorency, la première à Montpellier en 1617 et intitulée *L'Entrée de Madame de Montmaurensi a Montpelier* (anonyme 1617) et le second à Pézenas en 1618 et intitulé *Ballet du véritable amour (Description du balet du veritable amour de*

Madame la Duchesse de Montmorancy. Dansé en la ville de Pezenas à l'arrivée de Monseigneur le Duc de Monrmorancy en icelle (anonyme 1618). Le ballet contient déjà une petite comédie occitane (Bec 1997).

On trouve un autre auteur célèbre pour sa composition dramaturgique en occitan : Claude Brueys (1570-1636 ?) qui est lui aussi avocat à Aix. Ses œuvres datent des années 1590, mais elles n'ont été publiées qu'en 1628 dans un recueil en deux volumes intitulé le *Jardin deys Musos provensalos*. Il laisse de nombreux poèmes et chansons, mais aussi trois comédies qui n'ont pas de titre propre, mais qui sont désignées par le nombre de personnages comme c'était la coutume à l'époque : deux *Comedie a sept personnagis*, une *Comedie a onze personnages*. *Rencontre de chambrieros* est entre la farce et la comédie. *Ordonansos de Caramantran a quatre personnagis* est une farce. Il a aussi composé trois ballets : *Per un ballet de cridaires d'Aigo ardent*, *Per un balet de Maquerellos*, *Per un balet de fuols*. Nous remarquerons que de nombreux auteurs que nous venons de citer s'inscrivent dans un contexte carnavalesque. C'est le cas de Claude Bonet et de Brueys. D'ailleurs Zerbin et Brueys, tous deux Aixois, s'ouvrent sur des prologues et leurs personnages sont similaires (chambrières, amoureux, soldats...) au Théâtre de Béziers. Le dernier auteur de cette époque qu'il faut citer est Bertrand Larade (1581-1635) qui a écrit des pièces dans des genres théâtraux que nous n'avons pas encore vus pour l'occitan : la tragédie et la pastorale. En effet, la tragédie était considérée comme un genre noble et la langue qui lui était donc associée était le français en raison de l'usage diglossique des langues à l'époque. Les genres considérés comme bas, comme la farce par exemple étaient donc plus souvent composés en occitan. Bertrand Larade vient casser les codes avec une petite tragicomédie de 318 vers intitulée *Las Amous de Benus & Adonis* publiée en 1607 dans *La Muse gascoue*. Dans ce même livre, on trouve deux autres pièces qui sont des pastorales dramatiques portant le même titre : *Pastourale gascoue* (Courouau 2014b). Plus tard dans le siècle, d'autres auteurs s'essaieront au théâtre comme Godolin à Toulouse ou Despuech et Roudil à Montpellier.

Les auteurs occitans qui s’intéressent au théâtre sont donc peu nombreux mais les genres explorés sont diversifiés bien qu'il soit difficile d'attribuer un genre théâtral à chaque pièce (le mélange des genres est fréquent). Cependant, la production théâtrale avant les années 1610 reste très limitée pour l'occitan et le Théâtre de Béziers n'a donc pas de réelle influence dans son domaine. Il nous est impossible de savoir si les auteurs que nous venons de citer connaissaient le travail de leurs prédécesseurs et de leurs contemporains grâce à des ouvrages imprimés ou aux représentations données lors des fêtes. Cependant, la littérature occitane n'a pas de réelle

continuité géographique favorisant la diffusion de la production littéraire ce qui rend difficile la comparaison de sources occitanes qui auraient pu influencer le Théâtre de Béziers et de Zerbin.

Si l'influence des auteurs occitans est compliquée à attester, en revanche, la littérature française et étrangère semble avoir bel et bien inspiré nos auteurs. Pour le Théâtre de Béziers on peut par exemple citer dans la littérature française des pièces de Racan, Rotrou ou Corneille qui ont des ressemblances avec des personnages, des discours ou des péripéties que l'on retrouve dans *Le Jugement de Paris*. Il y a aussi des parties de discours qui sont reprises. Dans l'*Histoire de Pepesuc,* on trouve des éléments de *Porcie* (1568) de Robert Garnier, *Les Juives* (1583) de ce même auteur donnent les vers initiaux de *Les Amours de la Guimbarde*. D'autres vers en français de poètes comme Ronsard ou Du Bartas sont aussi retrouvés dans nos pièces. Pour ce qui est des modèles étrangers, on trouve bien évidemment le théâtre italien avec *Aminta* (1573) de Le Tasse ou Torquato Tasso qui était célèbre dans toute l'Europe et dont on retrouve l'écho dans une scène de *Guilhaumes & Antoigne* et de *Dono Peiroutouno*. Il pourrait aussi y avoir des modèles espagnols qui auraient pu influencer la production théâtrale de Béziers, car cette époque correspond au Siglo de oro de la littérature espagnole et le théâtre était alors la forme artistique la plus pratiquée. De plus, la frontière espagnole n'est qu'à 15 km de Béziers.

Pour ce qui est de Zerbin, on peut citer *Le Laquais* (1597) de Pierre de Larivey qui s'inspire lui-même de la pièce italienne *Il Ragazzo* (1540) de Lodovico Dolce et qui a pu servir de modèle à la pièce A. Pour cette même pièce, on trouve des similitudes avec la huitième journée de la nouvelle IV du *Decameron* de Boccace qui est une nouvelle en prose écrite entre 1349 et 1353. Bien que très ancienne, son œuvre continuait d'être encore très lue au XVII^{e} siècle. Marguerite de Navarre peut aussi en être l'inspiration avec sa huitième nouvelle issue de l'He*ptaméron* (1559) étant donné qu'elle s'est elle-même basée sur Boccace, les deux œuvres présentant de nombreuses similitudes. La pièce C est inspirée de *L'Aululaire* de Plaute datant du III^{e}-II^{e} siècle av. J.-C. Les ressemblances concernent l'intrigue, mais aussi le comique de caractère avec le vieillard avare et quelques scènes précises comme le vol de son argent. Ces similitudes se retrouvent aussi chez *L'Avare* de Molière, mais cette pièce date de bien plus tard (1668), leur inspiration commune venant de Plaute explique les similarités entre les deux pièces. Pour la pièce C et la pièce D, on trouve des similitudes avec *La Celestina* de Rojas. Initialement un texte en prose en castillan paru en 1499 à Burgos et intitulé *Comedia de Calisto y Melibea*, le texte devient par la suite une pièce de théâtre intitulé *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en 1502. L'ensemble a été attribué à Fernando de Rojas. La pièce met en scène Celestina une maquerelle qui tient un bordel et qui joue les entremetteuses entre

Calisto et Melibea. L'œuvre connaît un énorme succès et est traduite dans de très nombreuses langues, notamment en français en 1527. Brueys lui aussi s'inspire de *La Celestina* dans plusieurs de ses œuvres.

Avec une analyse plus poussée, il serait sans doute possible d'établir encore de nombreux liens avec d'autres œuvres déjà produites, mais nous nous arrêterons là pour les influences de nos pièces. Il est évident que nos auteurs avaient une importante culture littéraire et avaient connaissance de ce qui se faisait dans le domaine théâtral avant eux et de ce qui était à la mode à leur époque. Leurs créations ne prennent pas en compte toutes les tendances et les codes en vigueur dans l'univers théâtral du moment. Les auteurs du Théâtre de Béziers et Zerbin ne se plient pas aux conventions théâtrales qui sont imposées dans la littérature dramaturgique française. Certains genres sont privilégiés comme la pastorale et la comédie et d'autres sont laissés de côté comme la tragédie. Toutefois, nos auteurs ne se bornent pas à un seul genre dans leurs pièces et les mêlent régulièrement créant ainsi des pièces uniques sans guère d'équivalent dans la littérature étrangère ou française dans ce début de XVII^{e} siècle.

L'ordre de la société de l'époque est un ordre patriarcal où l'homme domine. Il est le *pater familias* et incarne à la fois Dieu et le Roi dans sa cellule familiale. La femme et les enfants sont soumis à son autorité. La religion participe à cette subordination des femmes, les préceptes de l'Église deviennent lois avec l'État, ainsi l'ensemble de la société est pensée et conçue pour maintenir les femmes à leur place et permettre aux hommes de rester dominants. Les femmes ont donc un rôle limité dans la société et font l'objet de minoration de la part des hommes qui se traduit fréquemment par une misogynie affichée dont les œuvres littéraires se font souvent l'écho en poésie comme au théâtre. On peut cependant se demander si certaines œuvres d'art comme celles de notre corpus reconduisent ces schémas ou s'il n'y a pas une évolution qui est sensible compte tenu des évolutions qu'il y a dans la société au moment où elles sont écrites. Dans une société telle que celle-ci, quel est le quotidien des femmes ? Nos pièces de théâtre nous en donnent un aperçu. Ces comédies sont des œuvres fictionnelles, elles ne sont qu'un reflet déformé de la réalité. Certains éléments sont révélateurs des mentalités de l'époque quand d'autres relèvent du fantasme. Nos pièces qui sont écrites dans un contexte festif voient parfois l'ordre patriarcal être momentanément renversé avec des personnages féminins qui transgressent les règles établies.

Dans une première partie, nous verrons tous les éléments qui relèvent de la misogynie. Nous verrons que la misogynie se retrouve dans les propos des personnages masculins en particulier, mais qu'elle peut aussi être intériorisée par les femmes. Nous y verrons les remarques négatives et

positives qui sont faites sur les femmes. De plus, nous observerons que ces remarques ont pour but de dominer les femmes, de les subordonner, de les diviser entre elles pour permettre aux hommes de rester dominants. La parole des femmes sera aussi un sujet de ce chapitre, soit parce qu'elle dérange soit parce qu'elle est ignorée. Ensuite, nous traiterons de la soumission et de la dépendance des femmes vis-à-vis des hommes. La misogynie mène aussi à une forme de déshumanisation des femmes dans les discours des personnages masculins. Enfin, certains stéréotypes sexistes sont aussi mis en scène ou dénoncés dans nos pièces.

La misogynie va de pair avec l'invisibilisation des femmes et c'est justement le sujet de notre deuxième partie. En effet, elles peuvent disparaître des récits de bien des façons, soit en étant comprises dans une globalité qui englouti leur individualité, soit parce que leur présence est sous-entendue dans les propos des personnages. Certains indices nous permettent de les voir entre les lignes, comme la mention de leurs outils de travail par exemple. Leur nom est aussi un enjeu important, car il n'est pas toujours donné ce qui rend leur identification dans le récit difficile. Une pièce en particulier sera traitée : *Plaintes d'un Païsan*. Nous étudierons aussi d'une forme particulière d'invisibilisation où la femme disparaît au profit de l'image de la mère. Seul cette maternité apparaît alors, occultant tous les autres aspects de l'identité des femmes. Dans le même esprit, nous verrons que certaines femmes sont invisibilisées du domaine de la séduction. Les femmes les plus âgées ne sont pas désirables. Au contraire, les femmes les plus jeunes n'existent qu'au travers de la séduction et sont réduites à des objets sexuels. Enfin, nous verrons qu'il y a exceptionnellement des femmes qui sont mises en avant dans le discours des hommes.

Dans une troisième partie, il s'agira de montrer que les femmes sont victimes à plusieurs titres. La guerre et les conséquences qu'elle a sur les femmes sera rapidement évoquée. La vie malheureuse que doivent mener les femmes qui font un mauvais mariage est un grand sujet de nos pièces. Les femmes doivent aussi faire attention à leur réputation. Victimes essentiellement des hommes, les mensonges qu'ils profèrent et leurs infidélités peuvent parfois mener les femmes au désastre. Nous traiterons aussi de manipulation psychologique, de violence physique et sexuelle, autant d'éléments dont sont victimes les femmes de nos pièces.

Toutefois, nous verrons que derrière cette image de femme soumise et fragile se cache parfois quelque chose d'autre. Nous chercherons à montrer des images de personnages féminins loin de certains clichés avec des personnages forts, porteurs de l'action, surprenants et qui ne se laissent pas faire. Bien que la concurrence entre les femmes soit parfois encouragée, nous pourrons voir des moments de solidarité féminine. La sororité dont certains personnages féminins font

preuve leur donne encore plus de profondeur et les complexifient. Elles s'éloignent de l'image stéréotypée que nous avons vue dans les premiers chapitres.

Enfin, dans une dernière partie, nous aborderons la sexualité des femmes, notamment sous l'angle du libertinage qui était alors très en vogue à cette époque. Nous commencerons par traiter du jugement négatif qui est porté sur la sexualité des femmes. Puis nous traiterons du sujet à partir des propos des personnages masculins et sous un angle libertin, mouvement très en vogue à cette époque. Ensuite, nous l'aborderons à partir des propos des principales concernées : les femmes. Pour finir, nous aborderons le sujet du travail du sexe avec les personnages des courtisanes et des maquerelles présentes dans plusieurs pièces de notre corpus.

I. Misogynie

La misogynie était courante et banalisée à l'époque. Les rôles de chacun étaient genrés et les relations que les individus entretenaient étaient influencés par cette vision genrée de la vie et par la misogynie ambiante. Ainsi, les hommes sont dominants et détiennent le pouvoir sur les femmes. Les femmes sont vues comme plus faibles et souvent plus méprisables. La misogynie peut autant venir des hommes que des femmes elles-mêmes. On parle alors de sexisme ou de misogynie intériorisée (Rosenwasser 2021). Les pièces de théâtre de notre corpus n'échappent pas à la règle. Écrites à une époque où les femmes sont peu considérées et où les hommes représentent le sexe dominant, nos pièces sont en quelque sorte le reflet de cette misogynie sociale. Bien souvent, les reproches qui sont faits aux femmes sont basés sur des stéréotypes qui visent à critiquer le comportement des femmes et à les mettre en opposition avec les hommes, bien souvent pour valoriser ces derniers. Nous verrons dans ce chapitre les différentes remarques misogynes qui sont faites à nos personnages féminins, mais aussi les stéréotypes sur les femmes que nous pouvons retrouver dans certaines pièces.

A. Remarques sur les femmes

Le corps des femmes a toujours été critiqué, la beauté est vue comme inhérente à la féminité. Nous l'avons dit, la société est très genrée à cette époque et de nombreux codes régissent le comportement et la tenue à avoir pour les hommes et pour les femmes. Ceux qui s'y conforment sont vus positivement et ceux qui sortent de ces règles strictes sont vivement critiqués. Nous verrons dans cette première partie les remarques positives ou négatives portées sur le physique et le caractère de nos personnages féminins.

I.A.1. Compliment sur le physique

Nous débuterons notre analyse en traitant des remarques positives qui sont faites sur nos personnages féminins, à commencer par celles liées au physique. Certaines pièces du Théâtre de Béziers comportent des éléments relevant de l'image de la femme véhiculée par la tradition poétique et particulièrement par le pétrarquisme dont la vogue persiste au début du XVIIe siècle. Ce mouvement littéraire tient son nom de Francesco Petrarca (1304-1374) et l'œuvre qui l'a fait connaître est *Il Canzoniere* créé entre 1342 et 1374. Dans cette œuvre poétique, il parle de l'amour

qu'il ressent pour une certaine Laure et son style littéraire est hérité des troubadours du XII^{e}-XIII^{e} siècle. Pietro Bembo (1470-1547) au XVI^{e} siècle redécouvre l'œuvre littéraire de Pétrarque et la popularise dans son œuvre *Le prose della volgar lingua* (1525). Le pétrarquisme devient alors un genre littéraire à part entière avec ses codes. Si l'origine est la fin'amor des troubadours, on l'a oublié avec le temps, et seul Pétrarque apparaît comme créateur de cette poésie lyrique. Le mouvement s'étend parmi les poètes italiens avant d'atteindre les poètes français puis les poètes occitans tels que Bellaud de La Bellaudière, Gaillard ou encore Larade. Dans les pièces que nous analysons, c'est le contenu et non la forme qui relève du pétrarquisme. On trouve par exemple la configuration basique avec un amoureux malheureux et une femme insensible. L'amoureux ne voit pas ses sentiments être partagés. Il se plaint du malheur qui l'accable, mais rien ne fait fléchir la volonté de la femme qui reste insensible à ses suppliques. C'est le cas en partie dans *Le Jugement de Paris* entre Paris et Enone. Parmi les éléments récurrents du portrait de la femme aimée, nous trouvons l'éloge de sa beauté. Cependant, dans le pétrarquisme cet éloge s'étend aussi aux qualités morales et intellectuelles de la femme, alors que bien souvent dans nos pièces on se limite aux qualités physiques de la femme admirée. C'est le cas dans *Le Jugement de Paris* où on se limite au physique d'Enone. En effet, rien n'est dit de positif sur son esprit, son intelligence ou son caractère, au contraire on la critique sur ces points. Finalement, ce qui pourrait sembler être une mise en valeur de la femme devient quelque chose de réducteur et de superficiel. Cependant, si *Le Jugement de Paris* respecte en partie le style des schémas pétrarquistes, d'autres pièces du Théâtre de Béziers font elles aussi l'éloge des beautés des personnages féminins. Bien souvent, lorsque la jeune femme est décrite comme belle, sa moralité ou son intellect ne sont pas mentionnés.

Toutes les femmes qui ont un ou des prétendants dans les pièces du Théâtre de Béziers reçoivent des éloges sur leur beauté. C'est le cas d'Enone dans *Le Jugement de Paris* : « la beauté d'Enone » (JugPar, 230, 11). Nous ne donnons ici qu'un exemple, mais les mentions de sa beauté sont nombreuses tout au long de la pièce. Dans *Les Amours de la Guimbarde*, Dupon complimente Guimbarde sur sa beauté. Clerice dans *La pastorale de Coridon & Clerice* reçoit des remarques positives sur son physique de la part de Coridon, du Satyre et du Prologue, soit de presque tous les personnages masculins de la pièce. Dans *Guilhaumes & Antoigne*, le physique des femmes est un peu moins évoqué que dans les autres pièces, mais il demeure plus commenté encore que le caractère ou l'intelligence. Ainsi, Guilhaumes parle tout de même de la beauté d'Antoigne. Les personnages qui émettent ce genre de remarques positives sont toujours des hommes qui ont ou qui espèrent entretenir une relation avec la femme visée, c'est aussi le cas dans les pièces de Zerbin.

Philis, qui est la maîtresse de maison dans la pièce A de Zerbin, est considérée comme très belle par tous les personnages masculins de la pièce : Melidor, Matoys et Coridon. Peyrouno aussi est considérée comme belle par Melidor et Tabacan, mais contrairement aux personnages féminins dans le Théâtre de Béziers ceux de Zerbin ne se contentent pas de faire de la figuration et d'être simplement belles. Certes, les personnages masculins ne voient que cela chez elles, mais leurs actions et leurs prises de paroles donnent à voir au spectateur plus d'éléments qui viennent étoffer la personnalité des personnages féminins, nous le verrons plus tard. Dans la pièce B de Zerbin, l'Amourous et Tacan convoitent tous deux Catharino et parlent de sa beauté. Dans la pièce C de Zerbin, c'est le Vieillard qui complimente Dardarino, mais les compliments sont très peu nombreux par rapport aux autres pièces, sans doute car il accorde plus d'importance à son argent qu'aux femmes. Dans la pièce D de Zerbin, le vieux Brandin complimente Dardarino et Lagas complimente Dameyzello Mourfit. Bien qu'on ait deux personnages féminins qui soient complimentés, on trouve peu de remarques sur leur beauté au vu de la longueur de la pièce. On peut trouver trois explications à cela : la première est que nous ne sommes pas dans des pièces qui reprennent un registre lyrique, pétrarquiste, à proprement parler, par conséquent le vocabulaire qui en découle est moindre. La seconde est que Brandin est rapidement marié à Dardarino et que Mourfit a lui aussi rapidement une aventure avec Dameyzello, on ne s'attarde pas vraiment sur leurs sentiments pour les jeunes femmes. La dernière raison est que les deux femmes sont très importantes dans la pièce et ne se contentent pas d'être belles, comme souvent chez les personnages féminins de Zerbin. Dans la pièce E de Zerbin, Tardarasso est complimentée par Fumosi à de nombreuses reprises et Margarido est complimentée une fois par Tardarasso. C'est la seule fois où l'on voit un personnage féminin faire un compliment à un autre personnage féminin et en particulier sur son physique.

Nous l'avons dit, certains compliments sur le physique d'un personnage féminin relèvent du vocabulaire du pétrarquisme. Il y a par exemple la mention des yeux. On trouve ces éléments dans *Le Jugement de Paris* pour parler d'Enone : « les beaux yeux d'Enone » (JugPar, 234, 60). Dans *Dono Peiroutouno*, les yeux de Rondeletto sont les seuls éléments physiques qui sont mentionnés par Braguetin : « bel el[11] » (DonoP, 494, 103). Et Dupon dans *Les Amours de la Guimbarde* mentionne lui aussi les beaux yeux de Guimbarde, tout comme Melidor parle des yeux de Peyrouno dans la pièce A de Zerbin. Ce sera d'ailleurs la seule partie du corps mise en avant dans ses compliments. Il en va de même pour les yeux de Catharino dans la pièce B de Zerbin et ceux de Dameyzello Mourfit dans la pièce D de Zerbin. D'autres parties du corps sont aussi complimentées, comme les lèvres d'Enone

11 « bel œil » (DonoP, 495, 103).

dans *Le Jugement de Paris* : « levres de coral » (JugPar, 254, 308) ou celles de Clerice dans *La pastorale de Coridon & Clerice*. Les cheveux de Guimbarde sont aussi mis en avant dans *Les Amours de la Guimbarde* par Dupon : « Bello flotte de pels[12] » (Guimb, 418, 53)

Les comparaisons ou les métaphores autour du soleil font aussi partie des images topiques du pétrarquisme et encore une fois Enone dans *Le Jugement de Paris* correspond à ces codes littéraires : « mon Soleil » (JugPar, 254 et 272, 301 et 567). Dupon dans *Les Amours de la Guimbarde* utilise aussi cette image pour complimenter Guimbarde de même que l'Amourous dans la pièce B de Zerbin pour parler de Catharino, que le Vieillard avec Dardarino dans la pièce C de Zerbin et que le vieux Brandin dans la pièce D de Zerbin. Dans *La pastorale de Coridon & Clerice*, Coridon ne compare pas Clerice au soleil, mais il demeure dans le domaine de l'astronomie : « Ieu vous trovi pus poulide / Que las estelles del cel[13] » (CorCle, 638, 623-624). Tout comme Guilhaumes dans *Guilhaumes & Antoigne* qui compare la beauté de sa douce à l'aurore : « ta beautat / Surpassara l'Auroro An touta sa clarta.[14] » (GuilhAnt, 716, 560-562). On conserve l'idée de clarté et de chaleur apportée par le soleil et par la beauté de celle qui est aimée.

On trouve aussi des remarques sur le teint de leur peau pâle. C'est le cas dans *Les Amours de la Guimbarde* : « front d'albastre[15] » (Guimb, 426, 151) et dans *La pastorale de Coridon & Clerice* : « un visatge d'albastre[16] » (CorCle, 632, 566). La pâleur de la peau est associée à la beauté. Seules les femmes des classes supérieures pouvaient conserver un teint clair en restant protégées du soleil. Les paysannes en revanche avaient la peau bronzée à force de travailler en extérieur.

Finalement, de nombreux personnages féminins se résument à leur beauté physique et remplissent les codes du pétrarquisme en cela sont conformes aux canons esthétiques et poétiques, mais ne sont pas ou peu complimentés sur autre chose. L'exemple le plus frappant est sans doute Enone dans *Le Jugement de Paris* qui n'est complimentée que sur son physique par les hommes de la pièce. Cependant, d'autres personnages féminins dans les pièces du Théâtre de Béziers sont également complimentés sur leur beauté et se résument bien souvent à cela, sans qu'ils s'inscrivent pleinement dans un style pétrarquiste. C'est par exemple le cas de Venus dans *Le Jugement de Paris* qui contrairement aux autres déesses, n'est que belle : « Venus qui parle peu monstrera ses beautez » (JugPar, 232, 23) ou encore Hélène qui n'est pas là, mais qui est mentionnée par Venus,

12 « belle touffe de cheveux » (Guimb, 419, 53).
13 « Je vous trouve plus jolie / Que les étoiles du ciel. » (CorCle, 639, 623-624).
14 « Tu verras que ta beauté / Surpassera l'Aurore / Et toute sa clarté. » (GuilhAnt, 717, 560-562).
15 « front d'albâtre » (Guimb, 427, 151).
16 « un visage d'albâtre » (CorCle, 633, 566).

puis par Paris : « belle » (JugPar, 292, 821). Enfin, Colin parle d'une bergère qu'il aurait séduite et elle aussi n'est que belle : « Bel cop pus douce que lou mel[17] » (JugPar, 274, 586). La douceur dont parle Colin peut être celle du caractère de la bergère, comme la douceur de sa beauté, en tout cas, nous n'aurons aucune autre information à son sujet, sans doute parce que Colin ne s'intéressait à rien d'autre. Si le but de la pièce est de juger la beauté de trois déesses, Junon et Minerve ne se résument pas qu'à leur beauté et ont d'autres choses pour elles, comme le pouvoir ou la sagesse. De plus, alors que seul Paris est supposé porter un jugement sur elles, pourtant, d'autres hommes dans la pièce se permettent des remarques. C'est le cas par exemple de Mercure qui met en avant Junon lors des présentations avec le berger : « Celle-cy est Junon ceste Reyne superbe » (JugPar, 276, 611). Elle est la femme de Jupiter et par conséquent elle est la reine des dieux, il est normal qu'il cherche à la favoriser. Colin à qui nous n'avons pas demandé son avis semble pourtant avoir fait son choix : « Et cel aura lou cen de causi la pus belle.[18] » (JugPar, 268, 516).

Dans *La réjouissance des chambrières*, il n'y a presque pas de personnage masculin qui intervienne, par conséquent le seul compliment qui est fait sur le physique d'une femme vient de la Nymphe qui parle d'elle-même en évoquant sa « beauté » (Chamb, 322, 42) et ses yeux : « la beauté de mes yeux » (Chamb, 322, 30). Le Prologue en fait aussi mention : « une Nymphe aux beaux yeux » (Chamb, 320, 11). Dans *La pastorale de Coridon & Clerice*, le Prologue parle des muses divines, et comme toutes les femmes, leur beauté est encore mentionnée : « la mignarde troupe / De las filles del Cel[19] » (CorCle, 588, 2-3). La Paix se voit elle aussi être complimentée là-dessus par Coridon, mais elle recevra des marques de respect dû à son rang en plus de ce compliment : « Belle fille del cel[20] » (CorCle, 634, 575).

Les hommes s'adressent aussi aux femmes en les appelant par des mots affectueux liés à leur physique, ainsi, dans une chanson interprétée par Mathivo, un homme s'adresse à une femme en l'appelant « la bello[21] » (Chamb, 362, 391). Coridon parle de Philis en l'appelant « ma bello[22] » (A, III, 1, 234, 1219) et Matoys fera de même plus tard en lui adressant la parole. La même expression est employée par le vieux Brandin dans la pièce D de Zerbin en parlant de Dardarino et par Lagas pour parler de Dameyzello Mourfit. Dans la pièce E de Zerbin, c'est Fumosi qui utilise ce surnom pour s'adresser à Tardarasso.

17 « Bien plus douce que le miel » (JugPar, 275, 586).
18 « Et s'il aura l'esprit de choisir la plus belle ? » (JugPar, 269, 516).
19 « la troupe mignarde / Des filles du Ciel » (CorCle, 589, 2-3).
20 « Belle fille du Ciel » (CorCle, 635, 575).
21 « la belle » (Chamb, 363, 391).
22 « ma belle » (A, III, 1, 234, 1219).

Certaines parties du corps féminin moins conventionnelles sont soulignées par des personnages masculin. Pour le Théâtre de Béziers, c'est uniquement le cas dans *Les Amours de la Guimbarde* où Dupon commente ses « sein de velous[23] » (Guimb, 426, 150). Miquouquette qui n'est pas naïve évoque la beauté du corps de Guimbarde pour encourager Dupon à ne pas partir à la guerre et à rester auprès de sa belle : « Un corps que sourtirio lous morts dejoust la terro[24] » (Guimb, 424, 116). D'autres éléments originaux pour parler de la beauté d'une femme sont à relever dans *Guilhaumes & Antoigne*, mais il n'y a rien d'ordre sexuel comme avec Guimbarde. Ici, Cupidon parle de la beauté d'Antoigne, mais selon lui elle est plus belle lorsqu'elle ne fuit pas l'amour : « Ne mesle point du fiel au miel de tes beautez » (GuilhAnt, 696, 336). Finalement, il la préfère docile. Tabacan tient le même genre de propos misogynes à Peyrouno : « En que te servé ta beoutat / Si pui te mounstrés tant rebello ?[25] » (A, I, 2, 204, 158-159). La beauté d'une femme n'est utile que si elle est mise au service d'un homme.

Antoigne dans *Guilhaumes & Antoigne* est aussi comparée à une « Syrene[26] » (GuilhAnt, 692, 289, 297) par Guilhaumes qui ne peut s'empêcher d'être attiré par elle, comme il le serait par le chant d'une sirène. La comparaison à cette créature est intéressante, car la sirène est connue pour sa beauté, mais plus encore pour son chant qui est une promesse de mort pour celui qui l'entend. Ainsi, Guilhaumes semble être fatalement envoûté par le charme d'Antoigne. Cependant, ce n'est pas la seule créature à laquelle on fait allusion en parlant d'Antoigne. En effet, Madamoiselle lorsqu'elle l'appelle pour régler les détails de son mariage avec Guilhaumes dit : « belle Nymphe » (GuilhAnt, 728, 698). Ce compliment est finalement plutôt ironique, car il est adressé à une servante. Madamoiselle semble vouloir se moquer d'Antoigne.

Si nos personnages masculins font l'éloge de la beauté des personnages féminins, cela devient finalement réducteur pour ces femmes. Les hommes ne semblent rien voir d'autre chez elles et leur amour ou leur attirance n'est basé que sur leur apparence. La veine lyrique d'inspiration néo-pétrarquiste n'est pas le registre dominant de nos pièces, seuls quelques éléments stylistiques relevant de ce courant d'écriture se retrouvent dans nos pièces, ce qui peut expliquer que l'on se limite à la beauté de nos personnages féminins. De plus, le pétrarquisme n'est plus aussi à la mode qu'au XVI^{e} siècle, ce qui demeure dans nos pièces sont des bribes de ce qu'il fut à son apogée. La

23 « sein de velours » (Guimb, 427, 150).
24 « Un corps qui sortirait les morts de sous la terre ? » (Guimb, 425, 116).
25 « A quoi te sert ta beauté / Si c'est pour te montrer ensuite si rebelle ? » (A, I, 2 , 204, 158-159).
26 « sirène » (GuilhAnt, 693, 289, 297).

littérature du XVII[e] siècle et notamment la façon de rendre compte des relations amoureuses demeurent tout de même en partie sous son influence. Toutefois, on voit chez Zerbin des personnages de caractère mais cela se traduit au travers de leurs actions et non dans les mots des hommes. Nous allons voir que quelques remarques positives sont faites sur d'autres éléments que le physique.

I.A.2. Compliments non physique

Nous l'avons vu, certains personnages ne sont valorisés que par leur physique, c'est le cas de Venus et d'Hélène. Enone est énormément complimentée pour sa beauté, mais il y a quand même un élément qui est donné sur elle, elle est « aymable » (JugPar, 234, 64). Étant donné que c'est Paris qui dit cela et qu'il passe son temps, au départ, à plutôt parler de la cruauté d'Enone, on peut penser que cette amabilité est plutôt une façon de parler de sa beauté encore une fois plutôt que de sa façon d'être. Il est cependant à noter que « aimable » était employé à l'époque dans le de sens de « digne d'être aimé », ce n'est pas le sens actuel. L'amabilité d'Enone, peut rejoindre la gentillesse de la Ville dans *La réjouissance des chambrières* : « gentillo[27] » (Chamb, 332, 172).

L'éloquence et la sagesse de Minerve dans l'*Histoire de Pepesuc* sont cités par le Prologue, d'une part, et par Mercure, d'autre part : « sage eloquence » (JugPar, 230, 21) ; « la sage Minerve » (JugPar, 276, 612). Elle-même met en avant sa « prudence » (JugPar, 280, 666) dans les arguments qu'elle cite à Paris pour se montrer digne d'avoir la pomme. Junon quant à elle est puissante puisqu'elle est « au premier rang parmi les autres Dieux » (JugPar, 280, 650), comme elle le dit elle-même.

Dans *La réjouissance des chambrières*, on trouve plusieurs compliments qui sont faits par les femmes au sujet d'autres femmes. Ainsi, la Ville est qualifiée de « bravo[28] » (Chamb, 330, 161) par Andrivo et de « jouiouso[29] » (Chamb, 358, 526) par Peirouno. La Ville, quant à elle, parle des « vaillantes » (Chamb, 342, 328) chambrières qui ne cessent de travailler.

Dans *Dono Peiroutouno*, le personnage qui est complimenté est Rondeletto. Braguetin qui est énervé de ne pas voir Rondeletto partager ses sentiments se calme quelque peu en la pensant timide : « semblo uno vergoigniouso[30] » (DonoP, 492, 86). La timidité et la réserve chez une femme

27 « gentille » (Chamb, 333, 172).
28 « brave » (Chamb, 331, 161).
29 « joyeuse » (Chamb, 359, 526).
30 « elle à l'air d'une fille timide » (DonoP, 493, 86).

sont souvent très bien vues, ce sont des qualités charmantes chez elle, sans doute car elles ne parlent pas et sont impressionnées ou impressionnables par la gent masculine qui se sent alors flattée. Toujours dans cette pièce, Peiroutouno en abordant Rondeletto le fait avec subtilité, elle ne lui parle pas tout de suite de Braguetin et commence plutôt par la complimenter : « Jamays ieu non ay vist fille tant mainagiaire, / Vous meritarias bé dabé cauque marit[31] » (DonoP, 504, 216-217). Savoir entretenir une maison est une qualité chez une femme et c'est d'ailleurs la base qui leur est demandé. Bien évidemment, il faut que cela serve à quelque chose et par conséquent que la femme en question soit mariée pour partager ses talents avec son mari, mais aussi avec les enfants qu'ils auront. Une femme n'a de qualités que si elle peut servir un homme.

Dans plusieurs pièces, la seule remarque positive qui est faite en dehors du physique du personnage féminin est sa douceur. La douceur peut-être une façon de dire qu'elle est belle, mais cela peut aussi être utilisé pour parler d'une douceur de caractère. Dans tous les cas, une femme douce est systématiquement belle. Dans *Le Jugement de Paris*, Colin parle d'une bergère qu'il a fréquenté et dont nous ne savons rien si ce n'est sa douceur : « Bel cop pus douce que lou mel[32] » (JugPar, 274, 586) ; « dousse[33] » (JugPar, 274, 587). Dans *La pastorale de Coridon & Clerice*, le même compliment est fait sur le caractère de Clerice par la jeune femme elle-même, c'est d'ailleurs la seule information que nous avons sur sa façon d'être. Dans *Guilhaumes & Antoigne,* c'est la même chose que pour Clerice, rien n'est dit sur Antoigne, si ce n'est sa douceur qui est mentionnée par Guilhaumes. Tous les autres compliments sont sur son physique, comme c'était le cas pour Clerice. À chaque fois, il est impossible de savoir si nos personnages parlent du caractère ou du physique, ou des deux.

Tacan, dans la pièce B de Zerbin ne parle que du physique de Catharino dont il est tombé amoureux. Le seul élément qui s'éloigne un peu de sa beauté est sa grâce : « gourriero[34] » (B, I, 5, 272, 371). Toutefois, la grâce d'une femme fait partie de son charme et demeure quelque chose de physique, d'extérieur. Il demeure dans le paraître. Le Vieillard dans la pièce C de Zerbin fera le même compliment à Dardarino et Tardarasso le fera à Margarido dans la pièce E de Zerbin.

On passe au cran au-dessus dans la pièce B de Zerbin. Le personnage de Catharino est complimenté sur son physique, certes, mais pas uniquement. Et les remarques qu'elle reçoit sur son

31 « Je n'ai jamais vu de fille qui entend si bien le ménage. / Vous mériteriez bien d'avoir quelque mari » (DonoP, 505, 216-217).

32 « Bien plus douce que le miel » (JugPar, 275, 586).

33 « douce » (JugPar, 275, 587).

34 « gracieuse » (B, I, 5, 272, 371).

intellect ou son caractère sont bien plus flatteuses et intéressantes que ce que nous avons vu jusque-là. L'Amourous complimente les actions de celle qu'il aime et qu'il voit comme extraordinaire : « ben que voüestro aciens / Sien tout autant de perfeciens / Que se fan veyré per miraclé[35] » (A, I, 1, 263, 1-3). Il considère aussi son opinion comme valable et se repose sur son jugement : « Que vouestro voys siegé l'ouraclé / Que voüeli tous tens consultar, / Et que puesqui pas rejettar[36] » (B, I, 1, 263, 4-6). Si pour une fois on voit un homme prêt à écouter une femme et à ne pas estimer que ses actions sont mauvaises, on peut tout de même relever le fait qu'il soit amoureux. Son discours tient du pétrarquisme et dans ce style littéraire la femme est parfaite en tout point. On peut supposer qu'une fois marié à Catharino, il tiendrait moins compte de son opinion. Pour le moment, son bonheur dépend de l'opinion qu'elle a de lui et de la décision qu'elle prendra en le choisissant pour époux ou non. Le père de Catharino la complimente aussi sur autre chose que sa beauté :

> Lou beou jouyeou qu'es la vertu,
> You v'esprovi ben à ma fillo,
> Que coumo esperto & ben habillo
> En d'acoumplidos qualitas,
> Deja cent se soun aquitas
> De la demandar en mariagi[37]
> (B, I, 2, 267, 169-174).

Sa vertu et ses qualités lui permettent d'avoir de nombreux prétendants, ce qui fait espérer un mariage avantageux aux yeux de son père. Cette situation nous rappelle celle plus générale décrite par Pierre Bourdieu (1998, 69) sur la valeur symbolique et sociale que représente la vertu et la bonne réputation de la fille pour le père qui tirera partie de son échange :

> Lorsque l'acquisition du capital symbolique et du capital social constitue à peu près la seule forme d'accumulation possible, les femmes sont des valeurs qu'il faut conserver à l'abri de l'offense et du soupçon et qui, investies dans des échanges, peuvent produire des alliances, c'est-à-dire du capital

35 « bien que vos actes / Soient si parfaits / Qu'ils tiennent du miracle » (A, I, 1, 263, 1-3).
36 « Bien que votre voix soit l'oracle / Que je veux toujours consulter, / Et que je ne puis pas rejeter » (B, I, 1, 263, 4-6).
37 « Quel beau joyau que la vertu ! / Je le constate bien chez ma fille, / Car, comme elle est intelligente et sensée / Et possède des qualités accomplies, / Cent prétendants déjà se sont chargés / De la demander en mariage » (B, I, 2, 267, 169-174).

> social, et des alliés prestigieux, c'est-à-dire du capital symbolique. Dans la mesure où la valeur de ces alliances, donc le profit symbolique qu'elles peuvent procurer, dépend pour une part de la valeur symbolique des femmes disponibles pour l'échange, c'est-à-dire de leur réputation et notamment de leur chasteté – constituée en mesure fétichisée de la réputation masculine, donc du capital symbolique de toute la lignée –, l'honneur des frères ou des pères, qui porte à une vigilance aussi sourcilleuse, voire paranoïde, que celle des époux, est une forme d'intérêt bien compris.

En plus des propos élogieux des personnages masculins concernant Catharino, on voit aussi dans la pièce, au grè de ses prises de parole et de ses actions qu'elle a du caractère, qu'elle sait ce qu'elle veut et qu'elle est intelligente. Elle tient tête à son père, ses sentiments pour l'Amourous ne faiblissent pas et elle met rapidement un plan en place avec Peirouchouno pour échapper au mariage arrangé par son père avec Tacan. Peirouchouno a elle aussi participé à créer le plan, on voit donc aussi son intelligence et elle a fait en sorte que tout se déroule bien. Pacoulet lui-même reconnaîtra que : « Peirouchouno es istado habillo[38] » (B, III, 3, 286, 882). Les deux femmes dirigent la pièce, ne sont pas passives et ne se laissent pas porter par les hommes.

Tout comme Catharino dans la pièce B de Zerbin, Dameyzello Mourfit est plus complimentée pour son intellect que pour sa beauté. Son mari, Mourfit tient un discours proche de celui de Paulian dans la pièce B lorsqu'il parle de sa femme : « Es ma moüiller qu'es acoumplido / D'incoumparablos qualitas.[39] » (D, I, 2, 370, 162-163). Le fait que son épouse soit une femme pleine de qualité et admirable en tout point lui permet de jouir d'une bonne réputation. Il loue notamment sa « prudenci[40] » (D, I, 2, 370, 166). Elle est tellement parfaite qu'elle attire bien évidemment le regard d'autres hommes que son mari. C'est le cas de Lagas qui est tombé amoureux d'elle et qui rejoint Mourfit dans ses éloges : « La plus vartuouzo[41] » (D, I, 2, 370, 174). Il est intéressant de voir que ce qui attire Mourfit est en parti le fait que Dameyzello soit une bonne épouse, que sa vertu soit intacte. Pourtant, en voulant être son amant il viendra abîmer cette belle image de la femme parfaite. Enfin, l'autre personnage principal de la pièce, Dardarino, doit attendre de monter un stratagème pour faire croire à son mari qu'elle lui est fidèle pour enfin recevoir des compliments de sa part. Celui-ci admire alors sa sagesse : « merveillouzo prudenci ![42] » (D, IV, 1, 383, 650) ; « sa sagesso[43] » (D, IV, 1, 383, 659). On remarquera que bien souvent la sagesse d'une femme est liée à

38 « Peirouchouno a été habile » (B, III, 3, 286, 882).
39 « C'est ma femme, qui est parfaite / Par ces incomparables qualités. » (D, I, 2, 370, 162-163).
40 « sagesse » (D, I, 2, 370, 166).
41 « La plus vertueuse » (D, I, 2, 370, 174).
42 « merveilleuse sagesse » (D, IV, 1, 683, 650).
43 « sa sagesse » (D, IV, 1, 383, 659).

sa fidélité et à sa docilité. Dans la pièce E de Zerbin, Fumosi admire l'obéissance de sa femme : « Oubeïssenso per trop grando, / Et que n'es pas pauc d'estimar ![44] » (E, III, 1, 443, 752-753).

Tous les compliments qui sont faits aux personnages féminins de nos pièces sont des éléments recherchés par un homme chez une bonne épouse. Leur gentillesse, leur douceur de caractère, leur obéissance ou leur intelligence sont autant de qualités perçues comme étant au service des hommes. L'intelligence est souvent mise en avant lorsque la femme est en accord avec le mari ou le tuteur, l'obéissance et la douceur assurent à l'homme que la femme ne remettra pas en doute ses décisions et qu'il pourra aisément la dominer. La grâce et la douceur potentiellement physique sont là pour plaire au regard de ces hommes.

I.A.3. Critiques sur le physique

Selon Sabine Chaouche (2020, 26), violence et vigueur sont intrinsèquement liées à la virilité. L'offense verbale est brutale, agressive et est, par conséquent, un marqueur de masculinité. Cela ne veut pas dire qu'on ne voit pas ce genre de propos dans la bouche des femmes, mais il est à noter que la violence verbale se retrouve plus souvent chez les hommes. Au XVII[e] siècle, la violence scénique est de moins en moins tolérée, elle est donc petit à petit remplacée par de la violence verbale. En effet, on voit une augmentation de l'emploi de grossièretés dans les comédies à partir des années 1660 (Chaouche, 2020, 26), cependant ce changement a été observé chez des auteurs de langue française comme Molière ou Regnard. Étant donné que nos auteurs étaient au courant des modes de leur époque on peut supposer qu'ils étaient au fait de ce changement de style théâtral. Nos pièces datent du début du siècle (entre 1616 et 1630 pour l'ensemble du corpus), il y a bien quelques bastonnades, mais elles ne sont pas systématiques et sont plus présentes chez Zerbin (pièces A et D) que dans le Théâtre de Béziers qui n'en a qu'une dans *La réjouissance des chambrières.* En revanche, la violence verbale et les menaces de violences physiques sont nombreuses. Nous allons ici nous intéresser aux remarques négatives ou aux insultes faites sur le physique des femmes. Le plus souvent lorsqu'un personnage masculin fait ce type de remarque, cela est davantage lié à un ressentiment vis-à-vis de la femme en question qu'à une réelle question de goût. Dans *Le Jugement de Paris,* le Cousinie traite la déesse Discorde de « viellio carcasso[45] »

44 « Bien grande obéissance, / Et qui n'est pas peu estimable ! » (E, III, 1, 443, 752-753).
45 « vieille carcasse » (JugPar, 265, 463).

(JugPar, 264, 463). Comme souvent pour dénigrer une femme, on va mettre en avant sa vieillesse et pour louer sa beauté, on va à l'inverse mettre en valeur sa jeunesse. Une femme âgée n'est jamais présentée comme belle ou désirable. C'est la seule remarque sur le physique de Discorde qui sera faite et cela vient d'un simple cuisinier. Sans doute cette remarque dégradante pour Discorde ne reflète pas la réalité, mais est plutôt une façon de critiquer encore une fois son mauvais caractère. L'opinion négative qu'a le Cousinie de Discorde déteint sur l'opinion qu'il a de son physique.

On trouve aussi des personnages masculins qui critiquent la beauté d'une femme après avoir eu une relation avec elle. Dans la pièce A de Zerbin, Matoys estime que son maître Melidor n'a aucun goût en matière de femmes, car il désire Peyrouno : « Veou ben que n'avez ges de sens[46] » (A, III, 1, 229, 1034). Il la traite de : « Aquelo caro de carami[47] » (A, III, 1, 229, 1040). Il est hypocrite de la part de Matoys de parler ainsi de Peyrouno, alors qu'un peu plus tôt elle était tout à fait à son goût. Maintenant qu'il a obtenu ses faveurs et qu'elle lui a demandé d'assumer leur enfant et de se marier, il la méprise et la critique. De la même façon, dans la pièce E de Zerbin, Barboüillet dira trouver Tardarasso laide alors même qu'il a eu un rapport avec elle : « Malo pesto la vieillo rosso, / Plus laydo que Monsu de Fosso.[48] » (E, IV, 4, 457, 1154-1155). Il est contrarié, car il a contracté une maladie sexuellement transmissible suite à leur aventure. Il cherche à se venger et il insulte donc son physique pour la rabaisser. Dans *Guilhaumes & Antoigne*, Antoigne refuse au départ les avances de Guilhaumes, mais une fois qu'elle est atteinte par les flèches de Cupidon, elle se repent de son comportement et va supplier celui-ci de lui pardonner. Guilhaumes l'aime toujours, mais souhaite se venger de l'attaque sur son physique et estime ne jamais vouloir d'une femme aussi laide. Cependant, sa laideur est associée au fait qu'elle se maquille : « la ledou d'uneo Antoigne / Pintrado del visatge à coulou de sansoigne[49] » (GuilhAnt, 700, 377-378). Il est mesquin de sa part de vouloir se venger de la sorte en la blessant, et d'autant plus mesquin qu'il lui reproche visiblement de se faire belle. Il la traite aussi de « carroigne[50] » (GuilhAnt, 698, 367). Une charogne désigne un « individu qui se rend odieux par sa déchéance physique ou morale, ou par ses mauvais procédés. » (TLFi). On peut ici interpréter le terme « charogne » dans le sens de « déchéance physique ».

Nous avons une exception à souligner dans la pièce B de Zerbin. Pour la première fois dans les pièces que nous analysons, nous avons un personnage masculin qui dit ne pas trouver belle une

46 « Je vois bien que vous n'avez pas de goût » (A, III, 1, 229, 1034).
47 « Cette face de carême » (A, III, 1, 229, 1040).
48 « La male peste soit de cette vieille rosse, / Plus laide que Monsieur de Fosse. » (E, IV, 4, 457, 1154-1155).
49 « la laideur d'une Antoigne, / Peinte de visage à couleur de sangsue. » (GuilhAnt, 701, 377-378).
50 « charogne » (GuilhAnt, 699, 367).

femme et celle-ci ne dit pas le contraire. En effet, Pacoulet qui fuit toutes les femmes et qui semble les haïr ne peut pas supporter que Peirouchouno s'intéresse à lui. Il est donc très méchant avec elle. Alors qu'elle profite du fait qu'il ait bu, elle lui déclare sa flamme. Pacoulet dit la trouver laide et la déshumanise en la comparant à une bête. Il dit clairement qu'il ne veut pas d'elle et qu'elle ne lui plaît pas : « L'amour me vendrié ben troublar / Si deziravi m'acoublar / Emé de tant marrit bestiari.[51] » (B, II, 1, 275-276, 487-490). Contre toute attente, Peirouchouno, au lieu d'être offensée ou malheureuse de l'entendre dire cela, ne se démonte pas et ne le contredit pas. Elle estime qu'il y a des femmes plus laides qu'elles qui ont tout de même déjà eu des aventures amoureuses : « Dins uno plus marrido eissari / Se vendumié ben quauquo fés.[52] » (B, II, 1, 276, 491492). Elle reprend l'argument de Pacoulet qui va dans son sens. Elle ne se braque pas pour finalement démonter sa logique et tourner tout cela à son avantage. La beauté n'est selon elle pas rédhibitoire pour avoir une relation intime. Peirouchouno demeure l'égale de Pacoulet en allant dans son sens et en ne cherchant pas à le contredire. Habituellement, les personnages masculins arrivaient grâce à leurs critiques à se mettre dans une position dominante vis-à-vis de la femme qui désirait plaire.

Nous voyons dans ces différents exemples que ceux sont bien souvent les valets et par conséquent des hommes du peuple qui parlent « vulgaire », ce qui est dans l'ordre des choses au théâtre. Les injures sont adressées par des hommes à des femmes qui sont parfois égales par leur statut social ou supérieures, mais elles demeurent des femmes et sont par conséquent inférieures par leur genre. C'est une façon pour nos personnages masculins d'asseoir leur autorité masculine (Chaouche 2020). Le but de l'offense verbale est de « provoquer, contrôler voire assujettir autrui et qui, de fait, semble appartenir à cet ensemble de codes relatifs au concept d'hégémonie masculine. Elle crée une tension entre interlocuteurs et consolide un rapport de domination » (Chaouche 2020, 28).

Outre ces cas particuliers où l'homme critique le physique d'une femme dans le but de la rabaisser et ainsi être dans une position d'autorité, on trouve aussi un personnage masculin qui fait des remarques non sollicitées sur le physique des femmes. Il s'agit de Colin dans *Le Jugement de Paris*. Ce simple berger émet des commentaires devant Junon et Minerve sur leur physique, voulant ainsi expliquer pourquoi il était évident que Paris choisirait Venus : « Junon s'on fous estat qu'avias

51 « Il faudrait que l'amour me troublât, / Pour que je désirasse m'accoupler / Avec un aussi vilain animal. » (B, II, 1, 275-276, 487-490).

52 « On a vendangé quelques fois / Dans de plus vilains paniers. » (B, II, 1, 276, 491492).

trop pauc de nas[53] » (JugPar, 286, 744) ; « vous Dame Pallas, / Son eres comme es un pichou tant mourude[54] » (JugPar, 288, 745746). Personne ne lui a demandé son avis, pourtant il le donne et c'est en plus un homme du peuple ce qui accentue l'humiliation des deux femmes.

Comme bien souvent pour nos personnages féminins tout tourne autour de leur physique, que ce soit en positif ou en négatif. On les renvoie de façon systématique à leur apparence. Dans *Guilhaumes & Antoigne*, Cupidon parle de couples qui semblent totalement opposés, mais que l'amour unit. Ainsi, une femme boiteuse est associée à un homme qui marche droit : « Le droict à la boiteuse » (GuilhAnt, 672, 52). C'est plutôt un handicap qu'une réelle critique physique, mais dans tous les couples qu'il cite c'est la femme qui est dépeinte négativement ou avec moins de choses à son avantage par rapport à son compagnon. Ici, il s'agit d'un problème physique, mais il y a aussi la sagesse qui est opposée à la prostitution ou la richesse qui est opposée à la beauté : « le vieil à la jeune, / Le sage à la putain, un Baron corrompu / A la riche beauté d'une fille de peu » (GuilhAnt, 672, 52-54). Les femmes, à chaque fois sont renvoyées à la désirabilité de leur corps. La boiteuse a un corps qui la met en difficulté, la prostituée doit vendre son corps, la fille qui n'a rien sauf sa beauté est résumée à son physique.

Il est rare que les femmes fassent des remarques sur le physique des autres femmes, sauf par jalousie ou pour se mettre en avant. Toutefois, dans *La réjouissance des chambrières*, une violente dispute éclate entre Mathivo et Andrivo. C'est la seule pièce de tout notre corpus où une telle confrontation a lieu. Les deux femmes s'échangent de nombreuses insultes sur leurs physiques. Elles emploient des insultes variées pour parler de leur laideur mutuelle : « vilen[55] » (Chamb, 382, 873), « mal creado[56] » (Chamb, 382, 875), (Chamb, 384, 883), « cabassas[57] » (Chamb, 392, 981). D'autres insultes ajoutent la dimension du surpoids : « Grosso vileno[58] », « grosso massipo[59] » (Chamb, 386, 921). Il est difficile de dire si l'emploie du mot *grosso* a pour but d'accentuer l'insulte ou si le fait d'être en surpoids est réellement perçu comme un défaut. D'autres insultes sont bien plus imagées et se concentrent sur des éléments plus précis du corps. On trouve par exemple la mention d'une pilosité prononcée : « Barbudasso[60] » (Chamb, 384, 885). Le nez est aussi évoqué :

53 « Junon, si vous n'aviez pas eu le nez si petit » (JugPar, 287, 744).
54 « dame Pallas, / Si vous n'étiez pas ainsi un peu trop lippue » (JugPar, 289, 745-746).
55 « vilaine » (Chamb, 383, 873).
56 « Mal faite ! » (Chamb, 383, 875).
57 « laideron » (Chamb, 393, 981).
58 « Grosse vilaine ! » (Chamb, 385, 883).
59 « grosse fille » (Chamb, 387, 921).
60 « Femme à barbe ! » (Chamb, 385, 885).

« nas de trippo[61] » (Chamb, 388, 930) peut-être que l'insulte vise la forme et la couleur du nez de la chambrière en tout cas la comparaison n'est pas flatteuse. Les jambes et les pieds ont eux aussi leur place dans le florilège que nous offre les deux femmes : « Cambos de fus[62] » (Chamb, 388, 933), « Pe de bourdo, bras de gouillat, / Col de figuo[63] » (Chamb, 388, 934-935). Enfin, les fesses et la gorge sont mentionnés : « Vilen cabas, quioul de nourisso, / Gorgeo de four[64] » (Chamb, 390, 965-966). Il est a noter que les insultes sont souvent imagées, les parties du corps sont comparées à des éléments concrets ce qui nous permet de se faire une image du personnage sans même le voir. De plus, les comparaisons sont toujours faites avec des éléments de leur univers, que se soit des aliments, des outils ou des plantes. Elles sont loin de l'image de la femme que l'on se fait à l'époque puisqu'il était attendu des femmes qu'elles soient « polies, douces, et obéissantes » (Chaouche 2020, 25).

Si jusque-là nous avons vu la potentielle laideur d'une femme à être critiquée, la beauté qui attire les hommes au départ devient finalement un élément à charge contre la femme qui se croirait alors supérieure et consciente de son pouvoir de séduction. Dans la pièce A de Zerbin, Tabacan reproche à Peyrouno d'être belle et de ne pas en profiter en acceptant ses avances : « En que te servé ta beoutat / Si pui te mounstrés tant rebello ?[65] » (A, I, 2, 204, 158-159). On peut voir dans son discours qu'il considère sa beauté comme étant une sorte de provocation de la part de la chambrière, comme si elle avait voulu le séduire par sa simple apparence. On peut aussi voir dans ses propos que la beauté de Peyrouno est un outil qu'elle serait quelque part obligée d'utiliser, un don de la nature qu'elle gâche en se refusant à lui. Dans *Dono Peiroutouno,* les femmes, de façon générale, qui cherchent à plaire mais qui n'éprouvent pas de sentiments amoureux sont prises à partie par Cupidon : « Et se qu'auque beautat vol faire trop la fado / Ieu li trauqui la pel (comme uno cauquiliado) / Res non pot resista à la force qu'ieu ay[66] » (DonoP, 498, 129131). « Cauquiliado » signifie « coquette », la définition que nous en donne le TLFi est la suivante : « personne et plus spécialement femme soucieuse de plaire par une mise élégante, une toilette soignée ». Le soin que les femmes portent à leur tenue ou à leur maquillage est critiqué par deux personnages masculins

61 « nez de boudin » (Chamb, 389, 930).
62 « Jambes de fuseau » (Chamb, 389, 933).
63 « Pied de massue, bras déboîté, / Cou de figue » (Chamb, 389, 934-935).
64 « Vilain laideron, cul de nourrice, / Gueule de four » (Chamb, 391, 965-966).
65 « A quoi te sert ta beauté / Si c'est pour te montrer ensuite si rebelle ? » (A, I, 2 , 204, 158-159).
66 « Et si quelque beauté veut trop faire l'extravagante / Je lui troue la peau comme à la première coquette venue. / Rien ne peut résister à ma force ! » (DonoP, 499, 129131).

du Théâtre de Béziers : Coridon dans *La pastorale de Coridon & Clerice* et Guilhaumes dans *Guilhaumes & Antoigne*. Le premier dit préférer les femmes naturelles : « lou naturel d'un visatge sans fard[67] » (CorCle, 632, 564). Le second estime que le maquillage d'Antoigne la rendrait laide comme nous l'avons déjà évoqué. Dans la pièce A de Zerbin, la beauté de Philis, selon Melidor cacherait en réalité sa méchanceté :

> May espectaclé foüert estrangi,
> Que souto un visagi tant beou
> Se caché un tant tarriblé fleou
> Coum'aqueou qu'elo a dins son armo.[68]
> (A, I, 1, 201, 40-43).

On ne doit pas se fier au beau visage de Philis, ça n'est qu'un leurre.

En conclusion, les femmes sont fréquemment jugées et critiquées sur leur apparence physique, souvent en lien avec le ressentiment ou la frustration des personnages masculins. La beauté des femmes est paradoxalement à la fois valorisée et utilisée contre elles lorsqu'elles ne répondent pas aux attentes des hommes. Les critiques sur le physique servent à renforcer la domination masculine et à diminuer les femmes, que ce soit en les insultant ou en leur reprochant de tirer avantage de leur beauté. Ainsi, l'apparence reste au centre des interactions, qu'elle soit louée ou dénigrée, et elle devient un moyen de contrôle et de subordination. Toutefois, ces critiques ne se limitent pas au physique. Les actions et le caractère des personnages féminins sont également soumis à des jugements sévères.

I.A.4. Blâme sur la personnalité ou le comportement

Les personnages féminins sont critiqués dans toutes les pièces étudiées. Nous avons déjà vu que le physique des femmes est parfois commenté négativement, mais tous les autres aspects de la personnalité des personnages féminins et leurs actions constituent aussi une source de jugements négatifs. Les critiques viennent le plus souvent des hommes, mais les femmes aussi peuvent se joindre aux remarques négatives.

67 « le naturel d'un visage sans fard » (CorCle, 633, 564).
68 « Mais spectacle proprement scandaleux / Sous un visage si beau / Se dissimule un fléau aussi terrible / Que celui qu'elle porte en son âme. » (A, I, 1, 201, 40-43).

Il y a une trouble-fête dans le Théâtre de Béziers : Discorde, dans *Le Jugement de Paris*. Cette déesse connue pour sa mauvaise humeur et sa conversation désagréable n'est pas invitée à un mariage en raison de son mauvais caractère. Elle est dépeinte par le Cousinie comme « une fenno renouso[69] » (JugPar, 260, 380) et Colin le rejoint sur ce point. Sans doute sa nature même de déesse de la Discorde explique ce mauvais caractère, la poussant à semer la discorde un peu partout. Discorde ne semble pas jouer le jeu des convenances avec sa mauvaise humeur et est durement jugée par des personnages masculins de la pièce. Ce décalage entre la bonne humeur constante qui doit être affichée et le comportement de la déesse lui a même valu au départ de ne pas être invitée au mariage où tous les dieux se retrouvent. Toujours dans cette même pièce Junon, Minerve et Venus qui se battent pour la pomme d'or et qui troublent donc les festivités sont appelées « aquelles tres ponchudes[70] » (JugPar, 262, 423) par le Cousinie qui rapporte les péripéties du mariage au berger Colin. Contrairement à l'*Histoire de Pepesuc,* les quatre déesses sont connues et le jugement négatif qui est porté sur elles semble un peu plus compréhensible et moins gratuit que dans les propos du Soldat françois. En revanche, il est intéressant de remarquer que ce sont toujours des personnages féminins qui sont ainsi critiqués et que l'auteur a choisi de faire d'elles des briseuses de joie. Un dernier jugement de valeur est porté sur les trois déesses par le Cousinie qui estime qu'elles sont « tant gloutes[71] » (JugPar, 266, 479). Il ne parle pas ici, de leur appétit, mais plutôt du fait que, quel que soit le jugement rendu par Paris, elle ne seront jamais pleinement satisfaites. Leur soif de reconnaissance est insatiable et cela n'est pas vu d'un bon œil. Dans la pièce A de Zerbin, le portrait de Philis que nous fait son mari Melidor est très peu flatteur. Il la trouve notamment insupportable et égoïste : « Enfin es un gousto soulet ; / Es uno fremo insuppourtablo[72] » (A, I, 1, 201, 30-31).

Dans *La réjouissance des chambrières*, nous avons des remarques négatives sur certaines femmes, mais elles sont peu nombreuses. La Nymphe se qualifie de « miserable » (Chamb, 322, 31), car elle n'a plus d'eau dans sa fontaine. Lorsque Mathivo pousse ses compagnes à aller plus vite en marchant, Peirouno la trouve « rudo[73] » (Chamb, 372, 739), mais elle parle ici d'un état passager. En revanche, on trouve de nombreuses insultes touchant des éléments variés dans cette pièce comme par exemple, la voix grave d'une femme qui est critiquée : « voix de goujat[74] » (Chamb, 388, 935).

69 « une femme grincheuse » (JugPar, 261, 380).
70 « ces trois méchantes » (JugPar, 263, 423).
71 « gloutonnes » (JugPar, 267, 479).
72 « À la fin, c'est une égoïste, / C'est une femme insupportable » (A, I, 1, 201, 30-31).
73 « rude » (Chamb, 373, 739).
74 « voix de garçons » (Chamb, 388, 935).

Tout est très genré et tout ce qui sort de la norme, qu'il s'agisse d'un homme ou d'une femme est motif à moquerie. Elles font aussi plusieurs références à leur consommation excessive d'alcool, ce trait de caractère est pourtant normalement attribué à des personnages masculins : « toquo tout pu[75] » (Chamb, 382, 868), « suc de treillo[76] » (Chamb, 382, 870), « embriaygasso[77] » (Chamb, 386, 926), « Gros sac de vy, mouissal de pippo.[78] » (Chamb, 388, 929), « pe de poudagro[79] » (Chamb, 388, 937), « Vilen sugomas de taverno[80] » (Chamb, 390, 968). Rappelons que ces pièces sont jouées le jour de las Caritats, et qu'elles s'inscrivent donc dans un contexte festif, moment de tous les excès, le renversement de toutes les valeurs. Ainsi, les références à l'ivrognerie étaient fréquentes, les éloges sur l'alcool sont aussi récurrents. Philis dans la pièce A de Zerbin insulte aussi Peyrouno en la traitant d'ivrogne. Et Pacoulet estime que les femmes sont alcooliques dans la pièce B de Zerbin.

On trouve d'autres insultes, variées et imagées : « goullamassas[81] » (Chamb, 382, 873), « gros fangas[82] » (Chamb, 382, 877), « Furo cantous, mangeo fougasso.[83] » (Chamb, 384, 884), « gros fangassas[84] » (Chamb, 386, 919), « gros couloubras[85] » (Chamb, 384, 893), « vilene masquo[86] » (Chamb, 388, 948). Des insultes sur l'appétit et sur la gourmandise sont aussi faites : « croquo lardous / Leque padenos, mangeo tourrous[87] » (Chamb, 390, 966-967). Pacoulet dans la pièce B de Zerbin estime que les femmes ont un penchant pour la gourmandise, qui est un des sept péchés capitaux et qui est plus fréquemment associé aux femmes qu'aux hommes dans la tradition misogyne.

Si les femmes sont très souvent complimentées sur leur physique par leur prétendant, en revanche, ils n'ont de cesse de critiquer leur comportement lorsqu'elles déclinent leurs avances. Nous avons déjà vu que lorsqu'un homme est vexé à la suite au du refus d'une femme, il se venge en la critiquant physiquement. Nous trouverons le même cas de figure ici. De nombreuses pièces du Théâtre de Béziers donnent à voir des scènes d'amour respectant les codes du pétrarquisme avec

75 « ivrogne » (Chamb, 383, 868).
76 « jus de treille » (Chamb, 383, 870).
77 « ivrognasse » (Chamb, 387, 926).
78 « Gros sac à vin ! Moucheron de baril ! » (Chamb, 389, 929).
79 « podagre » (Chamb, 389, 937).
80 « Vilain torchon de taverne » (Chamb, 391, 968).
81 « grosse truande ! » (Chamb, 383, 873).
82 « grosse fange » (Chamb, 383, 877).
83 « Fureteuse de coins ! Mangeuse de fouace ! » (Chamb, 385, 884).
84 « gros tas de boue ! » (Chamb, 387, 919).
85 « gros dragon ! » (Chamb, 385, 893).
86 « vilaine sorcière » (Chamb, 389, 948).
87 « croque-lardons, / Lèche-poêle, mange-nougat » (Chamb, 391, 966-967).

un personnage masculin qui se meurt d'amour pour sa belle. Cependant, la jeune femme qui refuse les avances de l'homme (au départ) est toujours vivement critiquée par l'amoureux lui-même ou par d'autres personnages masculins. Sa froideur et son inflexibilité font partie du style pétrarquiste, mais cela demeure un biais misogyne de voir le refus des femmes à aimer en retour. Ainsi, dans *Le Jugement de Paris*, un tableau très noir est dressé du caractère cruel d'Enone. Celle-ci est dite « impitoyable » (JugPar, 234, 238, 63, 113), « rigoureuse » (JugPar, 234, 64) et « inhumaine » (JugPar, 234, 71). La force de conviction d'Enone est qualifiée d'« inexorable » (JugPar, 238, 114), tellement elle semble impossible à faire céder. Elle est le « soucy » (JugPar, 234, 63) de Paris et il la qualifie d'« errante & fugitive » (JugPar, 234, 68), car elle le fuit dès qu'elle le voit. Notre berger transi d'amour a donc bien conscience qu'Enone ne semble pas partager les mêmes sentiments que lui, pourtant il continue de la pourchasser et estime qu'elle fait preuve de « cruauté » (JugPar, 238, 274, 108, 572) à son égard, allant même jusqu'à se moquer de lui : « elle se rit de mon ame captive » (JugPar, 234, 67). Selon Colin, elle aurait « lou cor de peyro[88] » (JugPar, 276, 597). Cependant, les jugements de valeur ne s'arrêtent pas là puisqu'elle serait, en plus, dédaigneuse et méprisante en raison de sa grande beauté : « Enone a la beauté qui la rend desdaigneuse. » (JugPar, 244, 194). Colin et Paris qui tiennent ces propos partent du principe qu'Enone devrait se sentir flattée d'être ainsi courtisée par Paris, qu'elle devrait en être honorée, comme si celui-ci lui faisait un précieux cadeau. La cruauté, le mépris, le dédain supposé d'Enone sont autant de jugements de valeur erronés et qui ont pour seul but de dépeindre une nature féminine encline à la cruauté envers les hommes. Or on sait qu'Enone partage les sentiments de Paris, mais qu'elle souhaite s'assurer de la sincérité de son amour pour elle. Aucun des deux hommes ne pensent qu'elle pourrait ne pas être intéressée, ne pas partager l'amour de Paris. Une femme qui refuse les avances d'un homme est donc perçue comme méchante, dédaigneuse et cruelle.

Dans *Dono Peiroutouno*, l'histoire d'amour entre Braguetin et Rondeletto s'inscrit en partie dans la tradition littéraire pétrarquiste, mais de façon plus légère et comique. On retrouve tout de même les reproches de cruauté et de dédain chez Rondeletto. Sa colère est aussi mentionnée comme étant presque un caprice de sa part et un défaut : « Car s'ello fa toujour aital la courroussado[89] » (DonoP, 500, 171) ; « aquello couroussado[90] » (DonoP, 510, 276). Elle se reproche elle-même la rudesse dont elle a fait preuve avec Braguetin : « rudo » (DonoP, 514, 301). Dans cette même pièce Cupidon utilise aussi l'imaginaire pétrarquiste avec la froideur de la femme insensible

88 « un cœur de pierre » (JugPar, 277, 597).
89 « Car si elle fait toujours ainsi la courroucée » (DonoP, 501, 171).
90 « cette courroucée » (DonoP, 511, 276).

et la chaleur de la passion de l'amoureux. Mais il parle des femmes en général et non de Rondeletto en particulier : « Et si cauque brouilliouno es fredo (comme un glas)[91] » (DonoP, 498, 139). Là encore, il critique le caractère de ces femmes avec l'adjectif « brouilliouno ».

Dans *Coridon & Clerice*, l'objet de toutes les critiques est Clerice. Autrefois insensible aux avances de Coridon, elle regrette désormais son comportement, mais cela lui est reproché tout au long de la pièce, soit par elle-même, soit par Pilhart, l'aide-berger de Coridon, soit par Coridon lui-même. Cependant, un autre personnage se languit de Clerice : le Satyre et lui aussi tient le même genre de propos sur la bergère que tous les autres personnages de la pièce étant donné qu'elle ne l'aime pas en retour. On trouve les critiques habituelles : la rigueur, la rudesse, la cruauté et la dureté de son cœur. C'est exactement la même chose avec Antoigne dans *Guilhaumes & Antoigne*. Cependant, lorsqu'elle revient vers Guilhaumes, maintenant amoureuse de lui, celui-ci la repousse pour se venger et la traite de « carroigne[92] » (GuilhAnt, 698, 367). Nous avons déjà vu la définition de ce mot qui est une insulte à la fois sur le physique, mais aussi morale. Si la première fois l'insulte physique nous intéressait, cette fois-ci nous nous intéressons à l'autre partie de la définition : « Individu qui se rend odieux par sa déchéance physique ou morale, ou par ses mauvais procédés. » (TLFi). Guilhaumes montre ainsi que le comportement d'Antoigne à son égard l'a rendue repoussante à ses yeux. Dans la pièce A de Zerbin, c'est Peyrouno qui est la cible des critiques de Tabacan. Elle est bien entendu cruelle, méprisante, dédaigneuse, sans pitié, rude. C'est avant tout son dédain qui ressort, selon Tabacan, si Peyrouno se refuse à lui, c'est parce qu'elle s'estime lui être supérieure :

> Peyrouno fa tant de la pruno,
> Que semblo quand la vau toucan
> Que son cuou siegé Mestré Jan ;
> Faut pas que fassé tant la fiero,
> S'you siou varlet, elo es chambriero,
> M'es d'avis que siou son parié[93]
> (A, I, 2, 204, 120-125).

91 « Et si quelque bougonne est froide comme la glace » (DonoP, 499, 139).
92 « charogne » (GuilhAnt, 699, 367).
93 « Peyrouno fait à tel point sa mijaurée / Qu'il semble, quand j'essaie de la toucher, / Que son cul soit un vrai Maître Jean. / Il ne faut pas qu'elle fasse la fière à ce point, / Si je suis un valet, elle est une chambrière, / M'est avis que je suis son égal » (A, I, 2 , 204, 120-125).

Il ne pense pas qu'il peut ne pas lui plaire, en aimer un autre ou avoir tout autre raison que le mépris pour le repousser. Comme dans *Le Jugement de Paris*, faire des avances à une femme est toujours un honneur qui est fait par l'homme, un cadeau indiscutable et la femme qui décline cet amour serait une ingrate dédaigneuse et méprisante. Catharino, dans la pièce B de Zerbin, rejoint les autres personnages féminins avec les critiques que fait l'Amourous et qui sont les même que tous les autres personnages masculins cités plus haut. Cependant, on découvre dans son discours un nouveau reproche fait à Catharino et qui n'est pas fait aux femmes des autres pièces : l'ingratitude. En effet, il dit à plusieurs reprises qu'elle serait ingrate envers lui : « Ingratitudo[94] » (B, I, 1, 264, 83) ; « ingrato[95] » (B, I, 1, 266, 115). Il semble estimer que Catharino lui doit quelque chose au vu de tous les efforts qu'il fait pour elle, comme si son amour était une récompense à offrir : « Enfin per soulajar ma péno / Me deourié ben un pauc amar[96] » (B, I, 1, 266, 119-120). Comme dans les autres pièces, il joue sur la froideur de la femme, mais ici il fait une référence très précise :« uno glasso de Scytié[97] » (B, I, 1, 266, 124). La Scythie était le territoire habité par le peuple indo-européen des Scythes du VIII^{e} siècle av. J-C au II^{e} siècle. La région se trouve au Nord-est de l'Europe, elle s'étend « de la steppe du Nord de la mer Noire jusqu'à la Volga à l'Est, et au Sud jusqu'au Caucase et au Danube » (CNRTL). Ce peuple avait pour réputation d'être indomptable et le territoire était considéré comme une contrée barbare avec un climat rigoureux. L'Amourous ne fait donc pas un compliment à Catharino en la qualifiant ainsi, il cherche à montrer la froideur dont elle fait preuve à son égard. Le Vieillard dans la pièce C de Zerbin utilise la même expression pour parler de Dardarino. Toujours dans cette pièce, on trouve de la part du Vieillard tous les reproches faits aux femmes des autres pièces. Ils sont ici destinés à Dardarino, qu'il juge bien entendu cruelle, dédaigneuse, dure, rigoureuse et insensible. Dans la pièce D de Zerbin, l'objet des critiques est Dameyzello Mourfit dont est tombé amoureux Lagas. Les critiques sont rares, mais relèvent encore et toujours du même vocabulaire, à savoir celui de la cruauté et de l'obstination. Dans la pièce E de Zerbin, Tardarasso est critiquée par Fumosi qui compare sa force de caractère à un rocher et la qualifie d'orgueilleuse. Son discours rejoint celui d'autres personnages masculins du corpus.

Finalement, tout comme le physique des femmes est source d'insultes pour les hommes offensés, leur caractère est aussi un point sur lequel appuyer pour faire mal. Les hommes éconduits se plaignent et critiquent le comportement des femmes à leur égard, considérant que leurs avances

94 « Ingratitude » (B, I, 1, 264, 83).
95 « ingrate » (B, I, 1, 266, 115).
96 « À la fin, pour soulager ma peine / Elle devrait bien m'aimer un peu » (B, I, 1, 266, 119-120).
97 « une glace de Scythie » (B, I, 1, 266, 124).

ne peuvent être perçues que comme un honneur pour la femme convoitée. Le jugement négatif qu'ils portent sur ces femmes est une façon pour eux de les rabaisser pour reprendre une position dominante. Les femmes en se refusant à eux dominent en quelque sorte la situation. En les dénigrant, ils reprennent et imposent leur autorité et leur pouvoir sur le groupe féminin.

L'intelligence de certains personnages féminins peut parfois être remise en question. C'est le cas dans *Dono Peiroutouno.* Braguetin traite Rondeletto de « cap d'aussel[98] » (DonoP, 492, 83), sous-entendant ainsi que Rondeletto ne voudrait pas de lui parce qu'elle serait trop stupide. La référence à un oiseau n'est peut-être pas non plus anodine, car le prologue comparait l'art de la séduction à l'art de la fauconnerie et que Rondeletto était alors comparée à une perdrix. Elle est donc à nouveau associée à un animal de manière négative. Dans la pièce A de Zerbin, c'est Peyrouno qui se critique elle-même se trouvant à posteriori sotte d'avoir cédé à sa passion avec Matoys : « Faut diré que fougueri soto / De l'aver ansin countentat[99] » (A, III, 1, 225, 900901). Elle dit aussi être « louëto[100] » (A, III, 1, 226, 940). Elle se rend compte de son erreur quand elle comprend qu'elle est enceinte. Avant cela, elle se trouvait plutôt maligne en ayant obtenu ce qu'elle voulait de Tabacan et Matoys. Dans la pièce B de Zerbin, l'Amourous évoque les mariages arrangés auxquels les jeunes femmes doivent se plier, mais il présente les jeunes femmes comme libres de leur choix. Il insinue qu'elles seraient bêtes d'accepter de tels partis, alors même qu'elles n'ont pas le choix :

> May quand lou partit es laugié
> Coumo es aqueou que se presento,
> A mens de sens qu'uno innoucento
> De quitar (sei) parens, & son luec.[101]
> (B, III, 1, 282, 732-735).

Il parle ainsi, car il est blessé d'apprendre que Catharino est prise dans un mariage arrangé par son père avec Tacan et il la tient pour responsable. Il estime qu'elle a choisi d'accepter cette union. Il ne prend pas en compte la réalité féminine de l'époque. Paulian, le père de Catharino, estime lui aussi

98 « tête de linotte » (DonoP, 493, 83).
99 « Je dois dire que j'ai été sotte / De l'avoir ainsi contenté » (A, III, 1, 225, 900901).
100 « gourde » (A, III, 1, 226, 940).
101 « Mais quand le parti est peu sérieux / Comme l'est celui qui se présente, / Elle a moins de bon sens qu'une innocente / De quitter ses parents et son pays. » (B, III, 1, 282, 732-735).

qu'elle est stupide, mais pour la raison contraire à l'Amourous : « Et mounstrés tant pauc d'esperit[102] » (B, II, 4, 278, 591). Il la trouve malavisée de refuser un parti comme Tacan. Finalement, tout comme les hommes trouvent les femmes sages lorsqu'elles sont obéissantes et fidèles, il les trouve idiotes lorsqu'elles ne vont pas dans leur sens. Ils sont persuadés d'avoir raison, seul un manque d'intelligence de la part de la femme peut expliquer le fait qu'elle ne soit pas en accord avec eux.

Dans la pièce D de Zerbin, Gourgoulet cherche à rabaisser les femmes qui l'ont repoussé par le passé en les dévalorisant. C'est une façon pour lui de se mettre en valeur et de montrer sa domination sur ces femmes, mais aussi sur les hommes qu'elles ont choisi d'épouser à sa place. Sa façon de les rabaisser le rend finalement ridicule, cette masculinité dure rend Gourgoulet comique, car sa réaction est celle non pas d'un homme de valeur, mais d'un homme vexé de ne pas avoir été choisi (Chaouche 2020) :

> Prendran puelou quauqué gros buou,
> Quauqué fadat, quauquo haridello,
> Qu'un homé qu'agé la sarvello
> Que sié facho coumo se deou.[103]
> (D, III, 2, 380, 528-531).

Dans la pièce C de Zerbin, on retrouve la même dynamique, mais avec un personnage féminin cette fois-ci. Pinatello part du principe que si elle n'arrive pas à convaincre Dardarino, c'est que cette dernière est trop stupide pour l'écouter :

> Sera ben d'esperit laugiéro
> Aquélo qu'a voüestro affecien
> Si dessus ma remounstracien
> Atrobo quauquo resistanso.[104]
> (C, III, 1, 326, 533-536).

102« Et montres bien peu d'esprit » (B, II, 4, 278, 591).
103« Elles prendront plutôt quelque gros bœuf, / Quelque idiot, quelque haridelle, / Qu'un homme qui ait la cervelle / Qui soit faite comme il se doit. » (D, III, 2, 380, 528-531).
104« Il faudra qu'elle ait l'esprit bien léger / Celle qui a votre affection / Si, après mes remontrances / Elle trouve quelque raison de résister. » (C, III, 1, 326, 533-536).

Lorsqu'elle s'adressera enfin à Dardarino pour la convaincre de vendre ses services au Vieillard, elle remet en question sa santé mentale : « N'es que maladié de sarveou / De fayré tant la delicado[105] » (C, III, 3, 330, 675-676). Le but est de montrer qu'elle est folle, qu'elle a tort de se refuser au Vieillard. Comme bien souvent, une femme qui refuse les avances d'un homme est vue comme n'étant pas saine d'esprit, surtout s'il est plus riche qu'elle, ce qui est le cas ici. Bien que Pinatello soit elle-même une femme, elle n'échappe pas au sexisme intériorisé. De plus, en tant que maquerelle elle vit du plaisir des hommes, sa perspective est la leur. La santé mentale d'une femme est remise en question dans d'autres pièces comme la E de Zerbin par exemple. Dans cette pièce Fumosi traite sa chambrière de « foulasso[106] » (E, I, 1, 425, 60). C'est une façon pour lui de montrer sa supériorité sur son employée. Dans *Guilhaumes & Antoigne*, Madamoiselle reproche à Antoigne son aventure avec Guilhaumes et ce qu'elle estime être un manque d'intelligence de sa part : « ta foible cervelle » (GuilhAnt, 728, 708), car selon elle sa grossesse relève de la folie : « ta folle grossesse » (GuilhAnt, 730, 712).

Dans la pièce B de Zerbin, on trouve un nouveau type de personnage avec Pacoulet qui est misogame, c'est-à-dire qui hait le mariage. Il hait aussi les femmes. On ne sait pas quelle haine a entraîné l'autre, mais les deux sont liés dans son discours. Lorsque l'Amourous lui parle de ses sentiments pour Dameysello, il tient systématiquement un discours en opposition avec son maître et particulièrement misogyne. Les récriminations qu'il fait concernant les femmes de façon générale se retrouvent dans la philosophie populaire tradition misogyne depuis le Moyen Âge jusqu'à la Renaissance. Il s'agit de la diatribe la plus développée et la plus violente contre les femmes dans notre corpus. Pour Pacoulet, il n'y a rien de pire que les femmes, pas de plus grand malheur :

> Certenament vous recercas,
> En recercant uno femello,
> La disgraci plus soulemnello
> Que vous agué afflijat jamay.[107]
> (B, I, 3, 268, 213-216).

105« C'est être malade du cerveau / Que de tant faire la délicate » (C, III, 3, 330, 675-676).
106« grande folle » (E, I, 1, 425, 60).
107« À coup sûr, vous recherchez, / En recherchant une femelle / La plus solennelle disgrâce / Qui vous ait jamais affligé. » (B, I, 3, 268, 213-216).

Il oppose la distinction des sentiments de l'Amourous à l'humour scatophile qui est un registre de comique « bas ». Il rabaisse ainsi les femmes et accentue son mépris pour elles. La simple présence de ces dernières semble le déranger au plus haut point :

> Digas-m'un pauc, non vaudrié may
> Endurar tres jours la cagagno
> Que d'aver à noüestro compagno
> Aqueou amas d'imperfecien ?[108]
> (B, I, 3, 268, 217-220).

Il égrène dans son discours tous les défauts qui sont attribués aux femmes pour convaincre son maître de renoncer à ses sentiments pour Catharino. Les femmes seraient responsables de tous les malheurs du monde depuis la nuit des temps : « Qué malhur nous a-ti toucat / Qu'elo non l'agé prouvoucat ? / Despui la rasso plus antiquo[109] » (B, I, 3, 268, 224-226). L'emploi du singulier montre que toutes les femmes sont pareilles et que parler des défauts de l'une, c'est parler des défauts de toutes. Cette référence au commencement de notre monde et à l'Antiquité peut faire immédiatement penser au mythe de Pandore ou encore à Eve qui sont les deux femmes à l'origine des malheurs des hommes. Il présente les femmes comme une sorte de punition divine : « Enfin, Monsu, de tous ley maus / Que puesquoun toucar ley mourtaus / La fremo ez crezudo lou piré.[110] » (B, I, 3, 269, 240-242). En parlant des mortels, il désigne seulement les hommes. Il sort les femmes de l'humanité, elles en seraient en dehors : envoyées du ciel ou des enfers pour punir les hommes comme une sorte de fléau. Il continue à les déshumaniser. Déshumaniser une personne permet de la mettre à distance de soi, de ne pas s'y identifier et donc de ne pas avoir d'empathie pour elle, de ne pas chercher à la comprendre, à la mettre sur le même plan que soi. Selon lui, les femmes n'ont aucune valeur : « Non valoun ren per tout poutagi.[111] » (B, I, 3, 269, 239). Alors que sa tirade est très violente à l'encontre des femmes, l'Amourous va en partie dans son sens : « Es pron quasi veray ton diré[112] » (B, I, 3, 269, 243). Même si l'auteur donne la parole à un misogyne, il lui donne un discours

108« Dites-moi un peu, ne vaudrait-il pas mieux / Endurer trois jours la diarrhée / Que d'avoir en notre compagnie / Cet amas d'imperfections ? » (B, I, 3, 268, 217-220).
109« Quel malheur ne nous a-t-il pas touché / Qu'elle ne l'aie pas provoqué ? / Depuis la plus haute antiquité » (B, I, 3, 268, 224-226).
110« Enfin, Monsieur, de tous les maux / Qui puissent atteindre les mortels, / La femme est considérée comme le pire. » (B, I, 3, 269, 240-242).
111« Elles ne valent rien, pour tout potage. » (B, I, 3, 269, 239).
112« Tes propos contiennent quelque vérité » (B, I, 3, 269, 243).

excessif ce qui rend finalement Pacoulet ridicule. Le but de l'auteur en exagérant le caractère de Pacoulet est peut-être finalement de ridiculiser les idées misogynes en vogue à cette époque.

Pour ce qui est de sa haine du mariage, Pacoulet dit : « Tout homé que vou enrajar / Faut que desiré lou mariagi[113] » (B, I, 3, 269, 237-238). L'Amourous là encore ne le contredit pas et estime que les femmes et le mariage sont pour les familles des classes supérieures un sacrifice nécessaire : « Que selon las gens plus hupas / La fremo es un mau necessari ?[114] » (B, I, 3, 269, 245-246). Pacoulet, qui n'est qu'un domestique s'estime chanceux de ne pas avoir les mêmes obligations que son maître : « Que Diou me gardé de l'eyglari / D'uno talo necessitat.[115] » (B, I, 3, 269, 247-248). Au vu du discours très misogyne de Pacoulet, il n'est pas surprenant de le voir ainsi rejeter l'institution qu'est le mariage. En revanche, les réponses de l'Amourous sont bien plus surprenantes. Il semble être sincèrement épris de Catharino et son discours est très marqué par des sentiments qui paraissent sincères. Cependant, il ne semble pas vouloir se marier ou, du moins, cela n'est pas une source de bonheur pour lui. C'est un devoir qu'il doit remplir pour perpétuer sa lignée. Amour et mariage ne vont donc pas toujours de pair.

Finalement, les personnages féminins dans nos pièces sont fréquemment critiqués, tant sur leur apparence physique que sur leur caractère et leurs actions. Ces critiques proviennent principalement des personnages masculins, mais les femmes elles-mêmes peuvent aussi se joindre aux jugements négatifs. Les femmes sont souvent dépeintes comme cruelles, dédaigneuses, ou rigides, surtout lorsqu'elles refusent les avances des hommes, renforçant ainsi des stéréotypes misogynes. Ces jugements sont une manière pour les hommes de reprendre le contrôle dans une situation où ils se sentent rejetés ou menacés. De plus, l'intelligence des personnages féminins est parfois remise en question, renforçant l'idée qu'une femme qui ne suit pas les attentes masculines est nécessairement stupide ou irrationnelle. L'hostilité envers les femmes s'exprime aussi à travers des discours extrêmement misogynes, comme celui de Pacoulet, qui voit les femmes comme un mal nécessaire et rejette l'institution du mariage. Ces critiques, qu'elles soient fondées sur le physique ou le caractère, servent principalement à maintenir une domination masculine et à dévaloriser les femmes dans l'univers théâtral de l'époque, reflet de la société patriarcale de l'époque.

113« Tout homme qui veut enrager, / N'a qu'à désirer le mariage. » (B, I, 3, 269, 237-238).
114« Que, selon les gens les plus huppés, / La femme est un mal nécessaire ? » (B, I, 3, 269, 245-246).
115 Que Dieu me garde de la calamité / D'une telle nécessité. » (B, I, 3, 269, 247-248).

B. Écraser pour mieux dominer

I.B.1. Dominer en écrasant (homme sur femme)

Nous avons vu que les hommes ont pour habitude de dénigrer et de rabaisser les femmes dans leurs propos afin de réaffirmer leur position dominante. Les insultes faisaient font partie des démonstrations de virilité que nos personnages masculins utilisent. Nous allons à présent voir d'autres exemples où un personnage masculin cherche à montrer sa supériorité sur une femme en la rabaissant ou la dénigrant. Dans l'*Histoire de Pepesuc*, la Paix n'est pas un personnage apprécié. Or elle demeure une divinité et est porteuse de joie pour tout le peuple qui ne participe pas activement à la guerre, mais qui la subit et dont la parole n'est pas entendue dans la pièce. Le Soldat françois finit donc par s'adresser directement à la Paix et va même jusqu'à la tutoyer lorsqu'il lui parle : « viens-tu » (Pep, 194, 794) ou encore « n'as-tu » (Pep, 194, 795). Cela montre son peu de considération et de respect qu'il a pour elle. On notera au passage qu'il vouvoie Pepesuc tout au long de la pièce. Il la rabaisse aussi en la renvoyant à un poste subalterne en la désignant comme étant une « courriere » (Pep, 194, 793), donc une simple messagère des dieux et non pas une déesse à part entière. Il ne reconnaît pas son pouvoir et la méprise. La Paix a certes été envoyée par Jupiter sur la Terre tout comme Megere est venue à la demande de Pluton, mais toutes deux sont des déesses et par conséquent sont audessus de simples soldats. Ils devront d'ailleurs se plier à la volonté de la Paix et abandonner leurs armes. Mais cela ne les empêche pas durant la pièce de lui tenir tête, de ne pas s'exprimer avec le respect qui lui est dû et de même parfois la menacer.

La domination masculine peut se manifester dans le domaine de la séduction. En effet, tant qu'Enone ne cède pas aux avances de Paris, elle demeure dominante dans leur relation. En revanche, Paris évoque d'autres nymphes qu'il fréquente et le tableau qu'il dresse est totalement à son avantage. En effet, il se présente comme étant adoré par les nymphes alors qu'il n'est qu'un simple berger : « Les Nymphes de ce bois adorent ma beauté » (JugPar, 238, 107). Si des nymphes sont sensibles à ses charmes, il lui semble impossible qu'Enone ne le soit pas. Si cette première allusion à l'adoration pouvait sembler anecdotique, il se met à égalité par la suite avec des dieux que les nymphes honorent : « Et pour me faire honneur ainsi qu'aux Dieux Silvains » (JugPar, 238, 111). Toujours dans cette position dominante sur les nymphes, celles-ci le « couronnent » (JugPar, 238, 112) comme on le ferait avec un dieu ou un roi ou un héros. Ces nymphes, contrairement à

Enone ne fuient pas Paris et au contraire le mettent à l'honneur. Si Enone est toute puissante dans sa relation avec le berger grâce à sa force de caractère, ce n'est pas le cas des autres nymphes déjà séduites et qui se placent alors sous la domination de Paris. Elles sont présentées comme des disciples d'un dieu ou des sujets d'un roi, Paris règne sur elles. La domination dans les relations homme-femme est aussi visible dans l'emploi de termes comme « la rende doucilo[116] » (DonoP, 492, 74) que l'on trouve dans *Dono Peiroutouno*. La docilité d'une épouse est recherchée et appréciée, c'est ce qu'on attend d'elle. Elle doit obéir à son mari et ne pas remettre en question ses décisions. Braguetin, qui dans cette pièce, n'arrive pas à séduire Rondeletto espère la voir devenir plus docile. Il imagine qu'une fois leur relation entamée, son caractère changera et qu'elle se soumettra à son autorité. Or il est comique de le voir espérer ce genre de choses quand on sait que l'entremetteuse à qui il a fait appel a promis à Rondeletto un mariage où elle aurait toutes les libertés d'un époux et où Braguetin aurait toutes les responsabilités d'une épouse.

Dans la pièce E de Zerbin, Fumosi qui est un avocat, cherche à se donner de l'importance aux yeux des autres. Pour cela, sa relation avec sa chambrière est un très bon exemple. Assoiffé de pouvoir, il cherche à dominer tout son entourage et abuse de son pouvoir. Il qualifie sa chambrière de « chouspo[117] » (E, I, 1, 424, 52), ce qui est une façon de parler familière et qui désigne une « servante, domestique qui est employée pour faire la vaisselle et les gros travaux salissants » (TLFi). Fumosi aurait pu choisir d'autres termes pour parler de la domestique, mais il emploie celui-ci sans doute pour insister sur l'aspect salissant de son travail et le mauvais état de sa tenue. C'est une façon de la rabaisser, de montrer son pouvoir sur elle.

Les personnages masculins dans les pièces du Théâtre de Béziers utilisent fréquemment des stratégies de dénigrement pour affirmer leur supériorité sur les personnages féminins. Les insultes et les remarques dévalorisantes ne sont pas seulement des démonstrations de virilité, mais aussi des outils de domination. Que ce soit en rabaissant des déesses comme la Paix, en évoquant la docilité attendue des femmes dans les relations amoureuses, ou en humiliant des servantes par des termes péjoratifs, les hommes cherchent à maintenir une position de pouvoir en écrasant les femmes autour d'eux. Cette dynamique révèle une volonté constante de contrôler et de subordonner les personnages féminins, en utilisant le langage et les comportements pour les

116« la rendre docile » (DonoP, 493, 74).
117« souillon » (E, I, 1, 424, 52).

maintenir dans une position inférieure. Les personnages féminins aussi ont ce genre de comportement entre eux.

I.B.2. Dominer en écrasant (femme sur femme)

Les hommes ne sont pas les seuls à chercher à rabaisser les femmes pour se mettre en valeur, les femmes le font aussi entre elles. Dans *Le Jugement de Paris*, les personnages féminins sont mis en opposition puisque Minerve, Junon et Venus se disputent le titre de plus belle femme. Ainsi chacune y va de ses arguments. Junon se décrit bien évidemment comme la plus belle : « Je suis cette beauté qu'a nulle autre ne cede » (JugPar, 280, 648). Mais elle rappelle aussi son rang « au premier rang parmi les autres Dieux » (JugPar, 280, 650). Enfin, elle se dit unique : « je suis sans pareille » (JugPar, 280, 660). Minerve quant à elle rabaisse clairement ses concurrentes :

> Voudrois-tu preferer à ma perfection
> La sale volupté, ou son ambition,
> Jette tes yeux sur moy, & vois la difference
> De ses fresles beautez avecque ma prudence
> (JugPar, 280, 663-666).

En critiquant ouvertement les autres, son but est très simple : les rabaisser pour mieux se faire valoir. Comme pour Junon, elle mentionne sa beauté, mais pas uniquement, elle parle aussi de sa prudence ou de sa puissance : « Je suis la plus puissante & la plus belle des trois » (JugPar, 282, 676). Venus quant à elle évoque uniquement sa beauté et est moins vindicative que les deux autres : « Ses deux autres icy n'ont rien qui soit pareil / A la douce clarté qui sort de mon soleil » (JugPar, 282, 695-696) ; « As-tu rien veu d'esgal aux beautez que tu vois. » (JugPar, 286, 727). En tant que déesse de la beauté, elle ne ressent sans doute pas le besoin de rabaisser outre mesure ses concurrentes et elle n'a pas d'autres qualités à mettre en avant.

Dans la pièce C de Zerbin, Pinatello, une maquerelle, se vante auprès du Vieillard qui souhaite faire appel à ses services. Elle souhaite par son discours démontrer son habileté et le pouvoir qu'elle détient, mais elle méprise au passage toutes les femmes à son service. Elles sont faciles à convaincre, à manipuler, car elle est plus intelligente qu'elles. Elle se place au-dessus des

autres femmes. Elle dénigre pour mieux briller. De plus, le fait qu'elle dise détenir en location la vertu de ces femmes les réifie. Elles deviennent des poupées sans volonté que Pinatello offre à sa guise, des enfants sans intelligence à qui l'on dit ce qu'ils doivent faire :

> Que sien maridados, ou fillos,
> Ou veouzos, se leyssoun anar
> Per tout d'un cop abandounar
> Entré mey mans lou precious gagi,
> Que teni puis coumo à lougagi.[118]
> (C, III, 1, 325, 500-517).

Le pouvoir des hommes passe par le contrôle du corps des femmes, il en va de même pour Pinatello.

On remarque que si les hommes cherchent à rabaisser les femmes, c'est dans le but d'asseoir leur autorité, de se mettre en position de supériorité et de domination. C'est une démonstration de virilité. Au contraire, les femmes qui écrasent les autres femmes le font le plus souvent par jalousie. Elles dénigrent une autre femme pour se faire valoir et se mettre en avant vis-à-vis d'un homme. C'est le cas des déesses dans *Le Jugement de Paris* qui espèrent toutes être désignées comme étant la plus belle par Paris. Cependant, tout comme les hommes, certaines femmes, comme Pinatello, utilisent ces critiques pour exercer un pouvoir et maintenir une position dominante sur les autres femmes. Ce besoin de dominer et d'écraser les autres pour briller révèle un mécanisme de contrôle qui s'étend au-delà des rapports entre hommes et femmes, affectant aussi les relations entre femmes elles-mêmes. En divisant les femmes cela fragilise leur groupe et permet au groupe masculin de maintenir sa domination.

Pour conclure, l'analyse des dynamiques de pouvoir révèle une utilisation stratégique du dénigrement tant par les hommes que par les femmes pour affirmer leur supériorité. Les personnages masculins s'appuient sur des insultes et des remarques dévalorisantes pour asseoir leur autorité et démontrer leur virilité, cherchant à maintenir une position de domination sur les femmes. De leur côté, les personnages féminins adoptent des comportements similaires, souvent

118« Qu'elles soient mariées ou filles, / Ou veuves, qu'elles se laissent aller / Pour tout à coup abandonner / Entre mes mains le gage précieux / Que je détiens ensuite comme en location. » (C, III, 1, 325, 500-517).

motivés par la jalousie ou le désir de plaire aux hommes, mais également pour exercer un pouvoir sur d'autres femmes. Cette dynamique de dénigrement inter-féminin, tout comme celle entre les sexes, révèle un mécanisme de contrôle profondément enraciné. Ainsi, le théâtre met en lumière un système complexe où le besoin de dominer, qu'il soit motivé par le genre ou par des rivalités internes, joue un rôle central dans la structuration des relations de pouvoir. En divisant les femmes et en les opposant les unes aux autres, ce mécanisme non seulement perpétue leur subordination, mais renforce également la domination masculine.

C. Diviser pour mieux régner

Nous allons à présent voir que pour éviter que les femmes ne soient trop solidaires entre elles les personnages masculins insistent sur leur jalousie, en jouent et vont jusqu'à les comparer entre elles. Les personnages féminins jaloux et toujours dans la comparaison se mettent en compétition les uns avec les autres toujours au profit d'un homme. Le but est toujours de séduire ou d'avoir l'approbation de la gent masculine. En étant tournées vers les hommes, les femmes ne se soutiennent pas entre elles et demeurent ainsi isolées et impuissantes.

I.C.1. Jalousie

L'un des stéréotypes misogynes que nous retrouvons dans nos pièces est la jalousie des femmes. Dans la pièce B de Zerbin, Pacoulet qui déteste les femmes leur attribue presque la totalité des défauts qui existent. L'un d'eux est la jalousie : « Aquelo es d'uno humour jalouso[119] » (B, I, 3, 268, 230).

La jalousie des femmes est toujours liée à la séduction et aux hommes. Elle est parfois dénoncée par les personnages féminins eux-mêmes ou par les personnages masculins spectateurs du comportement des femmes dans les pièces. On voit aussi tout simplement les femmes agir par jalousie. Dans *Le Jugement de Paris*, l'intrigue principale de la pièce commence grâce à Discorde qui est offensée en apprenant ne pas être invitée à un mariage. Elle décide de se venger et va jouer sur la jalousie des déesses pour semer le chaos : « Et per troubla la feste & fayre une carelle, / Escriguet sur la pomme elle es per la plus belle[120] » (JugPar, 260, 391392). On voit ici deux éléments à charge

119 « Celle-la est d'humeur jalouse » (B, I, 3, 268, 230).
120 « Pour troubler la fête et créer une querelle / Elle écrivit sur la pomme "Elle est pour la plus belle" » (JugPar, 261, 391-392).

contre les femmes. Premièrement, on voit la fourberie dont fait preuve Discorde. Deuxièmement, elle écrit bien sa phrase au féminin, la pomme est destinée à une femme. Elle souhaite semer la zizanie parmi elles, elle ne vise pas les hommes. Elle joue sur un cliché misogyne qui veut que les femmes soient vaniteuses. Malheureusement, elle a visé juste puisqu'une violente dispute éclate entre Minerve, Junon et Venus : « Talomen qu'a la fi yeu begeri Junon / Que per touca la poume ajet un cop de pon[121] » (JugPar, 262, 405-406). L'histoire aurait pu être anecdotique, mais la situation dégénère jusqu'à la violence physique. Mercure résume la situation comme étant un « differant jalous » (JugPar, 276, 614). Il est clair que la jalousie envenime la situation. Cependant, la jalousie n'est pas seulement entre les déesses dans cette pièce. En effet, Enone qui est amoureuse de Paris pourrait souffrir en le voyant avec ces trois belles femmes. Selon Colin, la jalousie pourrait la pousser elle aussi à en venir aux mains, surtout si elle tombe sur Venus qui semble prendre plaisir à attiser la jalousie chez les autres femmes :

> Helas ! S'Enone sap aquesto profetio
> Qui la garantira del mal de jalousio :
> Cello vey dins lou bosc cauco rare beautat
> Que s'adresse à Paris comme el a racontat,
> Qu'un malheur sera aco, qu'un effray, qu'une ratgeo
> Memomens ses Venus qu'on es pas gayre satgeo
> Yeu cresi s'aco es que s'escarpenaran
> Com un cat amb'un chi quand fou caramantran[122]
> (JugPar, 270, 537-544).

Bien qu'on parle de violences physiques, la façon de présenter la chose de la part de Colin rend la situation ridicule et risible. On réduit cette potentielle bagarre à un simple crêpage de chignon. La jalousie des femmes de cette pièce tourne autour de Paris, la finalité de leur différend est de savoir qui plaira le plus au berger.

Dans *La réjouissance des chambrières*, Mathivo interprète une chanson dans laquelle une chambrière nommée Jeanne dit la chose suivante à son ami Pierre :

121« Tellement qu'à la fin, je vis Junon / Qui, pour toucher la pomme, reçut un coup de poing » (JugPar, 263, 405-406).

122« Hélas, si Œnone apprend cette prophétie, / Qui la protégera du mal de jalousie ? / Si elle voit dans le bois quelque rare beauté / S'adressant à Paris comme il me l'a conté, / Quel malheur ce sera, quel effroi, quelle rage ! / Surtout si c'est Vénus qui n'est guère sage / Je crois, si cela advient, qu'elles s'écharperont / Comme chat et chien quand ils font carnaval » (JugPar, 271, 537-544).

Dressas vous anaquello,

[…]

Qui tenias sul ginoul.

Ly feres fa une aubado,

[…]

D'un fiffre & d'un tambour.[123]

(Chamb, 360, 564-571).

Elle n'a pas confiance en lui et s'assure avant de s'engager plus loin dans une relation avec lui qu'il n'a pas d'autres femmes dans sa vie. Elle est méfiante et jalouse... d'une femme qui n'existe pas.

La concurrence pour plaire aux hommes et la jalousie qui en découle peut aussi se manifester dans des reproches faits entre femmes. Dans *La réjouissance des chambrières* par exemple, Mathivo qui se dispute avec Andrivo pour l'ordre de passage à la fontaine lui reproche le soin qu'elle met à son apparence :

Per fa milhou vale lou trauc

Tu te fardos per estre bello

Et controfayre la pieusello

Tu fas las cilhos cado mes

Et gastes de fard & d'empes

Per t'accoutra cado semmano

Mays qu'un troupel noun fa de lano.

(Chamb, 386, 912-918)[124].

Ce discours peut être de la jalousie. Mathivo serait jalouse d'Andrivo. On remarque aussi ici un trait sexiste qui veut qu'une femme soit belle, mais en ne cherchant pas à l'être. Qu'elle prenne soin d'elle, mais pas trop. Qu'elle soit jolie, mais ne cherche pas à plaire ou à en jouer. Les accusations de Mathivo vont dans ce sens, elle reproche à Andrivo de trop en faire, de vouloir séduire pour avoir des rapports sexuels. Andrivo fait justement remarquer à Mathivo sa jalousie : « Lembegeo te fa

123« Adressez-vous à celle, / […] / Que vous portez sur les genoux. / Vous lui ferez une aubade,/ […] / D'un fifre et d'un tambour. » (Chamb, 361, 564-571).

124« Pour mieux faire valoir le trou, / Tu te fardes pour être belle / Et contrefaire les pucelles. / Tu te fais les cils chaque mois / Et gâches du fard et de l'empois / Pour t'accoutrer chaque semaine avec plus / Que ce qu'un troupeau produit comme laine. » (Chamb, 387, 912-918).

traire mal[125] » (Chamb, 386, 907). Tout comme Minerve, Junon et Venus, Mathivo et Andrivo en viennent aux mains. Le jeu scénique nous est suggéré dans leurs répliques : « Mais gardo à tabé s'on me serquo / Que by pausaray pla ma merquo[126] » (Chamb, 354, 494-495) ; « Ou te faray mourid la lenguo[127] » (Chamb, 382, 866) ; « Bon paguaras […] / T'escrifarray tout lou vantal.[128] » (Chamb, 382, 868-872) ; « Tu m'as grafignat tout lou nas[129] » (Chamb, 382, 876) ; « Yeu t'auray lou nas de la caro.[130] » (Chamb, 384, 896) ; « yeu te faray / Cauque malheur se parlos may.[131] » (Chamb, 392, 974-975) ; « Yeu li fario quauque doumatge[132] » (Chamb, 392, 986).

Les seules pièces où une femme est jalouse d'une autre femme pour autre chose que l'affection d'un homme sont les pièces A et B de Zerbin. Dans la pièce A, Philis est jalouse de sa voisine et se compare à elle en tout point. Elle semble vouloir être aussi riche qu'elle, porter des parures aussi à la mode qu'elle, être aussi belle. Elle se met en compétition avec sa voisine :

> Sabez ben que nouestro vezino
> Non a gés de coumparezon
> Au lustré de nouestro mezon,
> Es cent fes mies que you vestido,
> Es hounourablament seguido,
> A de daururos tant que vou.[133]
> (A, I, 2, 212-213, 456-461).

Elle ne semble pas faire cela pour plaire aux hommes, mais il est clair qu'elle se compare à elle et qu'elle désire la surpasser en tout point. Toutes ses exigences sont en réalité calquées sur sa voisine, elle veut être suivie par une domestique, parce que c'est le cas de sa voisine, de même que pour les bijoux et pour les habits. Si le but n'est pas d'attirer l'attention et l'affection d'un homme en particulier, en revanche il est clair qu'elle souhaite briller en société et se faire remarquer de tous.

125« La jalousie te rend folle » (Chamb, 387, 907).
126« Mais gare aussi si l'on me cherche ! / Car je laisserai une sacrée marque ! » (Chamb, 355, 494-495).
127« Ou je te ferai mordre ta langue » (Chamb, 383, 866).
128« Tu le paieras […] / Je déchirerai ton tablier ! » (Chamb, 383, 868-872).
129« Tu m'as griffé tout le nez ! » (Chamb, 383, 876).
130« Je te ferai rentrer le nez dans le visage ! » (Chamb, 385, 896).
131« il va t'arriver / Quelque malheur si tu continues à parler ! » (Chamb, 393, 974-975).
132« Je lui ferais quelque dommage » (Chamb, 393, 986).
133« Vous savez bien que notre voisine / Ne peut pas être comparée / Au lustre de notre maison : / Elle est cent fois mieux vêtue que moi, / Elle est honorablement escortée, / Elle a des dorures tant qu'elle veut. » (A, I, 2, 212-213, 456-461).

Dans la pièce B de Zerbin, on n'en vient pas à se battre, mais Catharino craint tout de même que sa future belle-fille ne la frappe : « Et sur tout dizoun qu'a uno fillo / Que me voudrié groumandejar.[134] » (B, II, 4, 279, 642-643). En effet, Tacan étant bien plus âgé que Catharino, sa fille a presque le même âge qu'elle. Elles seraient donc automatiquement en concurrence toutes les deux pour l'affection de Tacan, mais surtout pour son héritage. Catharino pourrait bénéficier de l'héritage si elle avait un fils, mais la fille de Tacan peut espérer l'héritage pour son propre fils. Une jalousie existe déjà entre elles avant même que le mariage n'ait lieu. Toutefois, même si la jalousie tourne encore autour d'un homme, elle n'est pas liée à une quelconque forme de séduction puisqu'aucune des deux femmes n'est intéressée par lui.

En conclusion, nos pièces mettent en lumière la représentation stéréotypée de la jalousie féminine dans diverses pièces de théâtre, où cette jalousie est souvent liée à des relations amoureuses et à la séduction. Les personnages féminins, sont fréquemment montrés comme rivalisant pour l'attention des hommes, ce qui est souvent dénoncé ou ridiculisé. Les conflits entre femmes, qu'ils soient verbaux ou physiques, sont présentés de manière à renforcer des clichés misogynes, tels que la vanité ou l'exagération des émotions. Même dans les rares cas où la jalousie n'est pas directement liée à un homme, elle demeure ancrée dans une logique de compétition, qu'elle soit sociale ou matérielle. Ces représentations contribuent à perpétuer des visions simplistes et réductrices des femmes, en les confinant dans des rôles stéréotypés et souvent dévalorisants. Il arrive aussi que les personnages masculins mettent en compétition les femmes entre elles en les comparant et en les opposants les unes aux autres.

I.C.2. Comparer et mettre en opposition les femmes

Il est fréquent de voir des personnages masculins comparer ou mettre en opposition totale des femmes. Dans l'*Histoire de Pepesuc* et dans *Le Jugement de Paris*, l'exemple de la simple bergère est donné pour mettre en valeur une femme : « Ce n'est point le caquet d'une simple bergere : / Car c'est du creux d'enfer l'execrable Megere » (Pep, 164, 367-368) ; « Colin elle n'est pas une simple bergere » (JugPar, 242, 179). Dans les deux cas, on met en opposition une simple bergère et une autre femme. Le but est de mettre en valeur l'autre femme. La simple bergère semble insignifiante, située au bas de l'échelle. Dans le premier cas, cela permet de donner du crédit aux propos de

134« Et surtout, on dit qu'il a une fille / Qui voudrait me gourmander. » (B, II, 4, 279, 642-643).

Megere, dans l'autre cas, il s'agit de montrer que la nymphe Enone revêt une importance particulière aux yeux de Paris. Aussi chez Zerbin, le statut social a son importance dans la comparaison que les hommes font des femmes. Dans la pièce A de Zerbin, Matoys compare la beauté de Peyrouno à celle de Philis et fait part de ses conclusions à Melidor pour le convaincre qu'il a tort de désirer la chambrière plutôt que sa femme : « Voüestro mouïller n'es pas pu belo ?[135] » (A, III, 229, 1035). Si jusque- là, il est assez mesuré dans ses propos, la suite deviendra insultante pour Peyrouno : « Vaut may un det de vouëstro fremo / Que tout lou corps d'aqueou fatras.[136] » (A, III, 1, 230, 1044-1045). On sait déjà que Philis est très belle, mais elle l'est tout autant qu'elle est méchante, chose qui ne semble pas entrer en ligne de compte dans le jugement de Matoys. De plus, on peut penser que l'insulte de « fatras » peut renvoyer au statut social bas de Peyrouno qui n'est qu'une chambrière alors que Philis est d'un rang supérieur. Il est hypocrite de sa part de l'attaquer sur son statut social quand ce dernier a le même. De plus, lorsqu'il a eu l'occasion d'avoir une relation intime avec Peyrouno, il ne s'est pas gêné. Maintenant qu'il convoite Philis, il dénigre la chambrière et met les deux femmes en compétition.

Dans la pièce E de Zerbin, on retrouve une comparaison qui est faite entre deux femmes, l'une qui est, semble-t-il, très belle et d'un rang supérieur et l'autre moins belle et pauvre. En effet, Fumosi, un avocat, jette son dévolu sur Tardarasso la femme d'un fermier. Son intérêt pour elle n'est que sexuel, il ne parle que de son corps, de ses formes qui seraient selon lui bien plus attrayantes que la beauté du visage de sa femme : « Lou mendré de voüestreis appas / Vaut ben milo fés davantagi / Que tous lei trets de son visagi.[137] » (E, I, 1, 428, 170-172). Il ne s'intéresse qu'au physique, il dit au passage que Tardarasso n'a pas un beau visage, mais un beau corps et ne mentionne aucun de ses traits de caractère ou quoi que ce soit qui serait en dehors du physique. Sa façon de comparer les deux femmes rappelle les propos de Matoys dans la pièce A de Zerbin. On notera que la femme de basse condition est renvoyée à son corps et par conséquent à la sexualité, à quelque chose de trivial, alors qu'il parle de la beauté du visage de sa femme. On peut éprouver du désir pour le corps d'une femme de basse condition, mais on doit se marier avec une dame d'un certain rang et au beau visage. On ne parle pas des mêmes parties du corps selon le rang, une forme de respect peut être liée. Fumosi ajoute à la comparaison entre les deux femmes que sa femme est enceinte alors que Tardarasso ne porte pas d'enfants. Selon lui, la grossesse de sa femme

135« Votre femme n'est-elle pas plus belle ? » (A, III, 229, 1035).
136« Un seul doigt de votre femme vaut plus / Que le corps tout entier de cette souillon. » (A, III, 1, 230, 1044-1045).
137« Le moindre de vos appas / Vaut bien mille fois plus / Que tous les traits de son visage. » (E, I, 1, 428, 170-172).

gâterait son plaisir : « Puis elo es pléno, & vous sias vuejo, / Ansi l'y aurié may de plezir.[138] » (E, I, 1, 428, 176-177). Il est clair que si Tardarasso est plus intéressante que Margarido, c'est uniquement limité au domaine de la sexualité.

Dans *Le Jugement de Paris*, le comportement d'Enone est comparé à celui des autres nymphes envers Paris :

> Les Nymphes de ce bois adorent ma beauté,
> Et ont autant d'amour que toy de cruauté :
> Je les vois maintefois, ce n'est pas moquerie,
> Et se plaisent d'entrer dedans ma bergerie,
> Et pour me faire honneur ainsi qu'aux Dieux Silvains
> Me couronnent des fleurs qu'elles ont dans leurs sains :
> Et toy seule me fuis Enone impitoyable,
> Je ne trouve que toy qui soit inexorable
> (JugPar, 238, 107-114).

Enone qui est elle-même une nymphe est mise à part du groupe, elle est la seule à se comporter ainsi. Elle semble insensible à la beauté de Paris là où toutes les autres nymphes l'apprécient. Leur amour pour lui et mis en parallèle avec ce que Paris considère comme de la cruauté de sa part. Elles lui font des présents là où Enone lui refuse son cœur, elles viennent jusqu'à lui alors que cette dernière le fuit. Elle est présentée comme à l'opposé du groupe de femmes, en décalage. Son comportement devient ainsi injustifié.

Colin, quant à lui, encourage Junon et Minerve à obtenir par la force la pomme d'or offerte à Venus par Paris : « Gittas Venus per sol & per fosso ou per grat / Levas li lou presen que Paris lia dounat.[139] » (JugPar, 288, 768-769). Il encourage leur différend et cherche à maintenir le conflit qui les oppose alors qu'il devrait maintenant être clos.

Ainsi, nos pièces mettent en lumière une tendance récurrente où les personnages masculins comparent ou opposent les femmes entre elles, souvent en fonction de leur statut social, de leur apparence physique ou de leur comportement. Les femmes de condition inférieure sont réduites à

138« Et puis, elle est enceinte, et vous non, / Ainsi il y aura plus de plaisir. » (E, I, 1, 428, 176-177).
139« Jetez Vénus à terre et de gré ou de force / Ôtez-lui le présent que lui donna Pâris. » (JugPar, 289, 768-769).

leur corps et à la sexualité, tandis que les femmes de rang supérieur sont associées à des qualités plus respectables. C'est une façon pour la gent masculine de diviser pour mieux régner. Si les femmes sont en compétition entre elles pour plaire aux hommes, alors elles ne peuvent pas s'allier contre eux. Tout est à leur avantage et la sororité n'est pas encouragée. Nous verrons tout de même qu'une forme de solidarité féminine est parfois présente chez Zerbin.

En conclusion, nos analyses mettent en lumière la récurrence des stéréotypes misogynes dans les représentations théâtrales de la jalousie féminine, souvent liée à des relations amoureuses et à la séduction. Les personnages féminins sont fréquemment dépeints comme rivales pour l'attention des hommes, renforçant ainsi des clichés réducteurs. Les conflits entre femmes, qu'ils soient verbaux ou physiques, servent à illustrer des traits stéréotypés tels que la vanité ou l'exagération des émotions, en confinant les femmes dans des rôles dévalorisants. De plus, les personnages masculins participent activement à cette dynamique en comparant et en opposant les femmes entre elles, souvent en fonction de leur statut social ou de leur apparence, ce qui contribue à diviser pour mieux régner. Cette division empêche l'émergence de la sororité, bien que, dans de rares cas, une forme de solidarité féminine puisse être observée, comme chez Zerbin (nous le verrons plus tard). Ces représentations perpétuent une vision simpliste et réductrice des femmes, tout en favorisant la domination masculine. Cependant, lorsque ces femmes prennent la parole ou s'affirment, leur présence devient souvent dérangeante.

D. Présence et paroles des femmes

I.D.1. Trouble-fêtes

L'un des éléments misogynes que l'on relève à plusieurs reprises dans le Théâtre de Béziers, c'est l'idée que les femmes seraient des trouble-fêtes, qu'elles empêcheraient les hommes de passer un moment agréable. Elles les empêcheraient de se divertir, entraveraient leurs réjouissances et seraient finalement une forme de nuisance pour eux et leur bonheur. Cette idée est présente notamment dans l'*Histoire de Pepesuc* dès le prologue :

En fin ce beau Soleil dissipant la nuee,
Dardera les rayons d'une paix assuree,
Et contre nostre gré, comme le Medecin
Pour purger quelque corps & sortir le venin,
Luy fait par le gosier passer la medecine,
Ansi recevra-ton ceste Astree divine.
(Pep, 136, 21-26).

L'arrivée de la Paix, qui est une divinité, mais aussi, et surtout, une femme, ne semble pas être plaisante. Le prologue la compare à un médicament désagréable pourtant nécessaire pour être soigné. Les hommes seraient donc des malades récalcitrants à la prise du remède qui les soignerait. Les personnages masculins de la pièce souhaitent rester dans un temps de guerre, ils s'en réjouissent et ne voient pas la paix d'un bon œil. Il est à souligner que c'est la première mention d'un personnage féminin dans la pièce et que ça n'est pas positif. Cependant, toujours dans cette pièce, cette idée de la femme qui viendrait déranger les hommes et mettre fin à leur joie revient de façon encore plus claire un peu plus loin dans le récit dans la bouche du Soldat gascon : « Ayso serio la malo pesto / Ce la pas gastavo la feste[140] » (Pep, 170, 467-468). Justement, lorsque la Paix entre en scène, le Soldat gascon signale sa présence à Pepesuc : « Ay Pepesuc ayssos la pas[141] » (Pep, 170, 470). Son arrivée n'est pas bien perçue, on ne se comporte plus de la même façon entre hommes qu'avec une femme dans les parages. Enfin, pour conclure avec l'*Histoire de Pepesuc* dans le Théâtre de Béziers, le Soldat françois a le même type de propos que son collègue gascon vis-à-vis de la Paix : « Pourquoy viens-tu troubler si tost l'humeur guerriere ? » (Pep, 194, 794). L'idée que la Paix viendrait interrompre un événement heureux pour les hommes revient donc tout au long de la pièce dans la bouche de différents personnages. Elle est une « casseuse d'ambiance » par sa nature de divinité de la Paix, mais sans doute aussi par sa nature féminine qui l'empêcherait en quelque sorte de comprendre les hommes. Elle est automatiquement placée comme étant en opposition avec eux, il semble même de façon paradoxale qu'elle ne leur veuille pas du bien lorsqu'on lit les propos des personnages.

Les disputes des femmes sont une autre forme de tracas pour les hommes. Dans *Le Jugement de Paris* dans le Théâtre de Béziers, Discorde se venge de ne pas avoir été invitée à un mariage en jetant une pomme d'or « pour la plus belle » semant ainsi le chaos durant le repas des

140« Ce serait une malédiction / Que la paix vienne gâcher la fête ! » (Pep, 171, 467-468).
141« Aïe ! Pépésuc, c'est la Paix... » (Pep, 171, 470).

noces. Elle est à l'origine du conflit et est la trouble-fête par excellence. Minerve, Junon et Venus alimentent le conflit qui les opposent mettant ainsi fin aux réjouissances pour tout le monde, mais elles prennent à partie Jupiter. Il lui est demandé de désigner la gagnante de la pomme d'or. Celui-ci est décrit ainsi : « Jupiter estounat comme un fondur de cloches[142] » (JugPar, 262, 419). La situation l'ennuie sans doute, il est aussi sûrement mal à l'aise et marche sur des œufs pour ne vexer aucune déesse. Cette dispute sera présentée comme une chamaillerie ridicule dans la suite de la pièce et est pour le moment un souci pour Jupiter. Dans *La réjouissance des chambrières*, Peire se plaint du bruit que font les chambrières en discutant et surtout en se disputant près de la fontaine : « Desservela las gens & Dimenges & festos, / El ages valgut mays per lou coumun repaus[143] » (Chamb, 392-394, 995-996). Elles seraient une source d'ennui et empêcheraient les autres personnes autour d'elles de profiter de moments de joie comme les dimanches ou les jours de fête.

La présence des femmes est finalement dérangeante et vient briser l'harmonie et la joie du groupe masculin. Elles ne semblent pas les comprendre et ne jamais partager leur bonheur, voire même chercher à détruire leur joie. Cette représentation souligne une conception d'un « boys club » où les hommes préfèrent se retrouver entre eux, loin de l'influence jugée néfaste des femmes. Ces dernières sont perçues non seulement comme incapables de comprendre les hommes, mais aussi comme cherchant à détruire leur joie, renforçant ainsi une division nette et stéréotypée entre les sexes. Mais il n'y a pas que leur présence qui dérange, leurs prises de parole aussi pose problème.

I.D.2. Paroles et bruits de femmes

Les femmes par leur présence ou leur comportement semblent donc être des trouble-fêtes pour les hommes, mais ce n'est pas la seule chose qui les dérange. Leur prise de parole est aussi un élément très récurrent dans le Théâtre de Béziers et un sujet de critique fréquent. Tout d'abord, il y a une hiérarchisation des prises de parole qui est faite dans l'*Histoire de Pepesuc*. En effet, le Soldat françois met en opposition la parole de Megere et celle d'une bergère : « Ce n'est point le caquet d'une simple bergere : / Car c'est du creux d'enfer l'execrable Megere » (Pep, 164, 367-368). Il semblerait que selon lui la valeur des propos tenus par une femme dépende de son statut social. La parole d'une simple bergère est donc moins importante ou moins intéressante que celle d'une

142 « Jupiter était penaud comme un fondeur de cloches » (JugPar, 263, 419).
143 « Rompre la tête des gens et les dimanches et jours de fêtes, / Il eût mieux valu pour le repos de tous » (Chamb, 393-395, 995-996).

divinité comme Megere. Il est clair que la parole d'une femme et qui plus est d'une femme pauvre aurait été invisibilisée. Ensuite, toujours dans cette phrase, le Soldat françois emploie le mot « caquet » pour appuyer le peu d'importance des propos d'une bergère. Le caquet désigne des « Propos futiles et / ou médisants » (TLFi). À l'époque ce terme était synonyme de « babil » qui désignait : « Caquet, superfluité excessive de paroles. » (ARTLF). La connotation était donc déjà négative. Ce personnage masculin part donc du principe qu'une bergère n'aurait donc rien de mieux à dire. De plus, on pourra noter que le caquet est une référence directe au bruit que font les poules, un bruit qui peut rapidement devenir désagréable.

L'emploi du mot caquet pour désigner les propos d'une femme est récurrent. On le trouve dans de nombreuses pièces du Théâtre de Béziers. En plus de l'*Histoire de Pepesuc,* il est mentionné dans *Le Jugement de Paris*, *La réjouissance des chambrières* ou encore *Dono Peiroutouno*. D'autres mots qui relèvent du vocabulaire de la basse-cour sont aussi employés pour évoquer la prise de parole des femmes : « canquan[144] » (Chamb, 356, 501). La définition du cancan est proche de celle du caquet : « Propos malveillants, bavardages médisants qu'on répand en société » (TLFi). On trouve aussi le « bec » (DonoP, 504, 210) pour désigner la bouche d'une femme et plus particulièrement les propos qui en sortent.

On sort de la basse-cour mais on demeure dans le domaine animalier lorsqu'on compare le discours d'une femme aux miaulements d'un chat. Ce sont ici les propos du berger Colin dans *Le Jugement de Paris* qui estime que Discorde aurait pu être invitée au mariage malgré sa mauvaise humeur permanente, puisque « Lous Dious escoutou be crida lou cat quand miaulo[145] » (JugPar, 266, 468). La parole de Discorde serait donc aussi désagréable que cela. Bien entendu, d'autres mots ou expressions sont employés pour montrer la futilité des paroles des personnages féminins et leur abondance : « cascavel[146] » (DonoP, 486, 12) ; « Elles menavou un bruch comme un mouli de ven[147] » (JugPar, 262, 418). Il n'y a là rien de flatteur pour elles.

Le bruit que les femmes font lorsqu'elles parlent et particulièrement lorsqu'elles s'expriment de façon animée revient à plusieurs reprises dans le Théâtre de Béziers. Dans *Le Jugement de Paris*, c'est le désaccord qui oppose les trois déesses pour l'obtention de la pomme d'or qui est la source du bruit. On en trouve tout de même quatre références pour une seule pièce : « lou bruch es

144 « cancan » (Chamb, 357, 501).
145 « Les dieux écoutent bien crier le chat qui miaule. » (JugPar, 267, 468).
146 « babil » (DonoP, 487, 12).
147 « Elles faisaient un bruit pareil à un moulin à vent » (JugPar, 263, 418).

apaysat[148] » (JugPar, 266, 469) ; « Que de bruch va sorti d'aquel pichot tresor[149] » (JugPar, 266, 473) ; « Per veyre & ausi lou bruch de leur querelle[150] » (JugPar, 268, 515) ; « lou bruch de lour querelle[151] » (JugPar, 270, 546). Ce sont toujours des personnages masculins qui reprochent des bruits aux femmes. Toutes ces remarques viennent sans doute du fait que les femmes sont supposées rester silencieuses. Une femme obéissante est une femme silencieuse et si une femme parle, elle doit le faire avec politesse, ne pas faire preuve de passion et tenir des propos intelligents et cultivés. Tous ces critères n'ont pas été respectés lors d'une dispute, les trois déesses se sont données en spectacle et n'ont pas respecté les codes de la bienséance imposés à leur sexe. Dans *La réjouissance des chambrières*, nous avons aussi eu une dispute qui oppose des femmes : Mathivo et Andrivo. Encore une fois, c'est un personnage masculin, Peire Lalabardie[152], qui intervient dans la pièce et qui se plaint du bruit que font les femmes. Il semble vouloir parler au nom des autres citoyens, eux aussi agacés par l'animation que font les chambrières. Son intervention ne s'étend que sur dix-neuf vers, pourtant il fait quatre remarques sur le bruit de leur dispute et la gêne occasionnée : « Ques tout aisso qu'ausen que semblo de granisso[153] » (Chamb, 392, 990) ; « Desservela las gens[154] » (Chamb, 392, 995) ; « Qu'oun pas d'ausi lou bruch que menou las chambrieiros. / Aquos une vergouigno, l'on noun ausis res pus[155] » (Chamb, 394, 999-1000) ; « On n'oun pot res ausi qu'aquestos sarpatanos, / Elos fou mays de bruch que toutos las campanos[156] » (Chamb, 394, 1002-1003). Dans cette pièce, Peire et Mathivo évoquent les « crisdadestos[157] » (Chamb, 354 et 392, 482 et 994) des chambrières, qui semblent faire partie du décor de la fontaine.

Certaines insultes peuvent aussi faire référence à la prise de parole des femmes. C'est le cas dans *La réjouissance des chambrières* où Mathivo et Andrivo se disputent et se traitent respectivement de « maissudasso[158] » (Chamb, 384, 883) et de « goullamas[159] » (Chamb, 384, 894). Une femme qui serait trop franche ou qui donnerait trop souvent son opinion verrait son

148« le bruit est apaisé » (JugPar, 267, 469).
149« Quel bruit va sortir de ce petit trésor » (JugPar, 267, 473).
150« Pour voir et entendre le bruit de leur querelle » (JugPar, 269, 515).
151« le bruit de leur querelle. » (JugPar, 271, 546).
152 Peire le hallebardier.
153« Qu'est-ce que nous entendons et qui semble du grésil ? » (Chamb, 393, 990).
154« Rompre la tête des gens » (Chamb, 393, 995).
155« Plutôt que d'entendre le tapage que font les chambrières. / C'est une honte ! On n'entends plus rien » (Chamb, 395, 999-1000).
156« On ne peut rien entendre d'autre que ces vipères ! / Elles font plus de bruit que toutes les cloches ! » (Chamb, 395, 1002-1003).
157« hurlements » (Chamb, 355 et 393, 482 et 994).
158« grande gueule » (Chamb, 385, 883).
159« Grande gueule ! » (Chamb, 385, 894).

comportement lui être reproché. Ce genre de comportement est condamnable, on peut le reprocher à une femme, car cela témoigne d'une mauvaise éducation. D'ailleurs, lors de leur dispute les deux femmes s'enjoignent au silence, ne supportant plus d'entendre l'autre parler : « Calo[160] » (Chamb, 390, 973) ; « Calo te[161] » (Chamb, 392, 974).

L'invisibilisation de la parole des femmes est un enjeu important dans nos pièces. Le Soldat françois dans l'*Histoire de Pepesuc* dit préférer la guerre à tout autre chose sur Terre, y compris les femmes : « C'est une autre chanson que d'oüir ma cruelle » (Pep, 164, 380). Il préfère la guerre plutôt que de devoir écouter sa « cruelle », qui est sans doute sa femme. On ne sait pas de quoi pourrait parler cette femme, ni qui elle est. Son nom, comme ses propos sont invisibilisés, on est dans la peau du Soldat françois qui n'est nullement intéressé par les femmes et ce qu'elles ont à dire. Globalement, la prise de parole des femmes semble être dérangeante pour lui, mais il n'est pas le seul, nous allons le voir. Dans *La réjouissance des chambrières*, Mathivo (l'une des chambrières) clôt la pièce en se moquant elle-même du comportement des personnages féminins dans la pièce : « Cal noun ririo d'ausi las paraulos que disou[162] » (Chamb, 394, 1010). Elle poursuit en se moquant de leur penchant pour le bavardage et élude totalement toute la profondeur des échanges que l'on a pu voir dans la pièce : « Jamays non an repaus, elos parlou tousjour / Ou be per avé d'aigue, ou de quicon d'amour[163] » (Chamb, 394, 1012-1013). L'évocation des brusques changements de sujet et d'humeur des chambrières est aussi critiqué : « Vous las veirias tousjour qu'un cop plourou, un cop risou[164] » (Chamb, 394, 1011). Elles semblent alors instables et leurs émotions et sentiments peu profonds ou peu sincères. Les paroles qui découlent de leurs émois semblent alors quelque peu superficiels. Elle les insulte en disant qu'elles sont tout simplement stupides et que l'on ne peut rien attendre de ce genre de personnes : « Bref s'ellos ou de caps que siou vuides de sen, / Qu'en pot-on espera que paraulos & ven[165] » (Chamb, 394, 1016-1017). Mathivo en tenant ce discours misogyne invisibilise l'importance de ce qui a été dit dans la pièce, les mauvais traitements dont sont victimes les chambrières par leurs maîtres et leurs maîtresses, les viols, le harcèlement semblent être de simples anecdotes anodines. La dureté de leur labeur, la force du lien qui unit les femmes dans leur

160 « Tais-toi » (Chamb, 391, 973).
161 « Tais-toi » (Chamb, 393, 974).
162 « Qui ne rirait pas en entendant leurs paroles ? » (Chamb, 395, 1010).
163 « Jamais elles n'ont de repos, elles parlent toujours / Ou bien, pour demander de l'eau ou de quelque sujet d'amour » (Chamb, 395, 1012-1013).
164 « Vous les verriez toujours, un coup qui pleurent, un coup qui rient. » (Chamb, 395, 1011).
165 « Bref, si elles ont l'esprit vide de sens, / Que peut-on espérer d'autre que des paroles et du vent ? » (Chamb, 395, 1016-1017).

quotidien difficile sont aussi invisibilisés, comme si leurs confidences n'étaient que le fruit d'un bavardage incontrôlable de leur part et pas la marque d'une profonde confiance. Cette façon de mépriser le discours féminin rejoint le peu d'intérêt que portent des personnages tels que le Soldat François dans l'*Histoire de Pepesuc* aux propos des femmes. En effet, s'ils voient ainsi la prise de parole des femmes, pour quelle raison prendraient-ils la peine de nous rapporter leurs propos ? Dans *Coridon & Clerice*, Pilhart fait taire la déesse, qui porte bien évidemment un discours de paix alors que lui crie vengeance pour les pillages des soldats sur son troupeau : « Se vous voulian aussi farias are un sermou / Aquo sio prou parlat digan cauque cansou.[166] » (CorCle, 636, 603-604). Il n'est pas d'accord avec elle, donc il ne veut pas l'entendre et lui retire le droit à la parole.

Silence et obéissance sont deux choses attendues chez les femmes et qui semblent les rendre plus désirables aux yeux des hommes. Par conséquent, l'invisibilisation de la parole des femmes dans la séduction est aussi un sujet traité. Dans *Le Jugement de Paris*, le berger Colin ne se plaint pas du bruit que peut faire une femme et en l'occurrence, celle qu'il séduit. En effet, il ne s'en lamente pas, car il ne semble pas lui laisser la possibilité de s'exprimer : « Sans que pouguesso cat de brique / Contrecarra mous argumens[167] » (JugPar, 274, 593-594). Bien que Colin souhaite se vanter en montrant qu'il s'exprime bien et qu'il a du charme, on peut y voir ici une façon de faire taire la femme. En ne lui donnant pas la parole, il ne lui donne pas la possibilité de donner son consentement ou de le contredire. Finalement, peut-être n'est-il pas si doué en amour qu'il le pense, les femmes qui ont affaire à lui ne peuvent simplement pas s'exprimer et cela ne semble pas intéresser Colin de toute façon. Dans la pièce D de Zerbin, Gourgoulet prête à Dardarino des désirs qu'elle n'a pas :

> La boüeno besti de lougagi,
> Que pourtarié ben Gourgoulet !
> Amarié ben may lou varlet
> Milo fés que non pas lou Mestré[168]
> (D, I, 1, 367, 54-57).

166« Si nous voulions vous entendre, vous nous feriez un sermon maintenant. / mais c'est assez parlé, disons quelque chanson. » (CorCle, 637, 603-604).

167« Sans qu'elle puisse en aucune façon / Contrecarrer mes arguments. » (JugPar, 275, 593-594).

168« Quelle bonne bête de louage : / Elle porterait bien Gourgoulet. / Elle préférerait mille fois / Le valet à son Maître. » (D, I, 1, 367, 54-57).

Aucun signal de sa part n'est envoyé laissant penser qu'il a raison. Il invente des pensées et des envies à Dardarino qui vont dans son sens. Il ne lui demande pas son avis, ne lui demande pas de s'exprimer sur le sujet. Il parle à sa place. Dans la pièce E de Zerbin, du vers 1184 au vers 1214, Couguëlon et Fumosi ne parlent qu'entre eux et ils parlent de leurs femmes comme si elles n'étaient pas là. Or nous sommes sûrs que Tardarasso est présente dans cette scène puisqu'elle est intervenue un peu plus tôt. La présence de Margarido ne nous est en revanche pas confirmée. Toujours est-il qu'ils parlent d'elles sans leur demander leur avis, sans les consulter. Ils décident ainsi, seulement tous les deux, de pratiquer l'échangisme. Les femmes qui étaient pourtant actives jusque-là dans leurs relations intimes deviennent des objets sexuels à leur disposition, les possessions de leurs maris dont ils peuvent disposer comme bon leur semble. Leur parole leur est retirée.

Si la parole des femmes est invisibilisée ou si on leur reproche très souvent le bruit de leurs bavardages, c'est parce qu'on attend d'elles qu'elles restent discrètes et qu'elles ne parlent pas. Le dicton « soit belle et tais-toi » résume assez bien ce qu'on attendait d'une femme à l'époque. D'ailleurs, dans *Guilhaumes & Antoigne*, Cupidon encourage Antoigne à se taire, car son silence la rendrait plus belle : « Ne mesle point du fiel au miel de tes beautez » (GuilhAnt, 696, 336). Nous l'avons vu, les reproches quant à leur façon de s'exprimer ou l'invisibilisation de leur parole passent par différents biais, mais seule Miquouquette dans *Les Amours de la Guimbarde* met des mots sur la situation et sur ce qui est attendu des femmes de son époque : « Lou millou d'une fille ez d'estre retengudo, / Et quand l'on l'y fa res fayre tousjours la mudo[169] » (Guimb, 436, 269-270).

Il apparaît clairement que la parole des femmes est systématiquement dévalorisée, moquée et invisibilisée. Les personnages masculins les perçoivent comme des trouble-fêtes non seulement par leur présence, mais surtout par leurs prises de parole, souvent comparées à des bruits désagréables ou à des bavardages futiles. Le vocabulaire employé, emprunté à la basse-cour ou au registre animalier, souligne ce mépris pour la parole féminine. La hiérarchisation des voix en fonction du statut social, les critiques répétées sur le bruit supposé des échanges féminins, ainsi que les multiples scènes où les femmes sont soit réduites au silence, soit ignorées, illustrent une volonté de minimiser ou de contrôler leur expression. Cette invisibilisation de la parole féminine, qu'elle soit subtile ou directe, est une constante dans ces pièces, reflétant une vision misogyne où le silence et l'obéissance sont des qualités attendues chez les femmes. Enfin, alors que leur discours est souvent

169« Le mieux pour une fille est d'être réservée / Et qu'on ne lui fasse rien faire d'autre que la muette. » (Guimb, 437, 269-270).

ignoré ou ridiculisé, il est clair que la parole des hommes est, elle, beaucoup plus valorisée et respectée, un contraste que nous explorerons davantage dans la suite de l'analyse.

I.D.3. Invisibilisation de la parole des femmes

Une autre forme d'invisibilisation de la parole des femmes est à voir dans certaines pièces. Il s'agit d'ignorer la parole ou le rôle qu'a joué une femme dans la pièce au profit d'un homme. En effet, dans l'*Histoire de Pepesuc*, c'est Megere qui vient apporter la guerre sur la Terre. Or le Soldat françois qui s'exprime en suivant appelle de ses vœux la guerre, mais il s'adresse au dieu « Mars » (Pep, 140, 54 ; 73 ; 78). Il le désigne aussi comme étant « le Dieu de la guerre » (Pep, 140, 68). Bien que Mars soit en effet le Dieu de la guerre, le rôle de Megere est ici totalement ignoré et invisibilisé par le Soldat françois. Pour lui, la guerre est une affaire d'hommes et il s'adresse donc à une divinité masculine, invisibilisant ainsi le rôle qu'a joué Megere dans la guerre ainsi que sa prise de parole un peu plus tôt. Nous pouvons cependant laisser le bénéfice du doute à ce soldat, peut-être ignore-t-il à ce moment-là que Megere est à l'origine du conflit qui lui fera prendre les armes. Il demeure cependant intéressant qu'il s'adresse automatiquement à une divinité masculine pour évoquer la guerre.

Plus tard dans la pièce, le Soldat gascon fera la même chose que le Soldat françois et parlera d'une divinité masculine, en l'occurrence de Pluton, plutôt que d'évoquer Megere : « Yeu counoysi qu'aquel advist / Ven de la part de l'Antecrist[170] » (Pep, 162, 363-364). La parole et le rôle de Megere dans la pièce sont totalement ignorés par les personnages masculins qui lui préfèrent d'autres divinités masculines. Elle est pourtant porteuse de l'action et un personnage très important sans lequel la pièce n'aurait finalement pas lieu d'être, car sans Megere il n'y aurait pas de guerre. L'intervention de Megere et de la Paix alimente le récit, les personnages masculins ne font que commenter des événements qui surviennent. Lorsque les deux déesses s'adressent directement à Pepesuc et aux soldats, il semble nécessaire qu'un homme, qui est une figure d'autorité, dise aux autres hommes d'écouter les femmes parler. En l'occurrence ici, Pepesuc demande au Soldat françois et au Soldat gascon d'écouter la Paix : « Escouten so que bouldra dire.[171] » (Pep, 172, 472). Il en fait de même pour Megere : « Callas soldats, auzen que dis[172] » (Pep, 178, 581). Il ne nous est pas possible de savoir si sans l'intervention de ce personnage les deux autres auraient ignoré ou coupé

170« Je sais que cette nouvelle / Viens de la part de l'Antéchrist » (Pep, 163, 363-364).
171« Écoutons ce qu'elle a à dire » (Pep, 173, 472).
172« Taisez-vous, soldats, écoutons ce qu'elle a à dire » (Pep, 179, 581).

la parole des deux divinités, mais toujours est-il qu'ils lui obéissent. Les propos de la Paix et de Megere semblent d'ailleurs revêtir une plus grande importance lorsque Pepesuc lui-même montre son intérêt et demande aux autres de faire de même. Le Soldat françois et le Soldat gascon ne respectent pas les deux divinités, mais ils obéissent à Pepesuc. Ils auraient invisibilisé la parole des deux femmes si un homme ne leur avait pas dit de prendre le temps de les écouter.

Dans la pièce D de Zerbin, Suzanne est mentionnée brièvement par le vieux Brandin : « la castetat de Suzano[173] » (D, IV, 1, 383, 653). Il s'agit là d'une référence à « Suzanne et les Vieillards » qui est le chapitre 13 du *Livre de Daniel* dans sa version deutérocanonique (c'est une partie supplémentaire écrite en grec qui n'apparaît que dans certaines Bibles chrétiennes). Ce texte est présent dans la *Septante* et a été très représenté. Surprise par deux vieillards alors qu'elle se baignait, elle refuse leurs avances déplacées. Pour la punir de son refus, ils l'accusent d'adultère et la font condamner à mort. C'est le prophète Daniel qui l'innocente. Elle est victime des mensonges des hommes qui sont crus au détriment de sa propre parole. Elle n'a pas le pouvoir de se défendre et dépend d'un autre homme pour être sauvée. Bien qu'elle ait sans doute clamé son innocence, il faut qu'un homme intervienne et confirme qu'elle n'a rien fait pour qu'elle soit crue. La parole d'un homme a plus de poids que celle d'une femme. Lorsque le vieux Brandin fait mention de Suzanne dans la pièce D de Zerbin, c'est dans le but de comparer sa femme, Dardarino, à cette femme modèle. En effet, Dardarino en lui faisant croire qu'elle lui ait fidèle et soumise se fait passer pour une épouse exemplaire. En disant ne pas pouvoir parler à un homme sans la permission de son mari, elle devient aux yeux de Brandin une figure respectée comme l'est Suzanne. Dans les deux cas, la femme est respectée, mais elle est silenciée.

Nous avons déjà parlé évoqué le fait que l'obéissance et le silence des femmes sont des critères recherchés par les hommes pour leurs futures épouses. Nous allons ici voir que dans le mariage, la parole de la femme est ignorée et contrôlée par le mari. Dans la pièce B de Zerbin, Tacan va demander la main de celle qu'il aime directement à son père. Le mariage est arrangé entre les deux hommes sans que l'on demande son avis à la principale intéressée. Dans la pièce E de Zerbin, Tardarasso parle de sa demande en mariage. Couguëlon lui a demandé sa main dans un premier temps, chose qu'elle a refusée. Insatisfait de sa réponse et la voulant pour épouse, il décide de passer outre ce refus et de demander sa main directement à ses parents. Ils arrangent l'affaire entre eux et la contraignent à épouser un homme qu'elle n'aime pas :

173« la chasteté de Suzanne » (D, IV, 1, 383, 653).

Aro es tens que faut que confessi
Que meis parens an un grand tort
D'aver fach un peniblé effort
Per me pourtar dins un mariagi,
Que s'es fach contro mon couragi.
Qué lou coüer m'ero messagié
Quand vous aviou dounat congié
Sur voüestro premiéro demando ![174]
(E, II, 1, 432, 340-347).

Son refus est ignoré au profit de l'accord donné par de son père et de son mari. Dans la pièce D de Zerbin, Lagas cherche à entrer en contact avec sa cousine Dardarino pour lui demander de jouer les entremetteuses en sa faveur. Brandin, fou de jalousie refuse qu'il voie Dardarino. Lagas, décide donc de soudoyer Gourgoulet en l'absence de son maître pour faire passer sa requête à sa cousine :

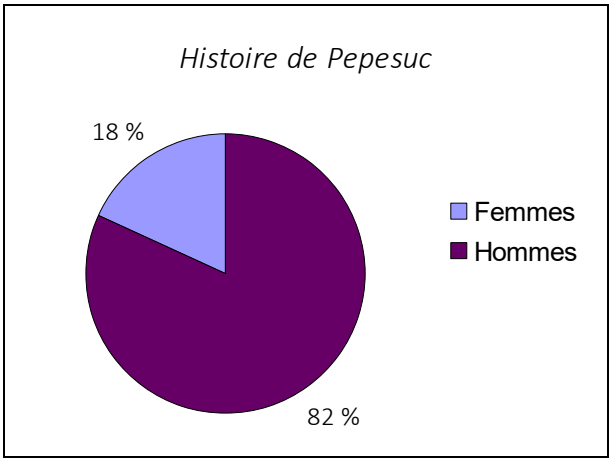
Ay fach rezoulucien d'oufrir
Au sarvitour de ma parento
Tout so qu'en un an ay de rento,
Davant que non en vengui à bout :
Dien que l'argent corroumpé tout[175]
(D, III, 3, 382, 612-616).

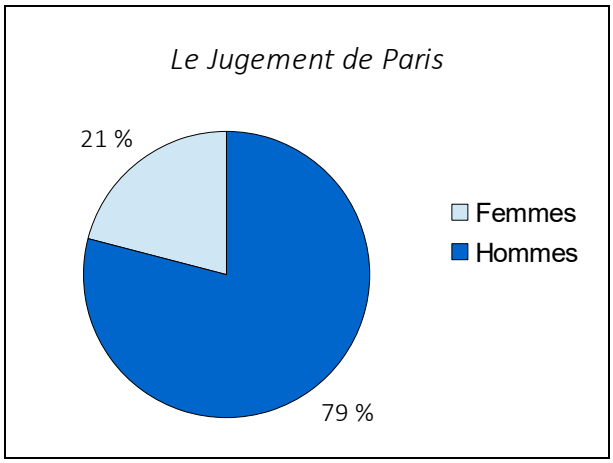
Les personnes à qui Dardarino parle sont contrôlées par les hommes de son entourage. Lorsque Lagas se présente à son domicile pour s'entretenir avec elle, le Vieillard refuse cette entrevue : « N'en faren ren.[176] » (D, II, 2, 375, 358). Il parle au nom de sa femme. Lagas décide donc de passer par la figure d'autorité la plus corruptible de son entourage : Gourgoulet. Dardarino n'est au courant de la requête de son cousin que parce que Gourgoulet veut bien lui transmettre le message. Elle demeure dans une prison dorée. Elle a échangé son bourreau de mari pour un autre (son amant et

174« Il est temps maintenant que j'avoue / Que mes parents ont un grand tort / D'avoir insisté, et lourdement, / Pour me contraindre à un mariage / Qui s'est fait contre mon sentiment. / Car c'est mon cœur qui me prévenait / Quand je vous avais donné congé / Lors de votre première demande ! » (E, II, 1, 432, 340-347).
175« J'ai pris la résolution d'offrir / Au serviteur de ma parente tout ce que / J'ai comme revenus en une année, / Avant que d'être aux abois, / (On dit que l'argent corrompt tout) » (D, III, 3, 382, 612-616).
176« Nous n'en ferons rien. » (D, II, 2, 375, 358).

valet, Gourgoulet). Elle doit toujours obéissance à un homme et doit se plier à ses désirs. Dardarino qui a bien conscience de la censure et du contrôle qui est exercé sur elle, arrive à en jouer pour que cela tourne à son avantage. En effet, lorsqu'elle fait semblant de ne pas reconnaître son mari et de le prendre pour un soupirant, elle dit ne pas parler aux gens sans l'autorisation de son mari : « Heto, non parli pas en rés / Quand dau marit on ay licenci.[177] » (D, IV, 1, 383, 648-649). Elle joue le rôle qui est attendu d'une femme obéissante. Elle semble être soumise aux désirs de son mari et respecter le choix qu'il fait de ses fréquentations. Elle ne semble pas vouloir plus de liberté et trouve normal qu'il décide pour elle à qui elle a le droit de parler. En jouant la femme parfaite sur ce point, elle se dédouane de tous les soupçons que Brandin avait jusque-là à son sujet.

De façon plus concrète, nous allons nous intéresser au temps de parole sur scène des personnages féminins par rapport aux personnages masculins. Pour cela nous allons compter les vers prononcés par des hommes et les vers prononcés par des femmes pour ensuite en calculer le pourcentage. Nous verrons aussi la répartition des personnages, c'est-à-dire le nombre de personnages féminins par rapport au nombre de personnages masculins. Cela nous permettra de déterminer les proportions de chaque groupe et de voir si l'invisibilisation de la parole des femmes à aussi lieu de façon concrète dans nos pièces.

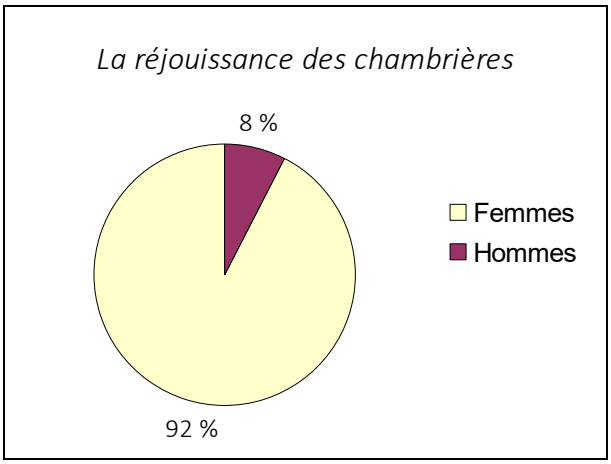


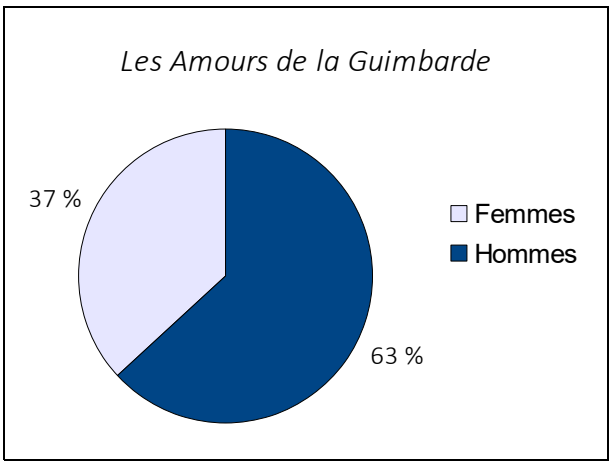


Dans l'*Histoire de Pepesuc* il y a un total de 980 vers dont 178 sont attribués à des personnages féminins et 802 à des personnages masculins. Cela représente 18 % du nombre de vers de la pièce pour les personnages féminins. Pour ce qui est de la répartition des rôles on trouve cinq hommes (Prologue, Pepesuc, Soldat gascon, Soldat françois, Épilogue) contre deux femmes (La Paix

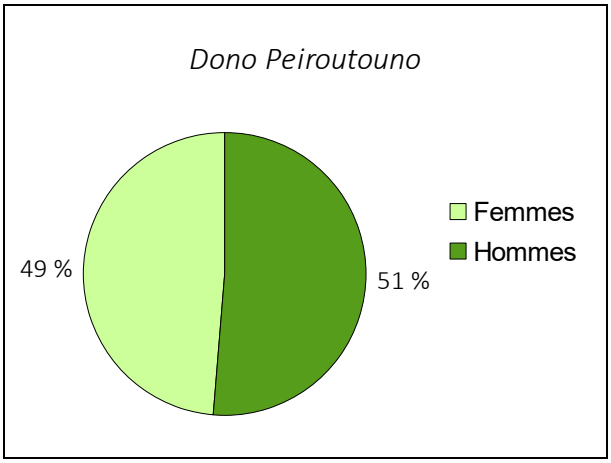
177« Parbleu ! Je ne parle à personne / Quand je n'ai pas la permission de mon mari. » (D, IV, 1, 383, 648-649).

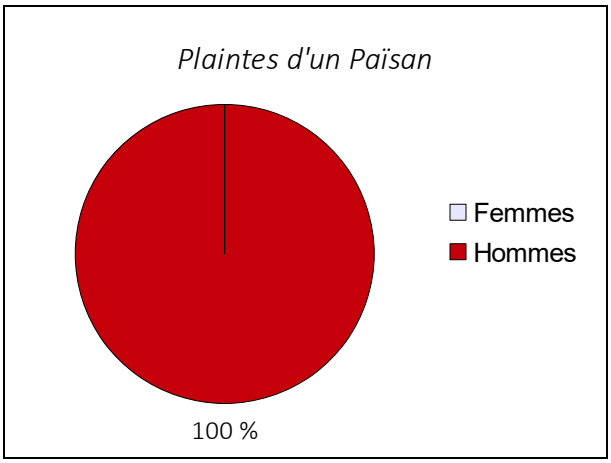
et Megere). Dans *Le Jugement de Paris*, les femmes ont 168 vers contre 693 pour les hommes. La répartition des rôles est cette fois-ci presque égalitaire avec cinq hommes (Prologue, Paris, Colin, Cousinie, Mercure) pour quatre femmes (Enone, Venus, Junon et Minerve). Mais malgré ce nombre important de personnages féminins, sur un total de 861 vers les personnages féminins n'ont donc que 21 % des vers contre 79 % pour les hommes.



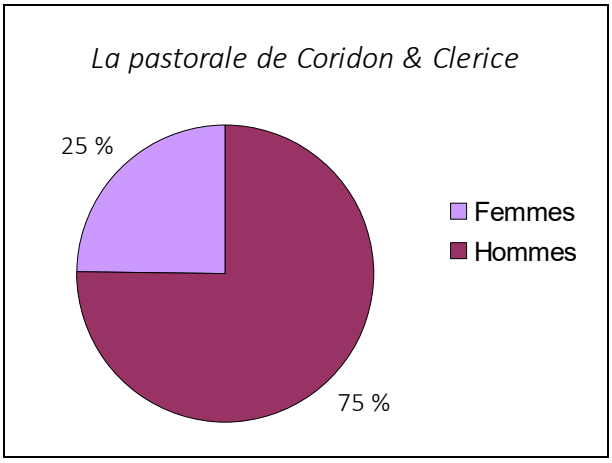


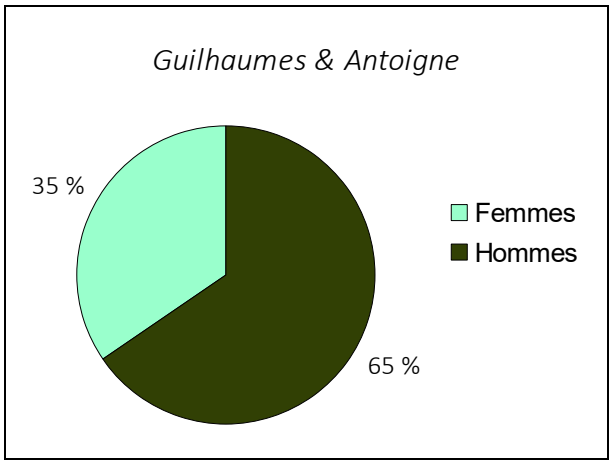
Dans *La réjouissance des chambrières* la dynamique s'inverse avec une majorité de personnages féminins : cinq (La Nymphe, La Ville, Andrivo, Peirouno, Mathivo) contre trois masculins (Prologue, Le Fontanier et Peire Lalabardie) et ils n'interviennent que très peu dans la pièce. Ainsi, les femmes ont 944 vers et les hommes seulement 77 vers. *La réjouissance des chambrières* est la seule pièce à avoir une majorité de vers prononcés par des femmes avec 92 % des vers de la pièce. Dans *Les Amours de la Guimbarde* on retrouve une majorité masculine avec 233 vers pour les femmes contre 399 pour les hommes. La répartition des personnages revient à la faveur des hommes, avec cinq personnages masculins (Prologue, Dupon, Lou Cantayre, Messager, Épilogue) pour deux personnages féminins (Miquouquette et Guimbarde). L'écart est moins prononcé que dans les deux premières pièces citées, mais les répliques des personnages féminins ne représentent tout de même que 37 % des vers de la pièce. Toutefois, au vu du nombre de personnages masculins par rapport au nombre de personnages féminins, nous voyons que les femmes occupent une grande partie de la pièce.





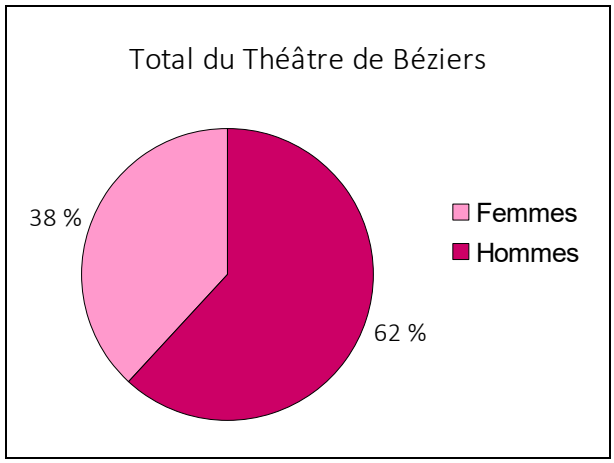
Dans *Dono Peiroutouno* nous avons presque une répartition totalement égalitaire avec 189 vers pour les femmes et 199 vers pour les hommes ce qui représente 49 % des vers de la pièce pour les personnages féminins contre 51 % pour les personnages masculins. C'est la seule pièce de notre corpus où un tel équilibre est atteint. Les personnages sont pourtant majoritairement masculins si on compte le Prologue et l'Épilogue qui sont sans doute incarnés par des hommes : cela fait alors quatre hommes (Prologue, Épilogue, Braguetin et Cupidon) pour deux femmes (Rondeletto et Peiroutouno). Les *Plaintes d'un Païsan* sont une nouvelle exception dans le paysage de notre corpus. Cette pièce ne compte aucun personnage féminin et a donc 100 % de ses vers qui sont prononcés par des hommes (Prologue, Paysan, Soldat 1 et 2). *La réjouissance des chambrières* et les *Plaintes d'un Païsan* se situent donc aux antipodes l'une de l'autre en ce qui concerne la répartition du temps de parole entre les hommes et les femmes.



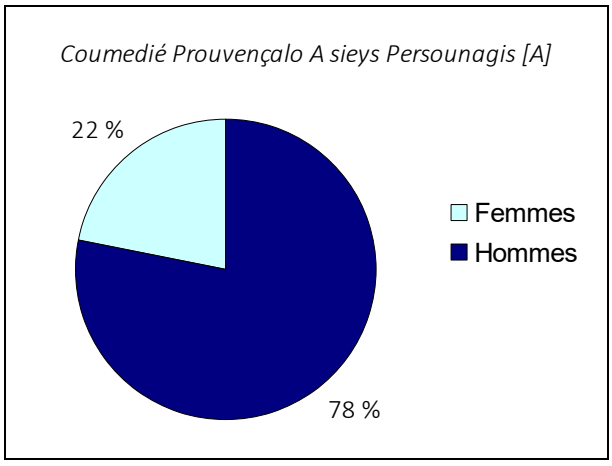


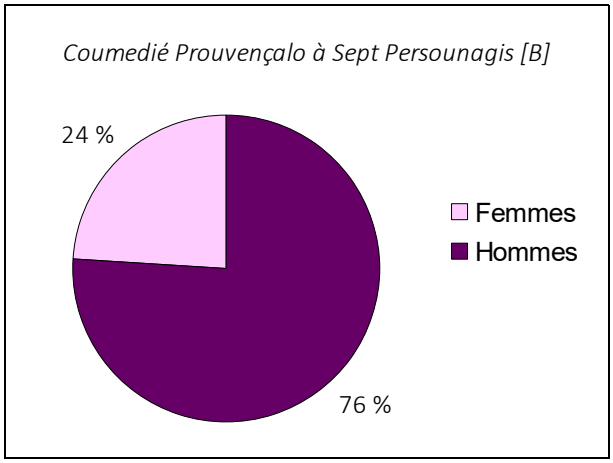
Dans *La pastorale de Coridon & Clerice* on retrouve la répartition « de base » des pièces du Théâtre de Béziers avec 25 % des vers pour les personnages féminins contre 75 % pour les hommes. Soit respectivement 185 vers et 561. La répartition des personnages n'est toujours pas égalitaire

avec quatre hommes (Prologue, Coridon, Pilhart et Satyre) pour deux femmes (Clerice et La Paix). *Guilhaumes & Antoigne* a presque le même ratio à 10 % prêt. Les personnages féminins occupent 35 % (276 vers) des répliques contre 65 % (523) pour les personnages masculins. Nous trouvons une majorité de personnages masculins avec cinq hommes (Prologue, Monsieur, Guilhaumes, Cupidon et Langousti) pour deux femmes seulement (Madamoiselle et Antoigne).

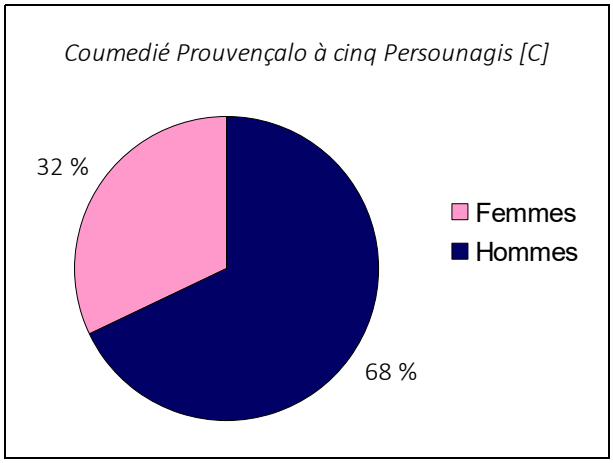


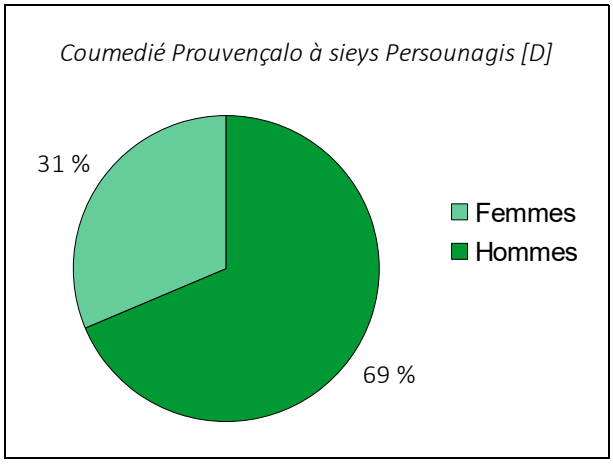
Finalement, mis à part les trois cas particuliers que nous avons relevés (*Dono Peiroutouno*, *La réjouissance des chambrières* et *Plaintes d'un Païsan*) dans les pièces du Théâtre de Béziers le nombre de vers des personnages féminins ne dépassent pas les 40 % par rapport aux personnages masculins. Si nous regardons l'ensemble des pièces du Théâtre de Béziers, les femmes ont au final 38 % des répliques contre 62 % pour les hommes. On compte au total 35 personnages masculins pour 19 personnages féminins. Les hommes n'ont donc pas la majorité absolue des répliques, mais la quantité de répliques des personnages féminins est tout de même nettement moindre. Nous allons voir ce qu'il en est pour Zerbin.



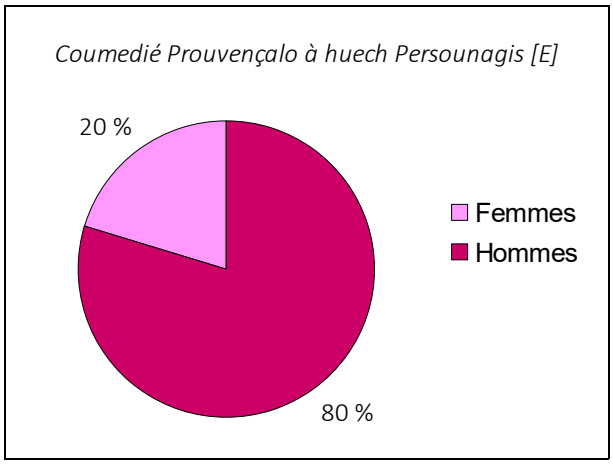


Dans la pièce A de Zerbin nous trouvons quatre personnages masculins (Melidor, Matoys, Tabacan et Coridon) qui ont 1111 vers à eux tous contre deux personnages féminins (Peyrouno et Philis) qui n'ont que 311 vers. Les femmes n'ont donc que 22 % des répliques de la pièce. Dans la pièce B on trouve une présence encore plus forte des personnages masculins avec cinq hommes (L'Amourous, Rancussi, Paulian, Pacoulet et Tacan) contre deux femmes seulement (Peyrouchouno et Catharino). Il n'est donc pas surprenant de voir qu'elles n'occupent que 22 % des vers de la pièce soit 232 vers contre 76% pour les hommes (734 vers). Au vu de leur petit nombre, il est étonnant qu'elles parviennent à un chiffre si élevé.

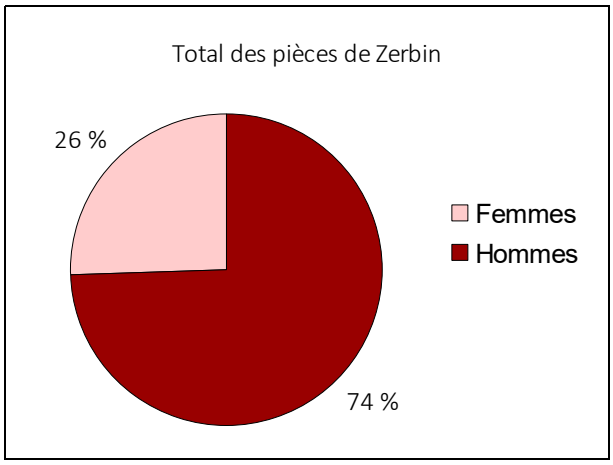




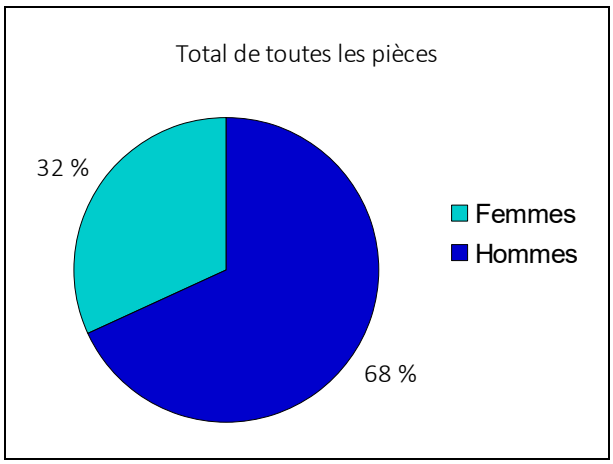
Dans la pièce C la répartition des rôles est presque égalitaire avec trois hommes (Gourgoulet, Vieillard, Brandin) pour deux femmes (Dardarino et Pinatello). Cependant, pour ce qui est des vers, la répartition n'est pas équitable. Sur un total de 1044 vers les femmes n'en ont que 335 soit 32 % contre 709 pour les hommes soit 68 %. Dans la pièce D on retrouve la répartition « habituelle » avec moitié moins de personnages féminins que de personnages masculins. On trouve ainsi quatre hommes (Brandin, Gourgoulet, Mourfit et Lagas) pour deux femmes (Dardarino et Dameyzello Mourfit). Les femmes, bien que minoritaires, ont tout de même 365 vers sur un total de 1164 et les hommes en ont 799. En pourcentage cela représente 31 % et 69 %.



Enfin, dans la pièce E on trouve une majorité de personnages masculins. C'est la pièce avec le plus gros écart dans le nombre de personnages masculins par rapport au nombre de personnages féminins, mais aussi en dans la répartition des vers. On a donc cinq personnages masculins (Barboüillet, Fumosi, Couguelon, Mr. Drech, Charlatan) et deux personnages féminins (Tardarasso et Margarido). Sur un total de 1330 vers les femmes n'en ont que 270 soit 20 % contre 1060 soit 80 % pour les hommes. Cette le pourcentage le plus bas pour les pièces de Zerbin.



Chez Zerbin, alors que les personnages féminins sont plus importants du point de vue de l'intrigue, de la force de caractère ou même de la profondeur du caractère, ils n'ont pourtant pas un très grand nombre de vers pour s'exprimer. Contrairement au Théâtre de Béziers, ici, il n'y a aucune pièce où les femmes sont majoritaires et aucune pièce où elles sont totalement absentes. En revanche, elles ne dépassent que rarement les 30 % de répliques. Sur l'ensemble, elles ne représentent que 26 % des vers dans les pièces, ce qui n'est même pas le tiers. Pour ce qui est du nombre de personnages on trouve 21 personnages masculins contre 10 personnages féminins, soit moitié moins.



Sur la totalité du corpus, en ajoutant toutes les répliques des personnages féminins du Théâtre de Béziers et toutes les répliques des personnages féminins de Zerbin, les femmes ne représentent que 32% des répliques de l'ensemble de nos pièces. Pour le nombre de personnage nous avons au total 56 personnages masculins pour 19 personnages féminins (elles dépassent très rarement le nombre de deux femmes par pièce). Les femmes représentent donc 34 % des personnages de notre corpus. Leur invisibilisation est donc factuelle et se retrouve dans le nombre de vers qu'elles prononcent sur scène.

Nos personnages féminins ont donc droit à un certain pourcentage de parole, mais il est bien moindre que celui des hommes malgré le fait qu'elles soient parfois porteuses de l'action (nous y reviendrons). Ces femmes, bien qu'importantes pour l'action, voient leur contribution minimisée ou totalement effacée par les personnages masculins qui leur préfèrent d'autres figures masculines. Cette dynamique se retrouve également dans le mariage où la parole des femmes est subordonnée à celle des hommes, que ce soit pour l'organisation du mariage ou dans les interactions sociales. Même lorsque l'auteur semble donner un espace de parole aux personnages féminins, leur liberté reste fortement restreinte par les normes patriarcales, soulignant ainsi la domination masculine omniprésente dans ces œuvres.

I.D.4. Retour à l'ordre patriarcal

Si dans de nombreuses pièces, les personnages féminins sont porteurs de l'action ou du moins ont droit à la parole, le final de la pièce ramène l'ordre patriarcal. Dans *Le Jugement de Paris*, Enone détenait le pouvoir dans sa relation avec Paris durant toute la première moitié du récit, mais

il s'est finalement joué d'elle. Aussitôt qu'il a eu la possibilité d'avoir une autre belle femme, il s'est jeté sur l'occasion et a menti à la nymphe. Elle s'est suicidée, le retournement de situation est violent. Toujours dans cette pièce, les déesses ont la parole et se mettent en avant pour plaire à Paris, mais c'est lui qui choisit la plus belle. Bien que Junon et Minerve jurent de se venger, aucune conséquence n'est donnée à voir dans la pièce. Il part rejoindre Hélène, il a tout gagné : un trône et une femme. Les grandes perdantes de la pièce sont Junon, Minerve et Enone.

Dans *La réjouissance des chambrières*, les personnages féminins sont en très grand nombre puisqu'on ne trouve que deux hommes : Peire et le Fontainier. La parole est presque exclusivement donnée aux femmes et pas à n'importe quelles femmes : les chambrières. On apprend tout au long du récit la réalité qu'est celle des chambrières de Béziers. Les sujets traités sont très profonds et sérieux, mais tout est détruit à la fin lorsque Mathivo joue le rôle d'épilogue et ridiculise tout ce qui vient de se passer dans la pièce comme nous l'avons déjà évoqué précédemment. Cette façon de tourner en ridicule les sentiments et les propos tenus par les chambrières dans la pièce est une façon de rétablir l'ordre patriarcal. On réinvisibilise les femmes, on leur enlève la parole et le pouvoir qu'elles ont eu le temps d'une pièce de théâtre pour rétablir l'ordre habituel. L'auteur est un homme qui écrit pour une société dominée par des schémas patriarcaux, il sait qu'à la fin de la pièce c'est cet ordre-là qui va prévaloir. Cet homme dit deux choses à son public. D'une part, il rassure son public masculin en disant que la société va continuer à être ce qu'elle est et que les femmes demeureront à leur place, prisonnières des préjugés les concernant à cette époque. D'autre part, il a donné la parole aux femme, une parole qui rompt avec la tradition et les schémas patriarcaux que l'on retrouve habituellement dans la société et dans la littérature. Il les a vraiment mises en avant, ce n'est qu'à la fin qu'il fait une concession qui va dans le sens de ce qui est attendu d'une clôture de pièce. On retourne à l'ordre patriarcal, mais l'auteur joue tout de même sur les deux tableaux. Le discours de sa pièce est alternatif, voir émancipateur pour les femmes, le final n'est là que pour rassurer un public habitué à un certain type de représentations.

Dans *Les Amours de la Guimbarde*, les personnages principaux étaient deux femmes : Guimbarde et Miquouquette. Elles étaient porteuses de l'action et nous vivions l'histoire essentiellement au travers de leurs ressentis. Sur la fin de la pièce, l'épilogue prend la parole pour la clore et il déroule tout le fil de l'histoire, mais du point de vue de Dupon comme si c'était ce dernier que nous avions suivi. Tout d'abord, il parle du bonheur de Dupon dans sa relation amoureuse alors qu'on a surtout entendu parler du bonheur de Guimbarde :

Vous aves vist Dupon, mestre de la fourtuno,
Pus puissant en amour que sur la mar Neptuno,
Huroux comme un Hilas : enfin mousur Dupon.
Non li manquavo re, que d'estre Cupidon[178]
(Guimb, 460-462, 617-620).

Il n'est fait aucune mention de Guimbarde, et les références qui sont présente**s** ne relèvent que de personnages masculins de la mythologie. Il traite ensuite du malheur provoqué par leur séparation encore une fois du point de vue de Dupon. Bien que l'on sache qu'il a lui aussi beaucoup pensé à Guimbarde et qu'elle lui manquait, on a surtout senti la douleur de cette séparation grâce à la jeune femme. Aucune mention de celle-ci et de sa douleur n'est faite ici :

Mays comme lon non pot estre franc de l'envejo,
Que tousjours come un cranc devant l'amour arpejo,
El a sentit un temps la doulou que pot fa
Aquel troublo repaus, son non sen sap truffa[179]
(Guimb, 462, 621-624).

Enfin, on a une mention de Guimbarde, mais elle est minime et c'est uniquement pour donner le nom de celle qu'aime Dupon. On traite dans la suite de l'épilogue des chansons qui sont diffusées dans la ville et qui arrive jusqu'aux oreilles de Miquouquette :

Lou perfun de l'amour de sa bello Guimbardo,
Ero montat sul nas comme un fun de moustardo
A de gens que dision per troubla sas amous,
Quado niech devant el un monde de cansous[180]
(Guimb, 462, 625-628).

178« Vous avez vu Dupon, maître de la fortune, / Plus puissant en amour que Neptune sur la mer, / Heureux comme un Hylas ; enfin, à monsieur Dupon, / Il ne manquait plus que d'être Cupidon. » (Guimb, 461-463, 617-620).
179« Mais comme l'on ne peut être affranchi de l'envie / Qui toujours, devant l'amour, s'agite comme un crabe, / Il a connu un moment la douleur que peut causer / Ce trouble-repos, si l'on ne sait s'en moquer. » (Guimb, 463, 621-622).
180« Le parfum de l'amour de sa belle Guimbarde / Était montait au nez comme un fumet de moutarde / À des gens qui disaient pour troubler ses amours / Chaque nuit devant lui un tas de chansons. » (Guimb, 463, 625-628).

C'est clairement un mensonge, puisque c'est devant Miquouquette qu'elles étaient chantées. Dupon n'a entendu qu'un extrait d'une chanson sans en voir les interprètes. Il n'a pas souffert de ces chansons contrairement aux personnages féminins de la pièce. Néanmoins, la conclusion de l'épilogue est conforme à la réalité, à savoir que Dupon ne fait pas cesser les chansons comme les femmes le lui avaient demandé. Il se contente de chanter à son tour et tout son discours va dans le même sens que les calomnies :

> Mais en fin el nous a moustrat per sa sagesso,
> Que prouveu que l'on sio aymat de sa mestresso,
> El cal laissa canta toute sorte de gens :
> Car on pot fa lou fat chacun à son despens.[181]
> (Guimb, 462, 629-632).

On voit ici la légèreté avec laquelle les hommes prennent l'affaire contrairement aux femmes de la pièce. Dupon se contente de chanter plus ou moins la même chose que les chansonniers calomnieux et l'Épilogue tourne cela en dérision, il allège la chose. On sait que ce sont les femmes qui risquent le plus, car Miquouquette est accusée d'être maquerelle et Guimbarde d'avoir perdu sa vertu. Elles encourent toutes les deux une marginalisation, un jugement de la part de la société, une excommunication de la part de l'Église. La perte de leur honneur et du respect d'autrui est une punition terrible à cette époque où la réputation compte plus que tout. L'Épilogue nous fait retourner à l'ordre patriarcal en occultant totalement les personnages féminins et les difficultés qu'ils rencontrent préférant tourner tout le récit à l'avantage du seul personnage principal masculin de la pièce.

Dans la pièce D de Zerbin, Dameyzello inflige une double humiliation à son mari, elle le trompe et elle le bat devant tout le monde. On est à Carnaval avec le renversement des valeurs habituelles. Ici l'homme est battu par sa femme. C'est Dameyzello qui a pris le dessus physiquement : « m'as coucat au soou.[182] » (D, V, 1, 394, 1013). Elle a totalement retourné la situation et le dénouement de la pièce en se montrant rebelle et en mettant son propre bonheur avant tout le reste. Cet inversement des rapports de force ne plaît pas à Gourgoulet. Il souhaite revenir à l'ordre patriarcal, il est solidaire du groupe masculin :

181« Mais enfin il nous a montré pas sa sagesse / Que, pourvu que l'on soit aimé de sa maîtresse, / Il faut laisser chanter toutes sortes de gens / Car on peut faire le fou, chacun à ses dépens. » (Guimb, 463, 629-632).
182« tu m'as couché par terre. » (D, V, 1, 394, 1013).

Lou moundé non es plus coumo ero,
La frémo coumando haut & bas,
Et quand vés ley mendrés debas
Pren lou mouyen de se far cregné :
May n on faut plus qu'aquoto regné[183]
(D, V, 1, 394, 1038-1042).

La limite de Gourgoulet est la domination féminine. Même s'il souhaite retrouver des femmes soumises et les hommes en position de force, de dominants, ce n'est pas pour autant ce qu'il se passe à la fin de la pièce. Comme souvent chez Zerbin, le final ne donne aucune morale ou aucune fin claire. On ne retourne pas vraiment à la normale, les femmes de la pièce ne sont pas punies pour leur comportement, on ne sait pas ce qu'il se passe après. On reste en suspens et la fin est à l'appréciation de chacun. Toutefois, on voit que les personnages masculins ne sont pas satisfaits par ce changement et cette éventuelle fin.

Dans la pièce E de Zerbin, Tardarasso et Margarido sont toutes deux malheureuses dans leurs mariages respectifs et trouvent du réconfort et un peu de bonheur dans des aventures extra-conjugales. Couguëlon et Fumosi se rendent comptent qu'ils ont eu des relations intimes avec la femme l'un de l'autre. Ils se mettent alors d'accord pour pratiquer l'échangisme. La morale de la pièce est donnée par Couguëlon qui fait l'éloge de l'infidélité :

Si quauqu'un de vautrés Messus
V'ennuejas de voüestro compagno,
Senso vous ren farcir de lagno,
Per soulagar voüestro passien
Siguez noüestro bravo invencien,
Lou chanjament de viando agrado.[184]
(E, IV, 4, 459, 1208-1213).

183« Le monde n'est plus ce qu'il était, / La femme commande de haut en bas, / Et quand elle voit la moindre querelle, / Elle trouve le moyen de se faire craindre : / Mais il ne fatu pas que cela continue, » (D, V, 1, 394, 1038-1042).

184« Messieurs, si quelqu'un d'entre vous / S'ennuie auprès de sa compagne, / Sans plu vous gaver de chagrin, / Pour soulager votre passion, / Suivez notre élégant stratagème : / Le changement de mets, voilà ce qui plaît. » (E, IV, 4, 459, 1208-1213).

Cette morale redonne une forme de pouvoir aux personnages masculins, mais elle arrive un peu trop tard. Elle n'est là que pour sauver les apparences et pour redonner un semblant de contrôle et d'autorité aux maris. Les personnages masculins étaient heureux d'avoir une aventure avec ces femmes tout en sachant qu'elles étaient déjà mariées, mais lorsqu'ils ont découvert que leurs femmes leur étaient infidèles, leur réaction a été très virulente. En proposant d'échanger leurs femmes et en vantant les mérites de l'infidélité, l'auteur permet de faire garder la face à ses personnages masculins qui sont pourtant bel et bien cocus et qui n'ont aucun contrôle sur leurs épouses.

Finalement, les œuvres examinées montrent une tendance récurrente à rétablir l'ordre patriarcal malgré la voix et le pouvoir accordés aux personnages féminins au cours de la narration. Dans *Le Jugement de Paris*, Énone détient initialement le pouvoir, mais devient finalement victime d'une trahison brutale, tandis que les déesses, bien qu'elles aient la parole, sont réduites à l'impuissance face aux décisions de Paris. Dans *La réjouissance des chambrières*, bien que les femmes dominent la pièce, leurs préoccupations sont ridiculisées à la fin, réaffirmant ainsi la domination masculine. Ce revirement n'est là que pour les convenances, la pièce demeure émancipatrice dans son propos. *Les Amours de la Guimbarde* réoriente l'action vers le personnage masculin en occultant les souffrances des personnages féminins, ce qui renforce encore l'ordre patriarcal. Dans les pièces de Zerbin, bien que les personnages féminins prennent parfois le dessus, comme Dameyzello qui humilie son mari, ou Tardarasso et Margarido qui trouvent du réconfort dans l'infidélité, les épilogues ou les dénouements cherchent souvent à redonner l'illusion d'un contrôle masculin. Ainsi, malgré des moments de rébellion ou de prise de pouvoir par les femmes, les pièces tendent à réaffirmer la norme patriarcale en minimisant leur rôle ou en rétablissant l'autorité masculine à la fin.

En résumé, l'analyse révèle une représentation profondément sexiste où la présence et la parole des femmes sont perçues comme perturbatrices et dévalorisées. Le groupe masculin se construit en opposition aux femmes, les excluant et les considérant comme incapables de comprendre ou de partager leur bonheur. Les femmes, bien que parfois importantes pour l'action, voient leur contribution minimisée ou effacée, et leur parole comparée à des bruits futiles. La domination masculine est omniprésente, renforçant une division stéréotypée entre les sexes et reléguant les femmes à un rôle subordonné. Cette dynamique de dévalorisation et d'exclusion est

intrinsèquement liée à une vision plus large de la soumission et de la dépendance des femmes vis-à-vis des hommes. Les normes patriarcales qui sous-tendent ces œuvres imposent non seulement une hiérarchisation des voix, mais aussi une répartition inégale du pouvoir, où les femmes sont continuellement subordonnées aux désirs et aux décisions masculines. Ainsi, leur liberté et leur autonomie sont limitées, renforçant un modèle où la dépendance des femmes envers les hommes est perpétuellement maintenue.

E. Soumission et dépendance

I.E.1. Obéissance aux hommes

Ce qui est attendu des femmes c'est qu'elles soient obéissantes. Qu'elles aient du pouvoir, de l'argent ou un statut particulier ne change rien à leur condition. Elles demeurent les inférieures des hommes. Leur obéissance est attendue, sans remise en question des ordres donnés par les hommes. Nous verrons dans plusieurs pièces du Théâtre de Béziers, que même des déesses peuvent se plier aux exigences de simples hommes. Dans l'*Histoire de Pepesuc*, Megere est une déesse, l'instigatrice de la guerre et l'une des deux seules femmes de la pièce. Pourtant, son importance est quelque peu réduite lorsqu'elle explique les raisons qui l'ont poussée à venir sur Terre pour apporter la guerre :

> Pluton voulant remplir de nouveaux Citoyens
> Les desertes maisons des champs Venariens,
> M'a commandé d'aller faire un tour sur la terre,
> Pourtant aux quatre coings les flambeaux de la guerre ?
> (Pep, 162, 339-342).

Elle suit donc les ordres de Pluton (l'équivalent latin de Hadès). Il souhaite faire venir de nouvelles âmes dans les Enfers et charge Megere d'aller répandre la guerre sur la Terre afin de faire un beaucoup de morts. Megere devient donc une simple messagère, une exécutante. Le clou est encore enfoncé lorsque l'auteur insiste sur son obéissance : « J'ay si bien obey à ceste passion » (Pep, 162, 343). Bien que durant la pièce Megere semble être une divinité puissante, son pouvoir et la force de ses paroles paraît quelque peu limité par le rappel du fait qu'elle obéit en réalité à Pluton. Elle doit lui rendre des comptes : « Je va revoir Pluton & luy dire comment / On void par tout

l'horreur de mon embrasement » (Pep, 182, 617-618). On peut voir dans sa phrase une employée fière de son travail et qui en rend compte à son patron ou une enfant rapportant ses faits à son père. Dans tous les cas, Megere a suivi les ordres, elle n'est pas libre de faire ce qu'elle veut, son autorité dépend du bon vouloir de Pluton. La Paix dans *La pastorale de Coridon & Clerice* fait elle aussi mention du fait qu'elle obéit à un dieu plus puissant qu'elle : « Si le Dieu foudroyeur me r'appelloit à soy » (CorCle, 608, 263). Dans *Le Jugement de Paris*, les trois déesses se soumettent aux ordres de Paris : « Il vous faut exhiber à mes yeux toutes nues. » (JugPar, 284, 721). Bien que celui-ci soit le fils d'un roi, il n'est à ce moment de la pièce qu'un simple berger. Ce berger demande donc à trois déesses de se déshabiller devant lui pour qu'il puisse juger de leur beauté et celles-ci s'exécutent sans aucune protestation dans le seul but d'être déclarée la plus belle et d'obtenir la pomme. Elles sont toutes trois prêtes à faire beaucoup pour avoir la reconnaissance de leur beauté. Elles ne réagissent pas non plus aux propos dégradants de Colin : « Descourdelas vous donc & moustras lestoumac / Pot-on jugea un proces sans veyre tout lou sac[185] » (JugPar, 284, 722-723). Il compare leur corps à des pièces à conviction et leurs tenues à un sac à procès (contenant les pièces à conviction). Elles sont réifiées et ne sont pas supposées recevoir d'ordre de la part de Colin, mais elles l'ignorent et font ce qui leur est demandé.

Les femmes, quel que soit leur âge, sont sous la tutelle d'un homme à qui elles doivent obéissance. Avant le mariage, il s'agit de leurs parents et plus particulièrement de leur père qui est la figure d'autorité de la cellule familiale. Dans la pièce B de Zerbin, Catharino se rebelle devant l'autorité de Paulian. Elle ne souhaite pas épouser Tacan à qui il l'a pourtant promise. Paulian est choqué par le comportement de sa fille : « Uno fillo aver entestat / Contro mon pouder venerablé ![186] » (B, II, 4, 279, 608-609). Sa phrase montre bien qu'en plus d'être un homme et son père, le fait qu'il soit plus âgé est un élément supplémentaire qui devrait imposer le respect à sa fille.

Le mariage est un moment clé dans la vie d'une femme, elle passe de l'autorité de son père à celle de son mari. Elle quitte sa cellule familiale pour en créer une nouvelle. Toutefois, les femmes n'ont souvent pas le choix dans ce moment-là. Le père arrangeait souvent le mariage sans demander le consentement de la jeune femme. Il est attendu de la fille qu'elle obéisse et qu'elle épouse celui qu'on lui a choisi. Bien entendu, elle doit se comporter convenablement jusqu'au

185« Desserrez vos ceintures et montrez vos poitrines. / Peut-on juger en procès sans voir tout le sac ? » (JugPar, 285, 722-723).

186« Une fille s'entêter ainsi / Contre mon pouvoir vénérable ! » (B, II, 4, 279, 608-609).

mariage et conserver sa virginité. Le mariage était souvent nécessaire pour les femmes qui devaient échapper à une situation délicate. Si elles ne demeuraient pas vierges jusqu'au mariage et que cela venait à se savoir, seule l'union maritale pouvait les sauver du déshonneur et seul l'homme avec qui elles ont eu une aventure était susceptible de les épouser, car aucun homme n'aurait accepté d'épouser une femme qui ne serait plus vierge. Il en va de même pour une femme qui tomberait enceinte avant d'être mariée. À l'époque, on parlait de rapt pour parler de l'enlèvement d'une femme par un homme dans le but de la déflorer. Parfois la jeune femme était complice et consentante dans cet enlèvement, mais les jeunes hommes s'exposaient à de lourdes peines de justice. Ils risquaient la peine de mort d'après l'ordonnance de Blois de 1579 : « [ceux] qui se trouvent avoir suborné femme ou fille mineure de 23 ans sous prétexte de mariage ou autre couleur sans le gré, sçu, vouloir et consentement espres des pères, mères et des tuteurs » (Oiry 2015, 577). Le consentement des parents était indispensable pour se marier. Une jeune femme, du moment qu'elle demeure vierge est aussi précieuse que les biens matériels ou symboliques que possède sa famille. Les pères de famille sont les gardiens, ainsi ils protègent et gardent le contrôle sur le pucelage de leurs filles afin de pouvoir le donner au plus offrant. Elles ne sont qu'une marchandise échangée d'un homme à un autre au moment du mariage. Ainsi, celui qui commet le rapt et qui déflore est à la fois un violeur et un voleur aux yeux du père (Vigarello 1998, 61-63). Le pucelage des jeunes femmes les rend précieuses, sans cela elles n'ont plus aucune valeur « marchande ». La surveillance que cela demande est une lourde charge pour le père et cette charge est ensuite transmise au mari qui devra à son tour contrôler sa femme pour préserver son honneur. Selon l'historien Maurice Daumas (2007, 24) : « derrière tout honneur féminin se profile un honneur masculin qui le surdétermine et devant lequel il s'efface».

Dans le cas d'un rapt ou d'un viol les parents raisonnaient ainsi : « Faut-il user de son droit en poursuivant un séducteur en justice ? Peut-on porter devant les tribunaux ces débats où l'honneur d'une famille entière est engagé ? » (Lazard 1978, 423). Bien souvent on choisissait plutôt de faire épouser les deux jeunes gens afin d'étouffer l'affaire et de ne pas s'attirer le déshonneur en rendant l'affaire publique. De plus, la justice étant très lente à être rendue, le mariage avait l'avantage de la rapidité. Le mariage pouvait donc être aussi une échappatoire pour les hommes qui évitaient de devoir répondre de leurs actes face à la justice (Lazard 1978, 53, 60). Dans la pièce B de Zerbin, on est dans un cas de figure où le père de l'Amourous ne donne pas son consentement pour le mariage avec Catharino :

Vezent que non poüedi flechir
L'oubstinacien lacho & marrido
D'aqueou que m'a dounat la vido
Sur lou sujet de meys amours[187]
(B, I, 3, 268, 201-204).

Le fait que l'Amourous tienne tête à son père n'est pas anodin. La parole du père de famille n'était jamais remise en question et les décisions qu'il prend pour l'ensemble de sa famille font de lui le responsable de leur échec ou de leur succès. Son rôle est de transmettre son héritage en transmettant son nom à ses enfants. Il transmet aussi sa réputation qu'elle soit bonne ou mauvaise, ses richesses, ses biens, etc. (Lamb 2000). Si un fils venait à ne pas aller dans le sens du père et à ne pas agir dans l'intérêt de la famille, son père pouvait alors le priver de son héritage, de son honneur et de son consentement pour son mariage. Sans son consentement, il ne pouvait donc pas se marier et était condamné à une vie de célibat (Daumas 1990). Il pouvait même être battu (Castelin-Meunier 2002). L'Amourous s'expose donc à de lourdes conséquences en réclamant ainsi la main de Catharino. Les raisons qui poussent Rancussi à refuser de donner son consentement pour le mariage de son fils sont des raisons économiques. Si Rancussi lui-même estime ne pas avoir assez d'argent pour marier son fils à une femme comme Catharino, il est évident que Paulian n'acceptera jamais que Catharino épouse un homme qui n'a pas de fortune. La seule solution pour l'Amourous et Catharino est donc le rapt, car il obligera ainsi Paulian à accepter le fait accompli plutôt que de risquer un scandale. Les souhaits de notre personnage féminin ne sont pas pris en compte. Toutefois, il est à noter que le père de Catharino ignore que sa fille aime l'Amourous et ne s'est donc pas encore opposé à leur union, mais il a arrangé le mariage de sa fille avec Tacan qui est venu lui demander sa main :

So qu'es causo qu'ay resoulut
[…]
De rendré ma péno sufferto
Tout entierament descuberto
Au pero d'aqueou tendron[188]
(B, II, 2, 276, 520-524).

187« Vu que je ne peux pas fléchir, / L'obstination lâche, et méchante, / De celui qui m'a donné le jour / Au sujet de mes amours » (B, I, 3, 268, 201-204).

188« C'est pourquoi j'ai résolu, / […] / De dévoiler totalement / La peine que j'endurie / Au père de ce beau tendron » (B, II, 2, 276, 520-524).

Nous ne voyons jamais Tacan parler à Catharino, elle ne le connaît pas. Lui, choisit d'aller parler à son père et à lui seul, car il sait que son consentement est indispensable et le plus important. Le consentement de Catharino est accessoire, sa parole est invisibilisée. C'est finalement une affaire qui concerne la vie d'une femme, mais qui sera réglée entre hommes. Après qu'elle se soit affichée avec L'Amourous, Tacan ne peut pas la prendre pour épouse, il aurait trop à perdre. Sa réputation serait ruinée car il ne pourrait être sûr de sa fidélité et du fait qu'elle soit vierge. Il doit donc y renoncer : « You seriou ben senso esperit, / Si me vezent couguou en herbo / La preniou.[189] » (B, III, 3, 287, 908-909). Paulian en voyant Tacan se retirer du mariage demande à l'Amourous d'épouser sa fille : « Voulez-vous estré mon beou-fiou ?[190] » (B, III, 3, 287, 919). Si Catharino a réussi à obtenir ce qu'elle voulait en ne se mariant pas à Tacan et en épousant plutôt l'Amourous, elle est toujours dépendante des hommes. C'est sous l'autorité de son père que le mariage se fait, puisque son consentement est indispensable. Le fait que Tacan refuse d'épouser Catharino après l'avoir vue avec l'Amorous est aussi un élément qui va dans le sens de Catharino. Elle est passée de l'autorité de son père à celle de son mari. Elle a certes forcé la main aux deux hommes, mais au final elle se soumet à leur désir, sans eux et leur décision elle n'aurait pas eu sa fin heureuse. Goulven Oiry (2015, 574) résume la situation en disant :

> Le paterfamilias a été défait mais la domination masculine a survécu. La règle sociale fondamentale, celle du patriarcat, n'a pas été évacuée mais refondée. L'autorité n'a pas été déboulonnée mais elle a changé de mains – de visage. Le « libre épanouissement de l'instinct » a été happé par l'institution du mariage. [...] La comédie met-elle en scène un « renversement de l'ordre social » ? Tout à fait ! Mais elle rétablit aussi son équilibre initial. Plus précisément, elle orchestre un saut de génération. Ce faisant, elle exhibe les mécanismes de l'ordre généalogique qui sert de socle à la société.

Finalement, elle a certes bousculé les codes en désobéissant et en jouant sur les conventions sociales pour obtenir ce qu'elle voulait, mais elle demeure toujours sous la coupe des hommes :

> La loi de la comédie se rabat sur les usages de l'époque. La jeune femme est passée de l'autorité juridique du père à celle du mari. La cellule patriarcale s'est reformée. Elle est prête à être… réattaquée. Le jeu comique ne demande qu'à être réitéré. (Oiry 2015, 567).

189« Il faudrait bien que je sois sans esprit / Si, me voyant cocu en herbe, / Je l'épousais. » (B, III, 3, 287, 908-909).
190« Voulez-vous être mon beau-fils ? » (B, III, 3, 287, 919).

Si les chambrières ne sont pas sous la tutelle d'un homme, leurs employeurs jouent alors le rôle de tuteurs et prennent des décisions à leur place. Dans le Théâtre de Béziers, on voit à deux reprises des maîtres et des maîtresses se mêler de la vie privée de leurs domestiques. Ainsi, dans *La réjouissance des chambrières*, la maîtresse de Mathivo l'empêche de voir son amant comme elle l'entend : « La meuno, el te cal be creire / Qu'oun lay lou vol pas despeis veyre.[191] » (Chamb, 374, 773-774). Les domestiques, vivant dans la maison de leurs maîtres, n'ont donc pas de réelle intimité et ne sont donc pas libres de faire ce qu'ils veulent. La maîtresse de Peirouno ne veut pas non plus voir l'amant de cette dernière sous son toit et va jusqu'à frapper sa domestique lorsqu'elle les surprend :

> Crey me Mathivo, que la meuno
> Ez pus mauvaiso que la teuno,
> Car se lay vey lusi lou meu
> Me donno may que non me deu.[192]
> (Chamb, 374, 775-778).

Leurs maîtresses se mêlent de leur vie privée et se comportent comme une mère avec son enfant. Une domestique de mauvaise réputation pourrait donner une mauvaise image à la famille qui l'emploie, d'où la nécessité de tout contrôler. Cependant, dans toutes les pièces, on ne voit ce genre de comportement qu'avec des personnages féminins, les valets sont libres de faire ce qu'ils veulent. Dans la pièce A de Zerbin, Peyrouno presse Matoys de partir pour que leurs maîtres ne les surprennent pas ensemble, alors qu'ils ne font que parler à ce moment-là. La moindre relation entre domestiques de sexe opposé semble être interdite dans cette maison.

Alors que l'intrusion dans la vie privée des domestiques par les maîtresses de maison nous était rapportée par les chambrières dans *La réjouissance des chambrières*, dans *Guilhaumes & Antoigne,* cela nous est directement montré sur scène. En effet, le maître de Guilhaumes et la maîtresse d'Antoigne décident ensemble que leurs domestiques (Antoigne et Guilhaumes) se marieront, sans les consulter :

> MONSIEUR
> Je voy bien, il faudra les marier tous deux.

191« La mienne,, tu peux bien croire / Qu'elle ne veut plus jamais le voir là. » (Chamb, 375, 773-774).

192« Crois-moi, Mathivo, la mienne / Est plus mauvaise que la tienne / Car si elle voit le profil du mien, / J'en prends bien plus qu'il ne se doit. » (Chamb, 375, 775-778).

MADAMOISELLE

L'affaire le requiert ; faisons-le, je le veux.

(GuilhAnt, 726, 682-683).

Ils en parlent comme s'ils passaient un contrat entre eux, comme deux parents arrangeant un mariage pour leurs enfants. La mise en danger de leur réputation dont nous avons déjà parlé et qui explique ce comportement intrusif est quelque peu évoqué par Monsieur : « Nous devrions marier ces deux pauvres amans, / Et faire que le neud du nopcier hymenee / Conservat conjugal leur fresle renommee » (GuilhAnt, 730, 723-725). Le mariage pourra sauver la réputation d'Antoigne et Guilhaumes et par la même occasion éloigner les commérages de la maison de leurs maîtres respectifs. Ils finiront par demander leur consentement aux deux amoureux, mais il est clair que l'affaire est déjà entendue.

Si c'est la seule fois dans le Théâtre de Béziers que l'on voit ce genre de décision prise et imposée par les maîtres, nous le verrons plus souvent chez Zerbin. Dès la première pièce, la A, on voit Melidor et Philis, le maître et la maîtresse de maison, convenir de la nécessité de marier Peyrouno et Tabacan. Comme Antoigne, Peyrouno est tombée enceinte et, comme Antoigne et Guilhaumes, Peyrouno et Tabacan ont été surpris par leurs maîtres. Le même schéma se répète. On notera en plus qu'ils ne s'adressent qu'à Tabacan, invisibilisant totalement Peyrouno et en ne lui demandant pas son avis.

Le comportement des maîtres de maison vis-à-vis de leurs employés qui sont pourtant des adultes indépendants, qui gagnent leur vie est infantilisant. En effet, il est connu qu'à l'époque la relation maître-valet permette aux maîtres de jouer le même rôle que des parents. Ainsi, ils s'assurent de la bonne réputation de leurs employés. Les valets que nous voyons se marient et assument leurs responsabilités et les chambrières ne sont pas laissées dans le déshonneur enceintes et sans mari. Même si leur intervention permet aux domestiques d'avoir une situation plus stable, cela ne leur laisse pas de liberté et de libre arbitre.

Une fois la femme mariée, elle doit se soumettre à son mari et lui obéir. L'obéissance que la femme doit à son mari est aussi un sujet abordé dans nos pièces. Dans le Théâtre de Béziers, on ne voit qu'une seule pièce qui aborde le sujet : *La pastorale de Coridon & Clerice*. Coridon explique que le dieu Pan lui garantirait l'obéissance de sa femme, ou du moins un mariage sans dispute : « Pan

nostre protecteur me promet que Clerice / Me deu tousjours ayma sans discor ny malice[193] » (CorCle, 630, 541-542). Clerice est donc influencée par un dieu, elle est soumise à sa volonté ainsi qu'à celle de son mari Coridon. Pan n'a pas promis la même chose à la bergère, il s'est plié aux désirs de l'homme, c'est lui qu'il soutient.

Dans la pièce B de Zerbin, l'Amourous convoite la main de Catharino. Bien qu'il semble l'aimer sincèrement, il prononce une phrase qui montre qu'une femme est le bien de son mari, quelque chose à posséder : « Voudriou que mon divin Souleou / Fousso remés à ma puissansso.[194] » (B, I, 3, 268, 209-210). Il semble exiger qu'on la lui offre, mais au final il demeure très passif tout au long de la pièce. La seule chose qu'il fait pour séduire Catharino, c'est d'engager comme entremetteuse sa domestique Peirouchouno. Toute la pièce repose sur les femmes et sans elles, l'Amourous n'aurait pas eu la fin heureuse qu'il désirait. Pourtant, il voit sa future épouse comme un bien dont il serait le détenteur. François de Grenaille de Chatounières dans son œuvre *L'honneste mariage* paru en 1640 dit des épouses que « en quel estat qu'elles soient, & quelque perfection qu'elles aient, sont toujours inférieures à leurs maris » (Grenaille de Chatounières 1640, 148). Quand on sait que le mariage était perçu ainsi et que les épouses étaient si peu considérées, il n'est donc pas étonnant de voir des personnages masculins parler de cette manière de celles qu'ils aiment.

Dans la pièce D de Zerbin, Gourgoulet, le valet estime qu'il faut que les femmes craignent leur mari pour les respecter : « Non l'y a pas tau, / Monsu Brandin, qu'à se far cregné[195] » (D, II, 1, 373, 260-261). C'est là encore un stéréotype misogyne. Les femmes ne comprendraient que les menaces et les coups. Elles sont comme des animaux sauvages qu'il faut dresser à la dure. Le mari attend de sa femme qu'elle lui obéisse et pour cela elle doit le craindre. Parmi les exigences qu'a Brandin vis-à-vis de sa femme, il y a le fait qu'elle soit en permanence avec lui lorsqu'elle doit sortir : « Diou m'engardé de va permettré, / Car es rezon que sachi tout.[196] » (D, II, 2, 376, 378-379). Mourfit résume la vision qu'il a d'une épouse. Selon lui, une femme semble n'être utile que pour le sexe et pour faire à manger : « Non saubray tenir quauquo puto / Pot & feu ?[197] » (D, V, 1, 393, 1006-1007). Il n'attend rien d'autre d'elle. Elle est comme une domestique, elle lui obéit et répond à ses besoins. Il ne semble pas attendre d'elle un quelconque lien affectif, une relation de confiance ou

193« Pan, notre protecteur, me promet que Clérice / Me doit toujours aimer, sans discorde ni malice. » (CorCle, 631, 541-542).
194« Je voudrais que mon divin Soleil / Soit remis en mon pouvoir. » (B, I, 3, 268, 209-210).
195« Il n'y a rien de tel, / Monsieur Brandin, que de se faire craindre. » (D, II, 1, 373, 260-261).
196« Dieu me garde de le permettre, / J'ai le droit de tout savoir. » (D, II, 2, 376, 378-379).
197« Ne pourrai-je avoir quelque putain, / Qui me fera le pot-et feu ? » (D, V, 1, 393, 1006-1007).

autre. Son discours désabusé n'est sans doute pas sincère et vient plutôt du fait qu'il vient d'être trahi par sa femme qu'il tenait jusque-là en haute estime.

Dans la pièce E de Zerbin, Margarido, la femme de Fumosi est l'exemple même de la parfaite épouse :

> Voüestro voulountat es ma vido :
> Si ben que n'ay autro intencien
> Que de mettré en ecucien
> Tout so qu'élo aro me coumando.[198]
> (E, III, 1, 443, 748-751).

Elle s'adresse à son mari avec déférence et respect, elle lui obéit et ne remet pas en question ses décisions. Toutefois, tout ceci ne semble n'être qu'une façade, car dès qu'elle se trouve éloignée de la ville, elle le trompe. Fumosi n'avait aucun doute sur elle et avait même vanté son obéissance qu'il trouvait admirable : « Oubeïssenso per trop grando, / Et que n'es pas pauc d'estimar ![199] » (E, III, 1, 443, 752-753). Bien qu'elle semble être une parfaite épouse, cela n'empêche pas son mari de la tromper, ni elle non plus d'ailleurs.

Il est à noter que dans la pièce A de Zerbin, nous avons un cas d'épouse rebelle. C'est Philis qui est dominante dans son couple. Elle semble être tyrannique avec tout le monde, y compris son mari qu'elle n'hésite pas à réprimander en public : « De fés n'en pren contro de you ; / Souvent se courrousso en carriero[200] » (A, I, 1, 201, 26-27). Elle ne se comporte pas comme on l'attendrait d'une épouse, elle devrait rester obéissante et soumise à son mari. Son caractère est clairement dominant et son mari ne s'impose pas face à elle.

Une femme qui plaît est une femme soumise, on voit donc parfois chez Zerbin des personnages féminins de caractère qui se soumettent aux hommes dans le cadre de la séduction. Dans la pièce A de Zerbin, Peyrouno qui est pourtant une femme de caractère se trouve être totalement soumise à Matoys. Soucieuse de lui plaire, elle accepte tout de sa part. Ainsi, lorsqu'il refuse de l'épouser après avoir eu une relation intime avec elle et qu'il lui suggère de plutôt se tourner vers Tabacan, elle accepte : « Acoumpliray tout so que vouës.[201] » (A, III, 1, 227, 961). Alors

198« Vos désirs sont ma vie : / Si bien que je n'ai pas d'autre dessein / Que de mettre à exécution / Tout ce qu'ils m'ordonnent maintenant. » (E, III, 1, 443, 748-751).
199« Bien grande obéissance, / Et qui n'est pas peu estimable ! » (E, III, 1, 443, 752-753).
200« Parfois, c'est à moi qu'elle s'en prend : / Souvent elle se met en colère en pleine rue » (A, I, 1, 201, 26-27).
201« J'accomplirai tout ce que tu veux. » (A, III, 1, 227, 961).

même qu'il a profité d'elle, qu'il lui a fait de fausses promesses, qu'il l'a mise enceinte et qu'il ne compte pas assumer sa paternité, elle demeure obéissante et soumise à lui. Dans la pièce D de Zerbin, Dardarino qui est amoureuse de Gourgoulet se soumet volontiers à sa volonté. Ainsi, lorsqu'il lui demande de convaincre Dameyzello d'avoir une aventure avec Lagas, elle accepte cette mission. Elle dit très clairement qu'elle lui obéit pour lui faire plaisir : « Me faut son dessen coutentar.[202] » (D, IV, 3, 386, 759). En réalité, ses propos sont ironiques, elle est ravie d'endosser le rôle d'entremetteuse. L'obéissance de ces deux personnages est guidée par le souhait de bien faire, mais aussi dans le but de servir leurs propres intérêts. En se soumettant à leurs demandes elles espèrent attirer l'homme qu'elles aiment et le séduire, mais ce qu'elles acceptent va dans leur sens. Peyrouno doit se trouver à tout prix un mari pour éviter la honte d'avoir un enfant hors-mariage et Dardarino est heureuse de partager avec son amie Dameyzello son expérience de l'adultère. Finalement, cette stratégie ne fonctionnera pas, puisque Matoys dans la pièce A se jouera de Peyrouno et ne la respectera à aucun moment, pas plus qu'il ne reviendra vers elle. De son côté, Gourgoulet parlera de Dardarino avec mépris et profitera des sentiments qu'elle a pour lui en la manipulant pour s'enrichir personnellement.

L'obéissance des personnages féminins est donc exigée par les personnages masculins. Les femmes sont systématiquement soumises à l'autorité masculine, qu'elles soient déesses, épouses ou domestiques. Elles obéissent aux hommes sans pouvoir contester leur liberté et leurs choix étant toujours contrôlés par des figures masculines, qu'il s'agisse de pères, de maris ou de maîtres. L'obéissance est aussi un moyen de trouver grâce auprès des hommes, un atout de séduction. Si les femmes sont obéissantes et cherchent à plaire aux hommes, c'est en partie parce qu'elles dépendent d'eux dans tous les aspects de leur vie. C'est ce que nous allons voir à présent.

I.E.2. Dépendance

Les femmes semblent parfois ne pas pouvoir exister par elles-mêmes et avoir toujours besoin des hommes. Dans *Le Jugement de Paris*, Jupiter intervient pour suggérer aux déesses d'avoir recours au jugement de Paris pour choisir à qui reviendra la pomme : « Jupiter à tant fach qu'elles sou resoulgudes / De prenne per arbitre un jouyne Pastourel[203] » (JugPar, 262, 424-425).

202« Il me faut contenter son dessein. » (D, IV, 3, 386, 759).
203« Jupiter fit si bien qu'elles se résolurent / A prendre pour arbitre un jeune berger » (JugPar, 263, 424-425).

Jupiter était au départ pris à partie et trouve une issue à cette situation délicate en suggérant le jeune berger comme juge. Les trois déesses acceptent visiblement l'idée de Jupiter qui apparaît alors dans la bouche du Cousinie comme étant très malin et intelligent. Enfin, on voit que pour trancher la question, le juge doit être un homme. Trois puissantes déesses s'en remettent donc au jugement d'un simple berger. Un homme va déterminer l'issue de ce différend. Mercure invite d'ailleurs Paris à user de son pouvoir : « soubmet à ta loy / Ses trois Divinitez » (JugPar, 276, 609-610) ; « L'arbitre souverain des beautez que tu vois » (JugPar, 276, 618). Il se servira de son autorité dans cette situation un peu plus tard en demandant à voir les déesses nues. Elles ne sont à aucun moment dominantes dans la pièce et sont soumises aux décisions prises par les hommes. Jupiter choisit pour elles le juge, Paris choisira pour elles la gagnante de la pomme. Elles se soumettent à leurs décisions et en sont dépendantes. On n'attend pas des femmes qu'elles prennent des décisions, mais plutôt qu'elles suivent aveuglément les directives des hommes de leur entourage.

Toujours dans cette pièce, certains personnages féminins semblent n'avoir de valeur que grâce aux hommes. C'est par exemple le cas de Junon, qui est la femme de Jupiter et donc la reine des dieux qui ne semble avoir de valeur que parce qu'elle est sa femme. Son pouvoir vient de lui : « Et puis que Jupiter dans la voute des Cieux / M'a mise au premier rang parmi les autres Dieux » (JugPar, 280, 649-650). Sa beauté ne semble avoir de l'importance qu'au travers du jugement de Jupiter, s'il estime qu'elle est digne d'être avec lui, c'est qu'elle doit être la plus belle : « Qu'il a jugé mon corps capable de sa couche » (JugPar, 280, 651). Elle ne se définit qu'au travers de sa relation avec Jupiter, comme si sans lui et son jugement favorable à son égard, elle n'était plus rien. De la même façon, Venus deviendrait encore plus belle en obtenant la pomme d'or, et donc en étant reconnue comme la plus belle par Paris : « Qu'aquele pomme d'or rendra Venus superbe[204] » (JugPar, 286, 742). La valeur, la beauté d'une femme augmente lorsqu'un homme la rend estimable. Elles dépendent de la validation des hommes.

Incapables de se protéger elles-mêmes, les femmes ont besoin des hommes pour assurer leur sécurité. C'est la cas d'Enone pour qui Colin s'inquiète : « Qui la garantira[205] » (JugPar, 270, 538). Il souhaite la protéger de sa propre jalousie, alors qu'elle semble plutôt agressive et prête à en venir aux mains avec une autre femme pour conserver l'amour de Paris. Colin, un homme, estime qu'elle est sans défense, ce qu'elle semble ne pas être du tout en réalité. Dans *Les Amours de la*

204« Comme cette pomme d'or rendra Vénus superbe ! » (JugPar, 287, 742).
205« Qui la protégera » (JugPar, 271, 538).

Guimbarde, Dupon est appelé à la rescousse par Miquouquette et Guimbarde pour faire taire les rumeurs qui courent à leur sujet. Son intervention sera finalement inutile et Miquouquette semblait être plus menaçante que Dupon dans la pièce. Il aura d'ailleurs moins agi qu'elle pour régler le problème mais étant un homme, on a sollicité son aide dans l'espoir que les hommes qui divulguent les rumeurs écoutent et respectent la menace d'un autre homme. Dans *La pastorale de Coridon & Clerice*, la Paix qui a été faite prisonnière par Pilhart et Clerice interroge l'aide-berger sur ses plans si Jupiter venait à la rappeler : « Si le Dieu foudroyeur me r'appelloit à soy, / Vous opposeriez-vous à sa divine loy ? » (CorCle, 608, 263-264). C'est en quelque sorte un rappel que fait la Paix à Pilhart. Elle lui rappelle au nom de qui elle agit et qui pourrait lui venir en aide. Elle n'essaye pas de se libérer elle-même, elle préfère attendre un homme, en l'occurrence Jupiter pour qu'il vienne l'aider. Philhart qui n'a pas peur suggère qu'il envoie Mercure. Là encore, c'est un homme qui viendrait au secours de la Paix : « que mande son Mercure[206] » (CorCle, 608, 265). Bien qu'elle soit une déesse, elle demeure une femme sans défense, victime des agissements des hommes et dépendante de l'aide de ceux-ci.

Les maîtres peuvent parfois représenter une protection pour les chambrières. Dans la pièce A de Zerbin, en voyant que Tabacan insiste, Peyrouno est obligée de le menacer d'avoir recours à l'intervention des maîtres. Elle l'a déjà menacé de le battre elle-même s'il la touchait, mais cela ne l'a pas suffisamment calmé puisqu'il continue de la harceler. Elle doit donc s'en remettre à un homme pour se protéger, en l'occurrence le maître de la maison. Tabacan ne respecte pas une femme qui a le même statut social que lui, ils sont certes égaux d'un point de vue social, mais elle demeure une femme, son genre la rend inférieure par nature. Peut-être respectera-t-il les coups de bâtons d'un autre homme et qui plus est supérieur socialement : « Siegés aqueou que devés estré, / Autrament sounaray lou Mestré / Que te vendra bastounejar.[207] » (A, I, 2, 205, 183-185). Peyrouno a d'ailleurs raison de penser que Melidor pourrait l'aider dans cette situation car il la protège déjà un peu du courroux de sa femme : « Per aquo la faut pas punir[208] » (A, I, 2, 211, 394). Si Melidor se montre si indulgent avec Peyrouno et s'il est prêt à tenir tête à sa femme pour lui éviter de prendre des coups, ce n'est pas par pure bonté d'âme. En réalité, il éprouve du désir pour Peyrouno. Par conséquent, la chambrière doit autant se méfier de la méchanceté de sa maîtresse que de la

206« qu'il envoie son Mercure » (CorCle, 609, 265).

207« Comporte-toi comme il se doit, / Autrement j'appellerai notre Maître / Qui viendra te bâtonner. » (A, I, 2 , 205, 183-185).

208« Il ne faut pas la punir pour cela » (A, I, 2 , 211, 394).

gentillesse de son maître.

Dans la pièce C de Zerbin, Brandin prend la défense de Dardarino auprès de son ami Gourgoulet :

> Ta demando es trop desreglado ;
> Car fa ben de te refuzar :
> D'élo pourriés trop abuzar,
> Et pui sur tout à la carriéro.
> Li faut parler d'autro maniéro[209]
> (C, II, 4, 323, 441445).

Il estime qu'il ne devrait pas insulter la jeune femme et s'adresser correctement à elle, surtout en public. Cependant, comme Melidor dans la pièce A de Zerbin, on voit dans la suite du discours de Brandin qu'il n'a en réalité aucune compassion pour Dardarino et sa situation. Il souhaite juste aller dans son sens pour obtenir ses services : « Trato-la don plus doussament / Si vouës un bouën advanssament / En so qu'aro deziran d'élo.[210] » (C, II, 4, 323, 446-448). Il ne pense donc pas différemment de Gourgoulet, mais il sait ce qu'il doit faire pour manipuler Dardarino et obtenir gain de cause.

Les époux des femmes mariées sont supposés les protéger de tout. Dans la pièce A de Zerbin, Philis met en garde Matoys. Celui-ci lui suggère de tromper son mari avec Coridon. Philis, outrée par son discours, lui dit que son mari pourrait le tuer pour ses propos : « Si mon marit sabié l'affayré, / Crezi que n'istariés pas gayré / De cridar au moundé adioussias.[211] » (A, III, 1, 232, 1139-1141). Elle le menace aussi de le tuer elle-même, mais la menace d'un homme est toujours plus efficace. Les femmes sont toujours dépendantes d'eux pour assurer leur protection. Ici, Philis aurait besoin de Melidor pour défendre son honneur. Tardarasso, dans la pièce E de Zerbin, tiendra des propos très similaires à Fumosi lorsqu'il lui fera des avances, puis à son faux prétendant. Dans la pièce D de Zerbin, Dameyzello Mourfit menace Lagas de dévoiler à son mari les avances qu'il lui fait s'il ne cesse de l'importuner : « Si non voulez que declari / A mon marit aquel eiglari / Que cercas de

209« Ta demande est trop excessive ; / C'est pourquoi elle a raison de refuser : / Tu pourrais lui causer du tort / Et puis, surtout en pleine rue, / Il fait lui parler d'une autre manière. » (C, II, 4, 323, 441445).

210« Traite-la donc plus doucement / Si tu veux que nous obtenions / Ce que nous désirons d'elle maintenant. » (C, II, 4, 323, 446-448).

211« Si mon mari apprenait cette affaire, / Je crois que tu ne serais pas très loin / De crier adieu à ce monde. » (A, III, 1, 232, 1139-1141).

li proucurar.[212] » (D, II, 2, 374, 329331). Elle défend ici son honneur et comme bon nombre d'autres personnages féminins avant elle, elle brandit la menace d'un autre homme pour se défendre. Son simple refus n'est pas suffisant, tout comme pour Philis, elle se sent obligée de mentionner la menace que représente son mari pour l'importun.

Catharino dans la pièce B de Zerbin n'est pas encore mariée à l'Amourous, mais elle compte sur son secours. Son réflexe, en apprenant qu'elle n'a pas d'autre choix que d'épouser l'homme que lui a choisi son père, est de se comporter en jeune femme en détresse qui doit être sauvée par l'homme qu'elle aime : « Ton secours seiré ben requist, / Mon admirablé calignayré, / En aquest miserablé affayré[213] » (B, II, 4, 280, 680-682). En réalité, L'Amourous dans la pièce n'a pas de réel caractère et se laisse surtout porter par les personnages féminins. Rapidement, Catharino va se ressaisir et se sauver toute seule grâce à son intelligence et à l'aide de sa fidèle domestique Peirouchouno.

Les femmes qui ne sont pas encore mariées peuvent compter sur les hommes de leur famille pour garantir leur honneur et les préserver des dangers extérieurs. Dardarino dans la pièce C de Zerbin va en jouer. Nous avons déjà évoqué le fait qu'une femme doive rester pure jusqu'au mariage et que son père ou tout autre tuteur désigné a le devoir de préserver sa chasteté jusqu'au mariage. Si la jeune femme est compromise avant le mariage, on s'arrange souvent pour que l'homme qui l'a déflorée l'épouse. Ainsi, Pinatello attire le Vieillard jusqu'à la chambre de Dardarino qui a placé des membres de sa famille dans sa chambre pour qu'ils les surprennent. Les trouvant dans une situation délicate, ils doivent exiger un mariage pour sauver l'honneur de Dardarino : « Per la mouërt, couquin, vous mourrés, / Ou la couzino espouzarés.[214] » (C, IV, 5, 335, 838-839).

Toute aide d'un homme est bonne à prendre pour une femme, surtout quand il s'agit d'user de la violence. C'est pourquoi dans la pièce A de Zerbin, Philis encourage Tabacan à punir Melidor et Peyrouno pour leur adultère : « Lei faudra ben cargar de bouës, / Sus, Tabacan, despacho vité.[215] » (A, III, 1, 240, 1393-1394). Tabacan, en se vengeant de l'infidélité de Peyrouno, vengera aussi au passage Philis de l'infidélité de Melidor. Dans la pièce E de Zerbin, Tardarasso qui se trouve être séquestrée par son mari demande de l'aide à Fumosi pour s'échapper. Elle sait qu'il la désire, or le seul moyen pour lui de l'avoir est de la libérer :

212« Si vous ne voulez pas que je dénonce / À mon mari ce malheur / Que vous cherchez à lui procurer. » (D, II, 2, 374, 329331).
213« Ton secours serait le bienvenu, / Mon admirable amant, / En cette misérable affaire. » (B, II, 4, 280, 680-682).
214« Par la mort, coquin, vous mourrez, / Ou bien vous épouserez notre cousine. » (C, IV, 5, 335, 838-839).
215« Il faudra bien les charger de bois. / Sus, Tabacan, dépêche-toi, vite. » (A, III, 1, 240, 1393-1394).

Et siou eissito per attendré,
Si l'y aurié mouyen d'entreprendré
Quauquaren per me despartir
Dey fleous que me vezi sentir
Souto lou fays de ma cadéno.[216]
(E, II, 2, 434, 407-411).

Les femmes sont aussi dépendantes des hommes financièrement. Elles n'ont pas de richesse personnelle lorsqu'elles sont d'un certain rang. Ainsi, lorsque Dardarino s'élève dans la société en épousant le Vieillard, elle perd son indépendance financière et dépend de son mari pour vivre. Elle va donc chercher à tomber enceinte de lui afin que son enfant hérite de sa richesse. Étant la mère de l'héritier, elle pourrait avoir la mainmise sur l'argent jusqu'à sa majorité et être à l'abri du besoin pour le reste de ses jours. Cependant, son plan ne se passe pas comme prévu et le Vieillard tombe malade. Il demande à son valet Gourgoulet de mettre sa femme dehors, la laissant alors sans aucune ressource :

Gourgoulet, senso autro disputo
Chasso-me leou aquélo puto
Ben luench defouëro mon houstau,
Car m'a dounat lou cop mourtau.[217]
(C, V, 1, 336, 876-879).

On voit la précarité dans laquelle peuvent se retrouver certaines femmes. Ici, Dardarino est bien responsable du mal qui ronge le Vieillard, mais on n'est pas sûr que son intention était de le tuer. De plus, cela nous donne surtout à voir une dure réalité, les femmes sont dépendantes du bon plaisir de leurs maris : leurs titres, leurs richesses, leurs toits peuvent leur être vite retirés. Gourgoulet s'est d'ailleurs déjà assuré de la mettre à la porte : « L'ay dereja tracho defouëro.[218] » (C, V, 1, 336, 880). Il n'avait pourtant aucun droit d'agir de la sorte avant que son maître ne le lui ordonne. Pourtant il s'est permis de le faire, sans doute plus par vengeance après le tour que lui a joué Dardarino que

216« Et je suis ici pour voir / S'il y aurait moyen d'entreprendre / Quelque chose pour m'éloigner / De la douleur dont je suis la proie, / Accablée sous le poids de mes chaînes. » (E, II, 2, 434, 407-411).
217« Gourgoulet, sans plus de querelle, / Chasse-moi vite cette putain / Bien loin de ma maison : / Elle m'a porté un coup mortel. » (C, V, 1, 336, 876-879).
218« Je l'ai déjà jetée dehors. » (C, V, 1, 336, 880).

par réelle préoccupation pour son maître. Après la mort du Vieillard, on retrouve Dardarino qui a tout perdu avec la mort de son mari : son statut favorable dans l'échelle sociale, son argent et l'espoir d'un avenir rangé :

Siou la frémo plus amleyrouso
Que siegé de ma condicien :
N'y a ges de sorto d'afflicien
Que servé à la miou de segoundo :
So que fa que mon coüér aboundo
D'uno infinitat de doulours,
Que cauzoun à meis hueils de plours
Es de me veiré destituado
De so que m'eri constituado
Quand espouzeri Sen Brandin.[219]
(C, V, 4, 340, 1012-1021).

Elle plaide depuis six mois sa cause, espérant recevoir sa part sur l'héritage dilapidé par Brandin et Gourgoulet. La fin de la pièce ne nous dit pas si elle reçoit ou non cet argent. Elle est aussi victime de la lenteur de la justice, les procès pouvant s'étaler sur plusieurs mois comme c'est son cas :

Per pouder retroubar lou miou
L'y a déja sieis més que pleidegi,
Ou per miés diré, malavegi,
Afin d'aver satisfacien
A mon degré de discussien.
Cepandan so que me treboüelo
Es quand vezi fayré la moüelo
Ey gens qu'an mon affayré en man :
Tout à ben huy, à ben deman,

219« Je suis la femme la plus malheureuse / Qui soit dans mon genre. / Il n'y a aucune sorte d'affliction / Qui puisse égaler la mienne. / Ce qui fait que mon cœur déborde / D'une infinité de douleurs / Qui font venir des pleurs à mes yeux / C'est de me voir dépossédée / De ce que j'avais acquis / Quand j'épousai Sire Brandin. » (C, V, 4, 340, 1012-1021).

Me menoun senso m'en distrayré.[220]

(C, V, 4, 340, 1026-1035).

Nos pièces montrent les femmes comme des êtres constamment dépendants des hommes pour leur protection, leur statut social et leur survie financière. Que ce soit pour prendre des décisions importantes, se défendre contre des agressions, ou préserver leur honneur, les femmes dans ces pièces doivent toujours s'en remettre à l'autorité ou à la bienveillance masculine. Même lorsqu'elles tentent de s'affirmer ou de se protéger elles-mêmes, elles finissent par dépendre des hommes, que ce soit en sollicitant leur aide ou en subissant leur domination. Cette dépendance est si ancrée qu'elle réduit les femmes à des mineures perpétuelles, sans véritable espoir d'émancipation.

I.E.3. Infantilisation

À l'époque, les femmes sont considérées comme d'éternelles mineures. Elles sont toujours sous la responsabilité d'un homme de leur entourage : le plus souvent leur père puis leur mari. Dans la pièce D de Zerbin, le vieux Brandin est obligé de partir quelques jours pour régler des affaires. Pour partir la conscience tranquille, il confie sa femme Dardarino à la surveillance de son fidèle valet Gourgoulet : « Li sarvira de boüeno gardo.[221] » (D, III, 1, 377, 413). Dardarino est une éternelle enfant que l'on doit surveiller. Bien qu'elle soit la maîtresse de maison et par conséquent la supérieure de Gourgoulet, celui-ci demeure un homme et exerce d'une certaine façon une forme de domination sur elle. Le vieux Brandin fait d'ailleurs plus confiance à son valet qu'à sa femme. Elle ne peut pas être laissée seule, elle semble être hors de contrôle, la présence d'un homme est nécessaire pour l'empêcher de tromper son mari.

Lors du désaccord qui oppose Minerve, Junon et Venus pour l'obtention de la pomme d'or dans *Le Jugement de Paris*, le Cousinie explique ceci : « Et sanso Jupiter el erou tres Deesses / Que sus aquel debat sanabou mettre en pesses[222] » (JugPar, 262, 407-708). Il faut l'intervention de Jupiter pour calmer la chose, il est celui qui rétablit l'ordre, qui empêche les déesses d'aller plus

220« Pour pouvoir recouvrer mon bien / Il y a déjà six mois que je plaide, / Ou, pour mieux dire, que je traîne, / Afin d'avoir satisfaction / Selon mon degré de réclamation. / Cependant, ce qui me trouble / C'est quand je vois procéder mollement / Les gens qui ont mon affaire entre les mains : / Avec des "aujourd'hui peut-être, ou alors demain"/ Ils me mènent, sans me tirer de là. » (C, V, 4, 340, 1026-1035).

221« Lui servira de bonne garde. » (D, III, 1, 377, 413).

222« Et sans Jupiter, trois déesses / Allaient se mettre en pièces dans ce conflit. » (JugPar, 263, 407-708).

loin. Il faut un homme pour gérer ces femmes. Dans *La réjouissance des chambrières*, c'est Peire qui rétablit l'ordre en grondant les chambrières qui font du tapage près de la fontaine :

> Foro d'aissi canaillo, prenez vostros bouteillos
> Non savi que me ten qu'oun frete las aureillos
> Que pourtas sus lou cap, ambe tout lou fourreau,
> Ou qu'oun vous mene en part que lai languirez leau.
> (Chamb, 394, 1006-1009)[223].

La violente querelle qui oppose les trois déesses dans *Le Jugement de Paris* est réduite à un « degatiniamen[224] » (JugPar, 262, 417). Comme bien souvent, les disputes des femmes ne sont pas prises au sérieux et sont réduites à de simples chamailleries, comme on le ferait pour des enfants. De la même façon, la bagarre de Mathivo et Andrivo est réduite à un simple crêpage de chignons : « Se peltirou lous pels, se grafinou las gautos[225] » (Chamb, 394, 1014). La violence des coups est amoindrie, et leur comportement devient risible.

Colin suggère dans *Le Jugement de Paris* de placer Discorde en bout de table : « On la poudio fa mettre aval al fonds de taulo[226] » (JugPar, 266, 467), comme on le ferait avec un enfant. C'est une façon de l'isoler pour qu'elle ne dérange pas les autres invités. Enfin, Junon et Minerve qui n'ont pas gagné la pomme d'or doivent être consolées selon Colin : « Consoulen cependant Junon amay Minerve[227] » (JugPar, 286, 743), comme on consolerait des enfants frustrés de ne pas avoir gagné un prix. La suite lui donne raison puisqu'elles pleurent bel et bien : « May chut non ploures pas[228] » (JugPar, 288, 748). On est alors dans une scène burlesque, les déesses ne se comportent plus dignement comme elles le devraient face à la défaite et pleurent sur scène à l'annonce du verdict de Paris. Toujours dans ce même registre burlesque, Colin, parle d'elles et s'adresse à elles comme à des enfants malheureux.

223« Hors d'ici, canailles ! Prenez vos bouteilles ! / Je ne sais ce qui me retient de vous frotter les oreilles / Que vous portez sur la tête, avec tout le reste / Ou de vous mener quelque part où vous vous ennuierez vite ! » (Chamb, 395, 1006-1009).
224« chamaillerie » (JugPar, 263, 417).
225« Elles se tirent les cheveux, se griffent les joues » (Chamb, 395, 1014).
226« On pouvait la mettre au bas bout de la table » (JugPar, 267, 467).
227« Consolons cependant Junon et Minerve. » (JugPar, 287, 743).
228« Mais chut ! Ne pleurez pas » (JugPar, 289, 748).

Dans la pièce B de Zerbin, c'est Paulian qui décide pour sa fille qui elle va épouser. Lorsque celle-ci lui tient tête et dit ne pas vouloir épouser Tacan, il se met en colère et estime mieux savoir qu'elle ce dont elle a besoin : « Counoüeissi pas miés ton bezon, / Digo paillardo que tu mémés ?[229] » (B, II, 4, 278, 600-601). Il présente ce mariage comme quelque chose de bon pour elle, alors qu'il n'y a rien de positif si ce n'est qu'il vient d'ailleurs et qu'il a de l'argent, deux choses que convoite Paulian. Sous couvert de faire le bien, il accomplit un acte égoïste.

Dans la pièce C de Zerbin, Pinatello ne décide pas pour Dardarino qui elle doit épouser, mais à qui elle doit vendre ses services. Elle a été engagée par le Vieillard pour faire céder Dardarino et compte bien arriver à ses fins. Elle essaye plusieurs stratégies avec elle pour la faire céder et finit par lui parler presque comme à une enfant que l'on gronderait : « Segondas pu sey voulountas, / Senso sarcar tant de nouvellos[230] » (C, III, 3, 330, 683684). Dardarino est une travailleuse du sexe et ne peut donc pas se permettre de faire ce genre de caprice.

Le comportement de certains personnages féminins de Zerbin est parfois très proche de celui d'un enfant. Dans la pièce A par exemple, Philis passe pour une enfant capricieuse. Sa façon d'exiger de son mari qu'il lui paye un camail est très puérile : « Quand n'aurias pas un sou lou voueli.[231] » (A, I, 2, 212, 448). Melidor sait par avance comment le conflit se soldera et ne s'en inquiète pas plus : « Me fara quaqué pauc de trougno, / May pui enfin li passara.[232] » (A, I, 2, 213, 492-493). Philis semble être immature et son envie n'être qu'un caprice passager.

En conclusion, les œuvres analysées illustrent clairement la perception des femmes comme des éternelles mineures, incapables de se gérer seules et constamment sous la tutelle des hommes. Qu'elles soient surveillées par un valet, remises à leur place par un mari ou dominées dans des disputes, les femmes sont systématiquement infantilisées et dépeintes comme étant incapables de prendre des décisions rationnelles. Cette infantilisation renforce leur dépendance vis-à-vis des hommes qui sont vus comme les seuls capables de maintenir l'ordre et de faire preuve de discernement. Ce traitement condescendant des personnages féminins les réduit à un statut subalterne, comparable à celui des enfants, et met en lumière une forme de déshumanisation que nous allons mieux explorer.

229« Ne connais-je pas ce qu'il te faut, / Dis, paillarde, mieux que toi-même ? » (B, II, 4, 278, 600-601).
230« Favorisez plutôt mes désirs / Sans chercher tant d'histoires. » (C, III, 3, 330, 683684).
231« Quand bien même vous n'auriez pas un sou, je le veux » (A, I, 2, 212, 448).
232« Elle me fera quelque peu la tête, / Mais à la fin, cela lui passera. » (A, I, 2, 213, 492-493).

F. Déshumanisation des femmes

I.F.1. La chasse et la conquête

Les femmes sont les éternelles victimes des hommes, il n'est donc pas surprenant de trouver le vocabulaire de la chasse dans la bouche de certains personnages pour parler d'elles, notamment dans le domaine de la séduction. Dans *Le Jugement de Paris,* c'est Colin qui utilise des métaphores ou du vocabulaire relevant de la chasse pour parler d'Enone. En effet, il se vante d'abord de la rapidité avec laquelle il l'attrapera : « Davan que sio tres jours yeu la voly couffa[233] » (JugPar, 242, 186). Il parle d'elle comme il parlerait d'un animal, d'une proie. Colin s'inspire ensuite de la technique de chasse de l'araignée pour attraper Enone et partage cette stratégie avec Paris : « Cachas vous commme fa l'estaliranio al traucq, / Vous beses qu'en cassan elle souven s'enbousco, / Et sorti tout d'un cop per sauta sur la mousco[234] » (JugPar, 244, 202-204). Enone est encore la proie dans cette histoire, elle est l'insecte qui tombe dans la toile du prédateur. Dans *Coridon & Clerice*, Pilhart qui joue le même rôle que Colin dans *Le Jugement de Paris* tiendra des propos très similaires en expliquant à Clerice son plan pour attraper la Paix.

Dans *Dono Peiroutouno*, une autre technique de chasse est utilisée pour parler de l'art de la séduction : la fauconnerie. Cette métaphore est filée par le Prologue. On ne sait d'abord pas de qui il s'agit, il mentionne juste une perdrix chassée par un autre oiseau : « D'uno grasso perdis que l'aussel a volado, / En li dounan d'esfray en sou flus & reflus[235] » (DonoP, 486, 6-7). La perdrix survit à la poursuite de l'oiseau prédateur, mais finit par être attrapée par une femme : « Mais elo qu'on pouguet de l'aussel estre preso, / Toumbet entre las mas de qu'auco vilatgezo[236] » (DonoP, 486, 9-10). Là encore on ne sait pas de qui il est question. La suite nous donne plus de précisions. Le Prologue explique qu'il développe une métaphore filée entre la fauconnerie et la séduction. L'oiseau prédateur est Cupidon, la femme qui attrape la perdrix est Peiroutouno et la perdrix est Rondeletto, bien que son nom ne soit pas donné :

233 « Dans moins de trois jours, je vais l'attraper » (JugPar, 243, 186).
234 « Cachez-vous comme une araignée dans un trou. / Vous voyez qu'en chassant elle se met souvent en embuscade / Et sort tout d'un coup pour sauter sur la mouche. » (JugPar, 245, 202-204).
235 « Fait d'une grasse perdrix que l'oiseau de proie à pourchassée / Lui donnant beaucoup d'effroi en s'approchant et s'éloignant sans cesse » (DonoP, 487, 6-7).
236 « Mais celle-ci que l'oiseau ne parvint pas à attraper, / Tomba entre les mains d'une certaine villageoise. » (DonoP, 487, 9-10).

L'Amour ressemblo un pauc à l'art de volerio
Et qui sap fa l'amour, enten l'allegorio.
Cupidon es l'aussel que volo la perdis,
La perdis uno fillio habilliado de gris
Et so que Cupidon non li pouguet pas fayre
An sas flechos d'amour qu'ello non cregnio gaire
Ven dono Peiroutoune an quicon à las mas
Que la toumbet al sol sans flécho & sans matras[237]
(DonoP, 486-488, 13-20).

Si le vocabulaire de la chasse disparaît dans la suite du récit, Peiroutouno est la seule à y faire à nouveau allusion en demandant à Braguetin de la laisser s'occuper de Rondeletto : « Retiras vous d'ayssi : car al casso d'amour / Non bol pas tant de bruch[238] » (DonoP, 504, 213-214). Bien qu'elle soit elle-même une femme et qu'elle ait déjà été à la place de Rondeletto, elle se place en chasseur et non en égale de la jeune femme. Il en va de même pour Pinatello dans la pièce C de Zerbin qui voit son travail d'entremetteuse comme un art et le compare à l'art de la chasse :

Soun coumo leis ausseous d'arrés
Qu'vitoun souvent d'estré prés
May puis à la fin lou cassayré
Ley convido tant à s'y trayré
A foüesso de ley sambeillar,
Et souto un leourré gazouillar,
A la fasson de sey ramagis,
Qu'ustendoun ben leou sei plumagis
Per se gitar dins ley fielas.[239]
(C, III, 1, 325-326, 518-526).

237« L'amour ressemble un peu à l'art de la fauconnerie / Et celui qui sait faire la cour, comprend l'allégorie : / Cupidon est l'oiseau qui pourchasse la perdrix, / La perdrix est une fille vêtue de gris / Et ce que Cupidon n'a pas pu lui faire / Avec ses flèches d'amour qu'elle ne craignait guère, / Vient de Dame Peiroutouno qui, avec quelque chose dans les mains / La fit tomber à terre sans flèche et sans dard » (DonoP, 487-489, 13-20).

238« Allez-vous en d'ici car la chasse d'amour / Ne veut pas tant de bruit » (DonoP, 505, 213-214).

239« Elles sont comme les oiseaux à rêts / Qui souvent, évitent de se laisser prendre, / Mais, à la fin, le chasseur / Les engage tellement à s'y précipiter / À force de les attirer avec son appeau / Et de gazouiller sous un lierre / En imitant leur ramage, / Qu'ils déploient bientôt leurs plumages / Pour se jeter dans les filets. » (C, III, 1, 325-326, 518-526).

Là encore, les femmes désirées par les hommes sont les proies et sont comparées à des oiseaux dans la métaphore. Dans la pièce D de Zerbin, Dardarino parle elle aussi de son rôle d'entremetteuse comme d'une chasse. Son amie Dameyzello Mourfit est la proie et elle est la chasseuse.

Dans la pièce B de Zerbin, Tacan utilise la métaphore de la chasse pour parler de sa nouvelle épouse comme d'un gibier qu'il viendrait d'attraper : « Tout nouveou maridat deou courré / Auprez de son gibier nouveou.[240] » (B, III, 2, 284, 822-823). Nous avons ici encore une fois une marque de possession et la domination du chasseur sur son gibier montre bien la domination du mari sur sa femme qu'imagine Tacan dans son mariage. Son discours est très proche de celui de Matoys, Coridon et Tabacan, mais il ne parle pas de son désir sexuel. Il parle surtout de l'empressement qu'il a à aller se marier, car il n'est pour le moment que promis à Catharino. Le Vieillard dans la pièce C de Zerbin fait la même chose que Tacan et utilise la métaphore de la chasse pour parler de Dardarino avec qui il espère bientôt avoir une relation intime.

Pour la première et la seule fois dans le Théâtre de Béziers, la métaphore de la chasse n'est pas utilisée uniquement pour parler de séduction, mais aussi pour parler de rapports sexuels consentis par Pilhart dans *Coridon & Clerice* : « fourras vous dins la jasse, / Creses me fases leu attabé vostre casse, / Non demandé pas bruch[241] » (CorCle, 622, 445-447). Chez Zerbin en revanche, on voit plus souvent ce genre de métaphores avec le sexe masculin qui serait l'arme et la femme qui serait la proie ciblée. Dans la pièce A de Zerbin, Tabacan parle ainsi de son sexe et de ses capacités au lit à Peyrouno afin de la convaincre qu'il ferait un bon amant :

> Parlen un pauc de ma culato
> Que jamay non m'a dich de non,
> Quand ay amouorrat mon canon
> Contro de la casso privado[242]
> (A, I, 2, 207, 252-255).

Coridon utilise exactement le même genre de métaphore pour parler de son désir pour Philis. Pacoulet dans la pièce B de Zerbin utilisera la même métaphore du canon de l'arme pour parler du

240« Tout nouveau-marié doit courir / Auprès de son gibier nouveau. » (B, III, 2, 284, 822-823).
241« Mettez-vous dans la bergerie. / Croyez-moi faites vite. Aussi bien votre chasse / Ne demande aucun bruit. » (CorCle, 623, 445-447).
242« Parlons un peu de ma culasse / Qui ne m'a jamais dit on, / Quand j'ai pointé mon canon / Sur un gibier privé. » (A, I, 2 , 207, 252-255).

sexe de l'Amourous. Et le Vieillard fera de même pour parler de son sexe dans la pièce C de Zerbin.

Une forme de triolisme est mentionnée par Matoys, ou du moins il sous-entend la possibilité que Peyrouno ait un rapport sexuel avec lui, puis avec Tabacan. Pour parler de ceci de façon moins explicite, il utilise une métaphore de la chasse où Peyrouno serait le gibier partagé par Matoys et Tabacan :

> Si ta courtezié me dounesso
> Uno favour de tant grand prez,
> Nous aguesso seguit aprez
> Per aver sa part de la casso.[243]
> (A, II, 1, 216, 596-599).

Parler des femmes comme de proies et se placer en tant que chasseur pour parler de la séduction ou du sexe montre bien le peu de considération qu'ont nos personnages masculins pour les personnages féminins. Comparées à des bêtes à abattre ou à attraper, les femmes sont déshumanisées et leurs sentiments, leur consentement deviennent inutiles. De plus, le champ lexical de la conquête est aussi employé pour parler des femmes comme d'une bataille remportée, ou de trophées. Colin, dans *Le Jugement de Paris*, déjà remarqué pour sa façon de parler des femmes comme de proies, continue sur la même voie en utilisant le champ lexical de la conquête : « Yeu la ganieri[244] » (JugPar, 274, 592). La femme est aussi un but à atteindre : « yeu perpreni[245] » (JugPar, 274, 595). Enfin, si elle est présentée souvent comme une proie, la femme est aussi un ennemi dont on espère la reddition : « se rendio à discretieou[246] » (JugPar, 276, 598). Elle dépose les armes. Au lieu d'être sur un pied d'égalité, elle devient sa possession, son prisonnier de guerre. La femme séduite lui est inférieure, elle est offerte à Colin. Tout ceci est encore une fois un jeu pour lui, Colin n'a aucun respect pour les femmes, aucune considération pour leurs sentiments.

Les femmes sont toujours représentées comme en position de fragilité, soit elles sont du gibier qui fuit le chasseur, soit un ennemi vaincu. Elles ne sont jamais en position de force et leur résistance semble finalement n'être qu'un divertissement pour les personnages masculins

243 « Si tes bonnes grâces me donnaient / Une faveur d'un si grand prix, / Il nous aurait suivi / Pour avoir sa part de la chasse. » (A, II, 1, 216, 596-599).
244 « Je la gagnai » (JugPar, 275, 592).
245 « j'entreprends » (JugPar, 275, 595).
246 « elle ne se donnait à moi » (JugPar, 277, 598).

persuadés d'arriver à leurs fins. Cette dévalorisation se poursuit avec une autre dimension symbolique : la comparaison récurrente des femmes à des animaux, renforçant encore davantage leur réification et leur soumission. C'est cette imagerie animale que nous allons maintenant explorer.

I.F.2. Comparaison animalière

Tout comme le champ lexical de la chasse et de la conquête, le parallèle qui est fait entre les animaux et les femmes à un but déshumanisant et dénigrant. Cela permet aussi de se moquer des femmes et les personnages masculins peuvent ainsi se placer en position de supériorité. Nous commencerons par les animaux de la ferme avec les ovins et les bovins. Dans *Le Jugement de Paris,* Paris est désigné par Jupiter pour juger les déesses, mais il explique ne pas avoir les compétences requises pour une telle chose : « Je ne sçaurois juger suivant mes exercisses / Que de la qualité de deux belles genisses » (JugPar, 278, 623-624). Bien qu'il fasse preuve d'humilité en disant cela, la phrase est finalement insultante. Il n'est qu'un berger et il va pourtant quand même porter un jugement sur elles, choisissant bien la plus belle comme il le ferait en choisissant la meilleure bête pour son troupeau. Les trois déesses sont réduites à des bêtes de foire, elles n'ont pas plus d'importance que des vaches. Dans la pièce B de Zerbin, Tacan compare Catharino à un agneau : « aqueou polit agneou[247] » (B, III, 2, 284, 815). L'agneau est symbole d'innocence et l'innocence est associée à la jeunesse. Il se réjouit de l'innocence de sa future femme, de sa jeunesse, de sa naïveté. C'est un compliment, mais l'agneau peut aussi être une référence à l'agneau pascal, un symbole religieux et surtout un animal sacrificiel. Finalement, cette comparaison qui peut passer pour une louange sonne peut-être plus comme une menace. Le fait qu'il l'imagine ou qu'il l'espère naïve et innocente en raison de sa jeunesse lui permet de croire qu'il aurait une encore plus forte influence sur elle du fait d'être son mari et d'être plus âgé qu'elle. Il pourra ainsi mieux la contrôler, la soumettre et la manipuler. Enfin, on trouve une dernière comparaison, qui semble plutôt renvoyer à une expression commune dans *Le Jugement de Paris*. Si Enone et Venus étaient amenées à se croiser et à se battre pour Paris, Colin compare leur bagarre à celle d'un chat et d'un chien : « Comme un cat amb'un chi quand fou caramantran[248] » (JugPar, 270, 544). Cette façon de voir les choses rend la situation ridicule et nous pousse à rire de ces femmes.

247« ce joli agneau » (B, III, 2, 284, 815).
248« Comme chat et chien quand ils font carnaval » (JugPar, 271, 544).

Dans *La réjouissance des chambrières*, les femmes sont comparées à plusieurs reprises à des chevaux en raison de la masse de travail qu'elles abattent et des charges d'eau qu'elles doivent transporter sur de longues distances : « Noun pas fa comme une cavallo[249] » (Chamb, 328, 119). Elles sont aussi comparées à ces animaux, car l'expression « chevals de reelles[250] » (Chamb, 344, 353) ou « cheval de reles[251] » (Chamb, 368, 698), désigne le fait d'être une amante et elles sont bien souvent les maîtresses de leurs maîtres. La comparaison aux animaux peut donc et est d'ailleurs très souvent employée pour parler des femmes dans le domaine de la sexualité, et bien souvent c'est de façon péjorative, comme c'est le cas dans la pièce C de Zerbin où on parle des femmes comme de montures avec un sous-entendu graveleux. Gourgoulet traite Dardarino de : « La bouëno mounturo publiquo ![252] » (C, IV, 5, 336, 864). D'une part, il revient sur le fait qu'elle soit une travailleuse du sexe et par conséquent qu'elle ait de multiples partenaires, d'où la mention de « publique ». Cependant, cette idée de « publique » donne l'impression qu'elle serait offerte à tous, alors qu'elle défend avec férocité sa pudeur, elle garde sa porte fermée et elle choisit avec soin ses clients. Le but est de la dévaloriser, bien entendu. Ensuite, on notera qu'il la qualifie de « monture », encore une fois on déshumanise une femme, on la réduit à un animal, en l'occurrence une bête que l'on monte à sa guise. Toutefois, Dardarino elle-même se qualifie de « mounturo[253] » (C, IV, 5, 336, 872) pour dire qu'elle est bien plus jeune que son partenaire et par conséquent qu'ils sont incompatibles sexuellement. Le même terme sera employé par Couguëlon dans la pièce E de Zerbin pour parler de Margarido comme partenaire sexuelle. Dans la pièce D de Zerbin, une expression très similaire est employée par Gourgoulet pour parler de Dardarino. Il la qualifie de : « boüeno besti de lougagi[254] » (D, I, 1, 367, 54). La désigner comme une bête renvoie aux montures ou du moins aux bêtes que l'on utilisait pour porter des charges lourdes. Ici, les charges lourdes sont les hommes avec lesquels elle aurait des rapports. La mention de la location est à mettre en parallèle avec l'idée qu'elle soit publique. Les deux font références à la commercialisation du corps de la femme. Pourtant, Dardarino dans la pièce D ne semble pas être une courtisane. Les propos de Gourgoulet sont donc totalement déplacés et on voit surtout son désir pour la jeune femme, dont il semble vouloir louer les services. Plus tard dans la pièce, il la complimentera sur le même registre en vantant en quelque

249« Plutôt que de faire comme une jument » (Chamb, 329, 119).
250« cheval de rechange » (Chamb, 345, 353).
251« cheval de rechange » (Chamb, 369, 698).
252« La belle monture publique que voilà ! » (C, IV, 5, 336, 864).
253« monture » (C, IV, 5, 336, 872).
254« bonne bête de louage » (D, I, 1, 367, 54).

sorte ses performances sexuelles : « Jamay s'est vist millour coursier, / Pourtarié un homé armat d'acier.[255] » (D, IV, 1, 384, 707-708). Dans la pièce E de Zerbin, Couguëlon parle des femmes comme d'animaux qu'il faudrait tenir attachés de peur qu'ils ne s'échappent ou ne commettent des bêtises : « Per non retenir la caussano / En aqueou sexé femelan ! / […] / A vous vous tendray la brido[256] » (E, I, 1, 430, 272-276). Le licou dont il est question laisse penser qu'il compare sa femme à une monture. Il semble parler des femmes de façon générale, elles sont toutes identiques à ses yeux : des animaux qu'il faut surveiller et attacher de peur qu'elles ne soient infidèles.

D'autres procédés de rabaissement faisant référence cette fois aux chiens sont utilisés pour évoquer la sexualité des femmes dans *La réjouissance des chambrières* : « lo gousso caudo[257] » (Chamb, 392, 982) et *Guilhaumes & Antoigne* : « la gousso ques degest[258] » (GuilhAnt, 720, 608).

Dans la pièce B de Zerbin, Pacoulet qui déteste toutes les femmes les désigne par le mot : « femello[259] » (B, I, 3, 268, 214), ou « femelan[260] » (B, II, 1, 275, 480) montrant ainsi le mépris qu'il a pour elles. Il ne désigne jamais la gent féminine par un terme simple et neutre comme « femme », il cherche toujours à les qualifier de façon indirecte par leurs défauts. Le terme de « femelle » renvoie à une forme d'animalité, comme si elles n'étaient pas humaines, mais aussi à une fonction reproductrice. Dans la pièce D de Zerbin, le même type de vocabulaire est employé. On le retrouve dans la chanson paillarde qui tient lieu de prologue, mais le plus souvent, c'est dans la bouche du valet Gourgoulet que l'on trouve ces termes lorsqu'il parle des femmes dans un contexte sexuel. Dans la pièce E de Zerbin, Couguëlon qui n'a absolument pas confiance dans les femmes utilise aussi ce terme, sans doute pour les renvoyer à une dimension sexuelle et les réduire à leur désir, alimentant ainsi sa crainte d'être fait cocu par sa femme. Dans cette même pièce, Barboüillet fera de même.

Lors d'une scène dans la pièce B où Pacoulet est ivre, Peirouchouno lui dévoile ses sentiments. Pris de boisson, il commence par la confondre avec une bête : « Vezi uno besti que va l'amblo[261] » (B, II, 1, 274, 439) ; « Ley bestis parloun d'aquest tens[262] » (B, II, 1, 274, 444). Le comique de la scène réside dans cette confusion entre Peirouchouno et un animal. Cependant, cette

255« Il ne s'est jamais vu pareil coursier, / Elle porterait un homme tout armé d'acier. » (D, IV, 1, 384, 706-708).
256« Parce qu'on n'aurait pas tenu le licou / À ce sacré sexe féminin ! /[...] / Je vous tiendrais la bride serrée » (E, I, 1, 430, 272-276).
257« cette chienne en chaleur »(Chamb, 393, 982).
258« la chienne en chaleur. » (GuilhAnt, 721, 608).
259« femelle » (B, I, 3, 268, 214).
260« féminine engeance » (B, II, 1, 275, 480).
261« Je vois une bête qui va l'amble » (B, II, 1, 274, 439).
262« Les bêtes parlent par les temps qui courent ! » (B, II, 1, 274, 444).

comparaison est insultante, d'autant plus lorsqu'il finit par la reconnaître et continue de parler d'elle comme d'une bête : « la besti[263] » (B, II, 1, 275, 487) et « de tant marrit bestiari[264] » (B, II, 1, 276, 490). Il emploiera même le terme « acoublar[265] » (B, II, 1, 275, 489) pour parler de faire l'amour avec Peirouchouno. Brandin dans la pièce C de Zerbin traitera Dardarino de « besti[266] » (C, II, 4, 324, 460) après qu'elle aura lancé un caillou sur Gourgoulet.

Parmi les insultes que s'échangent Mathivo et Andrivo dans *La réjouissance des chambrières*, certaines font références à des animaux : « saumasso[267] » (Chamb, 388, 930), « Cap de vedel[268] » (Chamb, 388, 931), « mas d'arencados[269] » (Chamb, 388, 933), « bel quioul de vache magro[270] » (Chamb, 388, 936), « Mourre de porc[271] » (Chamb, 388, 937), « Tu as las mas comm'un vayrat / Quand es estat embaquounat.[272] » (Chamb, 388, 938-939). Braguetin, lui, espère la voir devenir plus docile : « la rende doucilo[273] » (DonoP, 492, 74). C'est une qualité recherchée chez une femme, mais on ne peut pas oublier que c'est aussi ce que l'on recherche chez une bête. La docilité d'un animal est indispensable pour pouvoir l'utiliser au travail. La femme est un animal sauvage qu'il faut amadouer et rendre docile pour qu'elle se plie aux désirs de l'homme.

Le comportement des maîtres et maîtresses de maison vis-à-vis de leurs domestiques peut laisser penser qu'ils s'adressent à des enfants, voire parfois à des animaux. Ainsi, dans *Guilhaumes & Antoigne*, la maîtresse d'Antoigne, Madamoiselle, parle de la grossesse de sa chambrière comme elle parlerait de la grossesse d'une de ses bêtes : « ma chambriere enceinte » (GuilhAnt, 726, 672). La façon dont elle parle d'elle comme de sa propriété, couplé au fait de décider de tout à sa place, fait vraiment penser qu'elle s'occupe d'un animal qui lui appartient et non d'un être humain.

En conclusion, le recours au champ lexical de la chasse et aux comparaisons animales déshumanise les femmes en les réduisant à des objets de possession ou à des êtres inférieurs. Ces

263« la bête » (B, II, 1, 275, 487).
264« un aussi vilain animal. » (B, II, 1, 276, 490).
265« accoupler » (B, II, 1, 275, 489).
266« bête » (C, II, 4, 324, 460).
267« grosse ânesse ! » (Chamb, 389, 930).
268« Tête de veau » (Chamb, 389, 931).
269« mains de harengs » (Chamb, 389, 933).
270« beau cul de vache maigre ! » (Chamb, 389, 936).
271« Trogne de porc » (Chamb, 389, 937).
272« Tu as les mains comme un verrat / Après la salaison ! » (Chamb, 389, 938-939).
273« la rendre docile » (DonoP, 493, 74).

métaphores péjoratives, qui assimilent les femmes à des animaux comme des génisses ou des chevaux, servent à renforcer leur mépris et justifient des comportements dominants et abusifs. En dégradant les femmes ainsi, on perpétue une vision sexiste qui facilite la domination masculine et ignore leur dignité et leur égalité en tant qu'êtres humains. Les stéréotypes misogynes que nous allons voir à présent s'inscrivent dans la même dynamique de rabaissement et de mépris de la femme.

G. Stéréotypes misogynes

I.G.1. La coquetterie

La coquetterie dont peuvent parfois faire preuve les femmes est dénoncée par les personnages masculins, comme par les personnages féminins eux-mêmes. Le soin qu'elles apportent à leurs toilettes est par exemple mentionné dans *Le Jugement de Paris*. Une partie du récit du Cousinie sur les événements lors du mariage est dédié à la préparation des déesses avant de se présenter devant Paris : « Que Cadune, a cargat sous bels abilliamens / […] / A se cargua daffart, de musc, & de ceruse[274] » (JugPar, 268, 518-520). Tout comme un homme aiguise ses lames avant d'aller à la guerre, ces déesses perfectionnent leurs atouts, leur arme est leur beauté, qu'elles mettent en avant avec les différents moyens énoncés par le cuisinier. Un homme ne se présenterait pas sur le champ de bataille sans son matériel, il en va de même pour les déesses qui sortent tout leur « attiral[275] » (JugPar, 268, 521). La connotation n'est ici pas négative, mais montre que la beauté des femmes est leur arme dans le conflit qui les oppose. Chacun use des armes qui sont à sa disposition. Le soin qu'elles portent à leur préparation est mentionné avec le nombre de fois où elles passent devant le miroir avant d'estimer être prêtes : « Non passe cinq cens cots per lavis del miral[276] » (JugPar, 270, 522). Avant d'être jugées par Paris, elles se jugent elles-mêmes dans le miroir. Tous les soins apportés à leur toilette donnent à voir les artifices dont usent les femmes, leur vanité et leur superficialité. Junon, elle-même dira : « Aux charmes de Venus ce n'est rien qu'artifice » (JugPar, 286, 731), estimant que la beauté ne fait pas tout. Les femmes souhaitent être belles et quand elles sont pauvres, leur beauté est d'une certaine façon leur seule richesse. Ainsi, Mathivo,

274« Que chacune a mis ses beaux habits / […] / A se charger de fard, de musc et de céruse » (JugPar, 269, 518-520).
275« attirail » (JugPar, 269, 521).
276« Ne passe cinq cents fois l'avis du miroir » (JugPar, 271, 522).

dans *La réjouissance des chambrières,* se lamente de l'enlaidissement des chambrières en raison de la fatigue de leur travail : « Se de fortuno eren poulidos / Aro sen toutos arrouidos.[277] » (Chamb, 344, 358-359). Toujours dans cette pièce, Mathivo et Andrivo se disputent pour leur ordre de passage à la fontaine. Rapidement, elles en viennent à se reprocher des choses qui n'ont aucun rapport avec leur friction de départ. Ainsi, Mathivo reproche à Andrivo de se maquiller en cherchant à passer pour plus jeune qu'elle n'est et de s'habiller avec des tenues trop élaborées. Le but est selon elle de chercher à plaire aux hommes :

> Per fa milhou vale lou trauc
> Tu te fardos per estre bello
> Et controfayre la pieusello
> Tu fas las cilhos cado mes
> Et gastes de fard & d'empes
> Per t'accoutra cado semmano
> Mays qu'un troupel noun fa de lano.[278]
> (Chamb, 386, 912-918).

Malgré les tracas du quotidien et leur grande charge de travail, les chambrières trouvent tout de même le temps de prendre soin d'elles et de se faire belles. S'il n'est pas surprenant de voir ce genre de soin dans la toilette des dames, il est plus surprenant de voir cela mis en avant dans les rangs inférieurs. Andrivo évoquera à son tour le maquillage utilisé par Mathivo, lui renvoyant ainsi ses critiques : « D'oun prene del fard de la pippo[279] ». On apprendra grâce à Coridon dans *La pastorale de Coridon & Clerice* que Clerice ne se maquille pas : « lou naturel d'un visatge sans fard[280] » (CorCle, 632, 564). Alors que Guilhaumes dans *Guilhaumes & Antoigne*, nous révèle qu'Antoigne a pour habitude de se maquiller : « la ledou d'uno Antoigne / Pintrado del visatge à coulou de sansoigne[281] » (GuilhAnt, 700, 377- 378). L'usage de maquillage par les femmes est donc systématiquement critiqué lorsqu'il est mentionné et lorsqu'il n'y a pas de maquillage, la beauté naturelle est valorisée et mise en opposition avec la laideur ou du moins la superficialité des

277« Si par chance nous étions jolies / Maintenant nous sommes toutes exténuées. » (Chamb, 345, 358-359).
278« Pour mieux faire valoir le trou, / Tu te fardes pour être belle / Et contrefaire les pucelles. / Tu te fais les cils chaque mois / Et gâches du fard et de l'empois / Pour t'accoutrer chaque semaine avec plus / Que ce qu'un troupeau produit comme laine. » (Chamb, 387, 912-918).
279« De prendre du fard dans le baril » (Chamb, 387, 922).
280« le naturel d'un visage sans fard » (CorCle, 633, 564).
281« la laideur d'une Antoigne, / Peinte de visage à couleur de sangsue. » (GuilhAnt, 701, 377-378).

artifices d'une femme maquillée. Sans doute le maquillage n'est-il pas réellement le problème, mais plutôt le fait de s'intéresser à quelque chose d'aussi superficiel que son apparence, ou encore le fait de vouloir se faire belle pour plaire au sexe opposé. Le maquillage a aussi pour but de s'embellir, c'est une forme de tromperie, car on ne se présente pas tel que l'on est et on ment en quelque sorte aux autres en se montrant sous un jour différent de celui de la réalité.

Dans la première pièce de Zerbin, Philis, la maîtresse de maison, est l'exemple parfait de la femme superficielle. Contrairement à celles que nous avons vu dans le Théâtre de Béziers, Philis n'a pas pour seul objectif de plaire aux hommes. En effet, son but est d'être à la dernière mode pour égaler ou surpasser sa voisine. Ainsi, elle rappelle à son mari Melidor une promesse qu'il lui aurait faite : « Es que m'avez toujour proumés / Depui l'espaci de dous més / Un beou camail fach à la modo.[282] » (A, I, 2, 211, 417-419). Son mari dans cette même pièce soulignera la superficialité de ses préoccupations : « Vous non voulez jamay que creyssé / D'habits, de beluro, & d'estat[283] » (A, I, 2, 212, 440-441). Cette superficialité de la part de Philis confine à la vénalité et elle acceptera de tromper son mari avec Coridon qui lui offre le fameux camail, vêtement féminin porté en Provence : « May camail qu'aura la puissansso / […] / De roumpré la pudicitat / D'aquelo tant caro beoutat ![284] » (A, III, 1, 225, 915-918). Elle tient tellement à son apparence, à paraître la plus riche possible, à être la plus à la mode, qu'elle en vient à outrepasser les valeurs morales. Elle souhaite faire bonne impression, mais visiblement son comportement n'a en revanche, selon elle, pas à être correct.

Dans *Dono Peiroutouno*, c'est la raison qui empêche Rondeletto d'aimer en retour Braguetin qui semble être très superficielle : « comme poudio ieu vous faire bonno mino / De songea qu'on devio m'appella Braguetino[285] » (DonoP, 514, 303-304). Le nom de Braguetin ne lui plaisait pas, une fois que celui-ci a accepté de se faire appeler Bragon, elle a tout de suite accepté de lui rendre son amour. L'absurdité de sa demande et sa superficialité ont pour but de faire rire, d'autant plus que Bragon n'est pas bien mieux que Braguetin puisqu'un *bragon* désigne la « culotte » ou les « braies ». Peiroutouno fait d'ailleurs un trait d'esprit en jouant sur la similarité qui existe entre le mot *bragon* et le mot *braguiez* : « Bragon es un bel non forgiat de dos syllabos, / Lou pairy des braguiez, & l'oncle de las favos.[286] » (DonoP, 510, 271-272). Le braguiez désigne « à la fois la ceinture maintenant

282« C'est que vous m'avez depuis longtemps promis / Depuis deux mois déjà / Un beau camail fait à la mode. » (A, I, 2, 211, 417-419).

283« Vous voulez toujours croître / En habits, en bijoux, en toilette » (A, I, 2, 212, 440-441).

284« Un camail qui aura le pouvoir, / […] / De faire céder la pudeur / D'une si chère beauté ! » (A, III, 1, 915-918).

285« Comment aurais-je pu vous faire bonne mine / En songeant qu'on devait m'appeler Braguetine ? » (DonoP, 515, 303-304).

286« Bragon, c'est un beau nom forgé de deux syllabes, / Le parrain des braguettes et l'oncle des glands. » (DonoP, 511, 271-272).

les braies et par métonymie la partie du corps qu'elle couvre. » (Louvat 2019, 510). Il n'en demeure pas moins que Rondeletto passe alors pour un personnage superficiel, soucieux de son image et plutôt stupide puisque son image n'est pas meilleure en portant ce nouveau nom. Tout comme pour Philis dans la pièce A de Zerbin, la raison qui fait céder la femme est ridicule et superficielle.

La superficialité semble donc être un trait de caractère féminin et, comme tout défaut associé à la féminité, elle est moquée et critiquée. Les femmes qui prennent un trop grand soin de leur apparence apparaissent comme superficielles et manipulatrices, cherchant à plaire en mentant sur leur apparence. La superficialité peut aussi être associée à un manque d'intelligence ou à un caprice (défaut féminin) comme dans le personnage de Rondeletto. Ce stéréotype misogyne est aussi alimenté par un autre : la vanité. Les femmes seraient par nature vaniteuses, ce qui expliquerait leur attrait pour les choses aussi superficielles que la beauté. La vanité est liée à la vénalité et au fait d'être dépensière.

I.G.2. Vaniteuses, vénales et dépensières

Le personnage de Philis dont nous venons de parler est donc très dépensier, ce stéréotype misogyne est à lier aux stéréotypes de la femme vénale et vaniteuse. Cette vision caricaturale et peu flatteuse de la femme n'est présente que chez Zerbin. Pacoulet, dans la pièce B, estime que toutes les femmes seraient dépensières : « Aquelo es uno degailliero[287] » (B, I, 3, 269, 234). Les femmes de cette époque n'étant pas indépendantes financièrement, elles dépendaient par conséquent des hommes de leur entourage : leur père, puis leur mari. Nous l'avons déjà dit, mais le meilleur exemple de personnage féminin dépensier est sans doute Philis dans la pièce A. Melidor, son mari, dresse un portrait peu flatteur de sa femme et l'un de ses traits de caractère est d'être très dépensière, ce qui est un élément conventionnel du satire :

De m'estré rendut amourous
D'aquelo fremo qu'you poussedi ;
May fremo que darié de tedi,
Que suffirié per mettré à bas
Lous houstaus ley millour rendas

287« Celle-là est une dépensière » (B, I, 3, 269, 234).

Que se troboun dins la Prouvenso[288]

(A, I, 1, 201, 18-23).

Rancussi, dans la pièce B de Zerbin, tient le même genre de discours, mais il ne parle pas d'une femme en particulier. Il rejoint Melidor sur le fait que les femmes seraient tellement dépensières qu'elles pourraient ruiner leurs maris. Cependant, le penchant de Philis pour la dépense ne sort pas de nulle part. En effet, il est alimenté par sa vanité. Elle estime mériter toutes les dépenses qu'elle réclame à son mari :

E qué ! Mon dot, ma qualitat
Merito pas may que l'etat,
Et que ley vestimens que pouerti !
Serie-ti pas rezon quand souerti
D'avez toujour la garço auprez
Coumo un varlet vous siegué aprez,
Non pas que sembli uno chautrino ?[289]
(A, I, 2, 212, 449-455).

La vanité des femmes de façon générale est bien évidemment dénoncée par Pacoulet dans la pièce B de Zerbin : « Uno es pléno de vanitat[290] » (B, I, 3, 269, 232). Estimant mériter ce qu'il y a de mieux et ayant besoin d'argent pour cela, Philis est donc aussi vénale. Elle ne prend pas en compte les revenus de son mari et souhaite recevoir autant qu'une femme ayant un mari avec un revenu supérieur au sien. Rancussi se plaint dans la pièce B de Zerbin de cette tendance qu'il estime être nouvelle et qui veut que les femmes, quel que soit leur rang, aient la même présentation :

En aquest tens que la plus basso,
Coumo la damo de grand'rasso,
Vou pourtar trento vanitas ?
Se counoüei ges de qualitas

288« Puisque je suis tombé amoureux / De cette femme qui est la mienne : / Mais une femme qui donnerait un tracas / Tel qu'il suffirait à mettre à bas / Les maisons les mieux pourvues en revenus / Qui soient en Provence » (A, I, 1, 201, 18-23).

289« Et quoi, ma dot, ma qualité, / Ne méritent pas mieux que la toilette / Et que les vêtements que je porte ! / Ne serait-il pas raisonnable, quand je sors, / Que 'ai toujours une servante auprès de moi ? / Tout comme un valet vous suit vous-même / Et non pas que je semble une souillon ? » (A, I, 2, 212, 449-455).

290« L'une est pleine de vanité » (B, I, 3, 269, 232).

Aro vezez que touto fremo
Piaffo ansin qu'uno Genti-fremo[291]
(B, I, 4, 270, 294-299).

Estimant que Catharino serait trop dépensière, il ne souhaite pas que son fils se marie avec elle. Catharino ne semble pas aussi superficielle que Philis, mais lorsqu'elle apprend qu'elle est promise à Tacan, elle évoque à plusieurs reprises son avarice : « Outro aquo dizoun qu'es un chiché[292] » (B, II, 4, 279, 637). Elle s'inquiète donc bel et bien du fait qu'elle puisse ne pas profiter de son argent. Toutefois, si la richesse l'attirait, elle aurait accepté d'épouser Tacan plutôt que l'Amourous qui, lui, n'a pas d'importants revenus. Dans la pièce C de Zerbin, Gourgoulet évoque les emprunts que font certains procureurs au Vieillard pour pouvoir impressionner financièrement des femmes qu'ils cherchent à séduire :

A pron de paurés Proucurours,
Que per bastir uno fourtuno,
Ou ben per miés trompar quauqu'uno
Cargon la raubo sur lou couëil.[293]
(C, I, 1, 312, 34-37).

Bien que l'auteur critique ici le pouvoir de l'argent et les usuriers, un cliché misogyne est tout de même entraperçu : les femmes sont vénales et sont séduites par l'argent, d'où la nécessité pour les procureurs de s'endetter pour leur faire la cour. Argent et séduction vont de pair. Les femmes sont attirées par les hommes qui pourront leur offrir le mode de vie le plus confortable.

Étant donné que les femmes dépendent des hommes pour assurer leur train de vie, certaines femmes sont prêtes à tout pour de l'argent. La vénalité de Philis la poussera dans la pièce A à accepter d'offrir son corps à Coridon en échange du camail à la mode qu'elle réclamait initialement à son mari : « May camail qu'aura la puissansso / […] / De roumpré la pudicitat / D'aquelo tant caro beoutat ![294] » (A, III, 1, 225, 915-918). Philis dit d'ailleurs très clairement qu'elle

291« « Où la femme de la plus basse condition / Comme la dame de haut lignage, / Veut porter trente choses futiles ? / On ne reconnaît plus la noblesse / On voit maintenant que n'importe quelle femme / A une mise élégante ainsi qu'une dame noble » (B, I, 4, 270, 294-299).
292« Outre cela, on dit que c'est un chiche » (B, II, 4, 279, 637).
293« À bien des pauvres Procureurs, / Qui, pour bâtir une fortune, / Ou bien pour mieux séduire certaine, / Se mettent la robe sur le col. » (C, I, 1, 312, 34-37).
294« Un camail qui aura le pouvoir, / […] / De faire céder la pudeur / D'une si chère beauté ! » (A, III, 1, 915-918).

estime que l'échange est équitable selon elle : « L'offro d'un tau desirat don / Merito ben so que demando.[295] » (A, III, 1, 233, 1150-1151). Elle utilise son corps comme remerciement pour le cadeau qu'elle reçoit. Son avidité à posséder de belles choses est supérieure à son désir de rester fidèle à son mari. Si Philis est un personnage qui remplit de nombreux clichés misogynes sur les femmes, c'est Matoys qui fait de son exemple une généralité sur les femmes :

A pron d'autros sias coumparado
Que soun toujour fremos de ben
Tant que 'lon non li douno ren :
May pui quand vezoun de pistolos
Non cregnoun pas de se far drolos,
Tant lous presens an de pouder.[296]
(A, III, 1, 233, 1156-1161).

Selon lui, toutes les femmes cèdent leurs vertus devant les richesses, leur honneur ne tient qu'à un peu d'argent. Pacoulet dans la pièce B de Zerbin tient le même discours, mais sur une femme en particulier qu'il prend pour exemple.

Dans la pièce C de Zerbin, Dardarino, une prostituée, ne souhaite pas vendre ses charmes au Vieillard qui la courtise. Sentant qu'elle pourrait bien ne pas avoir le choix, elle ne perd pas son sens des affaires. En effet, s'il devenait ingérable elle serait prête à accepter la demande du vieux Brandin à la condition de lui faire payer le prix fort :

Ou si trop impourtun se rendé
De tirar un estramasson,
Va permettray, may en fasson
Que saubra pron per quant la cano :
So que vous diou n'es pas poucano,
Va li faray ben esprouvar.[297]
(C, II, 1, 319, 275-280).

295« L'offre d'un don si désiré / Mérite bien ce qu'il demande. » (A, III, 1, 233, 1150-1151).

296« A bien d'autres vous êtes comparable / Qui sont toujours femmes de bien / Tant qu'on ne leur donne rien : / Mais qui ensuite, lorsqu'elles voient des pistoles, / Ne craignent pas de devenir des drôlesses / Tant les présents ont du pouvoir. » (A, III, 1, 233, 1156-1161).

297« Ou bien , s'il devient trop importun, / Je lui permettrai de tirer / Un coup d'estramaçon, mais de sorte / Qu'il saura bien combien en coûte l'aune : / Ce que je vous en dis n'est pas / Une baliverne : Il le sentira passer. » (C, II, 1, 319, 275-280).

Le Vieillard est d'ailleurs conscient des réticences de Dardarino et sait qu'il ne pourra pas la séduire avec autre chose que son argent :

> Mey pistolos an meritat
> So que defaut à ma persouno :
> Si va fazez, Brandin vous douno
> Au mens très cens doublés ducats.[298]
> (C, II, 3, 321, 385-388).

Le cliché qui veut que les femmes soient prêtes à tout pour un peu d'argent voudrait que Dardarino accepte. Sa profession l'y oblige en quelque sorte. Le Vieillard espère pouvoir s'offrir son consentement avec son argent. Cependant, contre toute attente, elle refuse. Le Vieillard en passant par Pinatello lui fera une plus grande offre que la précédente : « Que li dariou tous mey mouyens, / Que soun d'assez grando importanso, / Per aquistar son amistanso.[299] » (C, III, 1, 327, 559-561). C'est finalement la conversation avec Pinatello qui fera changer d'avis Dardarino. Certes, l'argent avait son importance pour faire pencher la balance en faveur du Vieillard, mais c'est surtout le fait qu'elle doive accepter tous types de clients, y compris les moins plaisants, qui a poussé Dardarino à accepter. Dans la pièce D de Zerbin, le vieux Brandin a lui aussi conscience que son physique ne pourra pas séduire Dardarino, il compte donc sur son argent pour la convaincre de l'épouser.

Nous trouvons donc des personnages féminins qui correspondent aux stéréotypes de la femme vaniteuse, vénale et dépensière, mais nous trouvons aussi des personnages masculins qui s'appuient sur ces idées reçues pour espérer atteindre leur but. Cependant, ces stéréotypes doivent être nuancés par la réalité historique : la dépendance financière des femmes vis-à-vis des hommes de l'époque les poussait parfois à adopter des comportements conformes à ces clichés. Ainsi, bien que ces œuvres reflètent des préjugés, elles offrent aussi un aperçu des pressions économiques et sociales auxquelles les femmes étaient confrontées. Cette vision dépréciative des femmes s'étend au-delà de la question de la dépense et de la vanité pour englober d'autres stéréotypes, notamment celui de la femme infidèle, menteuse et manipulatrice.

298 « Mes pistoles ont le mérité / Qui fait défaut à ma personne : / Si vous le faites, Brandin vous donne / Au moins trois cents doubles ducats. » (C, II, 3, 321, 385-388).

299 « Que je lui donnerais tout ce que je possède, / Qui est fort considérable, / Afin d'obtenir son amour. » (C, III, 1, 327, 559-561).

I.G.3. Infidèles, menteuses et manipulatrices

Les stéréotypes misogynes que nous allons à présent traiter portent sur la lubricité supposée des femmes. Cette lubricité les pousserait à être infidèles et elles seraient donc menteuses et manipulatrices pour dissimuler leurs agissements. Les hommes ne peuvent finalement pas leur faire confiance. Là encore, ces stéréotypes ne sont présents que chez Zerbin. Dans la pièce B de Zerbin, Pacoulet est le plus grand détracteur des femmes que nous ayons vu dans toutes les pièces. Il reproche globalement aux femmes d'avoir tous les défauts du monde, mais il revient à de nombreuses reprises sur leur infidélité présumée. Dans le tableau qu'il fait des femmes, il leur reproche leur inconstance en amour et dans le mariage : « L'autro à tout cop es amourouso[300] » (B, I, 3, 269, 231) ; « Aquesto a son marit quitat[301] » (B, I, 3, 269, 233). Il remet en doute la parole de Catharino qui a juré un amour éternel à l'Amourous et qui promet de lui rester fidèle. Selon Pacoulet, il ne faut pas la croire car cela est impossible :

> Digas, Monsu, va siaspas may
> Que de v'estré vougut proumettré
> De la veiré jamay demettré
> De la fé que vous a proumés.
> Ça, que davant que passé un més
> La vegués tout a fait chanjado ?[302]
> (B, II, 3, 277, 552-557).

Il continue son discours sur l'infidélité légendaire des femmes. Cette fois-ci, il donne un exemple précis d'une femme qui aurait eu une aventure avec un homme avant de se marier à un autre :

> N'en counoüessi uno dins la villo
> Qu'avié fach cent proutestaciens,
> Qu'avié dounat de permissiens
> A l'amourous que l'accoustavo,
> May que l'amour non demandavo :

300 « L'autre, à tout bout de champ, est amoureuse » (B, I, 3, 269, 231).
301 « Celle-ci a abandonné son mari » (B, I, 3, 269, 233).
302 « Dites, Monsieur, vous n'y êtes plus / De vouloir vous persuader / De ne jamais la voir renoncer / À la foi qu'elle vous a promise. / Ça, et si avant qu'un mois ne soit passé / Vous la voyiez changée du tout au tout ? » (B, II, 3, 277, 552-557).

Tanleou que l'aneroun sublar
Que deziravoun l'acoublar
Emé un gros courtaud de boutigo,
Fét tout encontinent la figo
En aqueou qu'avié tant amat,
Comben que li aquesso allumat
L'affarado & grosso candello,
Que rendé fremo uno piouzello :
Cepandan aquoto isto cach :
Quand n'y a que venoun à trauc fach
Soun relevas de tant de péno ?[303]
(B, II, 3, 277-278, 562-577).

Il fait d'un cas isolé une généralité. À partir de cet exemple, on voit que les femmes seraient avides d'argent et opportunistes. En voyant un meilleur parti, elle a abandonné son premier amant. Il reproche à la femme, en plus de son avidité et de son opportunisme, d'être lubrique et d'avoir consommé son amour avant le mariage. Le jugement de valeur qu'il émet envers la virginité conservée ou non des femmes pour le mariage est caractéristique de l'époque. La valeur d'une femme dépendait de sa virginité et de sa fidélité par la suite. Cela témoigne du désir de contrôler le corps des femmes par les hommes et par extension par l'ensemble de la société patriarcale de l'époque. Pacoulet poursuit sa diatribe sur l'infidélité des femmes et leur lubricité :

Si se levavo un bataillon
Dey fremos que soun trop voulajos
Contro d'aquelo que soun sajos,
Ley sajos tendrien de fouërt pau.[304]
(B, II, 3, 278, 580-583).

303« J'en connais une dans la ville / Qui avait fait cent promesses solemnelles, / Qui avait accordé des privautés / À l'amoureux qui la fréquentait / Plus que l'amour ne demandait : / Dès qu'on alla lui siffler / Qu'on désirait l'accoupler / Avec un bon gros courtaud de boutique, / Elle fit incontinent la figue / À celui qu'elle avait tant aimé, / Bien qu'elle lui eut allumé / La grosse chandelle enflammée / Qui rend femme une pucelle. / Cependant, cela reste secret : / Combien y en a-t-il qui viennent, le trou fait, / Et sont dispensés de la peine ? » (B, II, 3, 277-278, 562-577).

304« Si on levait un bataillon / Des femmes qui sont trop volages / Contre celles qui sont sages, / Les sages ne résisteraient pas beaucoup. » (B, II, 3, 278, 580-583).

Dans la pièce C de Zerbin, Gourgoulet, le valet du Vieillard, le met en garde au sujet de la supposée infidélité de Dardarino. Celle-ci étant une prostituée, il estime qu'une fois mariée, elle ne se rangera pas et continuera son activité professionnelle. Le Vieillard serait alors cocu : « Fez pur haussar voüestré capeou, / Vous servira d'estuy de banos, / […] / Déja n'en pourtas un tau brout.[305] » (C, IV, 5, 336, 859-863) ; « Anas-vous cou cou cou coucar.[306] » (C, IV, 5, 336, 871).

Dans la pièce D de Zerbin, Mourfit se vante d'avoir une femme qui lui est fidèle et la compare en cela aux autres femmes qui semblent être nombreuses à être infidèles selon lui : « Diou soulament que son humour / Non es pas de fayré l'amour / Coumo pron d'autros d'esta vilo.[307] » (D, I, 2, 370, 167-169). Gourgoulet, le valet du vieux Brandin tient un discours critique sur les femmes, mais il semble plutôt le tenir pour aller dans le sens de son maître jaloux : « Elo non cerquo que d'empegné / Emé quauqué gros garsounas.[308] » (D, II, 1, 373, 262-263). Bien qu'il dise que Dardarino serait une séductrice invétérée, il cherche surtout à remuer le couteau dans la plaie de son maître. Faire la mention de la possible infidélité de Dardarino blesse Brandin, d'autant plus quand Gourgoulet mentionne des jeunes hommes robustes qui sont tout ce que n'est pas le vieux Brandin. Il fait aussi des généralités sur les jeunes femmes mariées à des hommes plus âgés. Selon lui, elles seraient toutes infidèles et feraient passer de nombreux amants pour de la parenté afin de tromper la vigilance de leur mari :

> Leis homés que soun de voüestr'agi,
> S'entendé quand soun maridas,
> S'atroboun toujour enroudas
> De couzins de touto maniéro.[309]
> (D, II, 2, 375, 362-365).

On retrouve là les clichés sur les femmes qui veulent qu'elles soient menteuses, manipulatrices, infidèles et lubriques. Ainsi, lorsque Lagas se présente comme étant le cousin de Dardarino, Gourgoulet soupçonne cette dernière d'être infidèle à son mari et de vouloir avoir une aventure

305« Faites donc surélever votre chapeau, / Il vous servira d'étui à cornes. / […] / Vous portez déjà une belle ramure. » (C, IV, 5, 336, 859-863).
306« Allez vous, cou, cou, cou, coucher. » (C, IV, 5, 336, 871).
307« Je dis seulement que son caractère / Ne la porte pas à se laisser courtiser / Comme tant d'autres de cette ville. » (D, I, 2, 370, 167-169).
308« Elle ne cherche qu'à fricoter / Avec quelque bon gros gaillard. » (D, II, 1, 373, 262-263).
309« Les hommes qui ont votre âge, / Cela s'entend lorsqu'ils sont mariés, / Se trouvent toujours entourés / De cousins de tout acabit. » (D, II, 2, 375, 362-365).

avec Lagas qui est pourtant bel et bien de sa famille : « Mesclarias-vous pas voulentier / Voüestré lingé emé sa primaillo ?[310] » (D, II, 2, 376, 368-369). Le vieux Brandin dit d'ailleurs clairement qu'il soupçonne en permanence sa femme de lui être infidèle, de lui mentir ou de chercher à le manipuler : « You la teni toujour suspecto[311] » (D, III, 1, 377, 410). Il ne lui fait aucunement confiance et estime que sa tristesse à l'idée de son départ n'est qu'une façade de la part de Dardarino pour mieux le berner. Il confie donc à Gourgoulet son valet le soin de la surveiller. Celui-ci dit que sans « verrouiller » le sexe de Dardarino, celle-ci en profiterait pour lui être infidèle : « Hato, si non es pestelat / Quauqué galan n'aura l'intrado.[312] » (D, III, 1, 378, 448-449). On a là un double cliché misogyne : celui de la femme opportuniste et celui de la femme infidèle. On espère cependant qu'elle ne porte pas une réelle ceinture de chasteté verrouillée et dont la clé serait en possession de Brandin, puis de Gourgoulet.

Les hommes ne sont pas les seuls à critiquer l'infidélité des femmes. Dans la pièce D de Zerbin, Dameyzello Mourfit se permet de juger les femmes infidèles en récitant ce qu'elle a toujours entendu, les femmes qui commettent l'adultère méritent d'être remises à leur place, y compris par les coups : « Talos an bezon qu'un brancan / Li espaussé un pau ley camizolos[313] » (D, II, 2, 373, 296-297). Elle tient le discours qui est attendu d'une femme vertueuse, pourtant on peut imaginer qu'elle cherche plutôt à maintenir les apparences et à ne pas dévoiler son désir. D'ailleurs, elle réitérera son discours, estimant que toutes les femmes ayant ce genre de mœurs devraient préférer la mort plutôt que le déshonneur :

> Touto frémo qu'es coustumiéro
> De viouré d'aquélo fasson,
> Certenament aurié bezon
> D'avez dez milo cops de dago.[314]
> (D, IV, 3, 388, 826-829).

La mention des coups de dagues qui sont systématiquement employées dans un sens érotique est un lapsus révélateur chez Dameyzello. Les personnes les plus virulentes sont souvent celles qui ont le plus à cacher. Elle associe l'infidélité à la prostitution :

310 « Ne mêleriez-vous pas volontiers / Votre petit linge avec le sien ? » (D, II, 2, 376, 368-369).
311 « Je m'en méfie toujours. » (D, III, 1, 377, 410).
312 « C'est que, s'il n'est pas verrouillé / Quelque galant y aura accès. » (D, III, 1, 378, 448-449).
313 « Celles-là ont besoin qu'un gourdin, / Leur époussette un peu la camisole. » (D, II, 2, 373, 296-297).
314 « Toute femme qui a pour coutume / De vivre de cette façon là / Aurait besoin, certainement, / De recevoir mille coups de dague. » (D, IV, 3, 388, 826-829).

Aquoto n'apparten qu'ey drolos,
Et non pas ey fremos de ben,
De s'acoustar em'au jouven :
Crezez que soun ben dangeirousos[315]
(D, II, 2, 373-374, 298-301).

Gourgoulet fait le même rapprochement qu'elle entre infidélité et prostitution. Il semble citer un proverbe qui traite de l'infidélité des femmes ou du moins de leur penchant pour le péché. Lorsque l'une d'elles est corrompu elle fait tomber les autres femmes dans la déchéance :

La femello a coumo la poumo ;
Car tanleou qu'uno se pourris,
Encontinent l'autro garis
De touto cauvo que sié boüeno.[316]
(D, IV, 3, 385-386, 750-753).

C'est ce qui se passe pour Dardarino qui a trompé son mari et qui encourage son amie Dameyzello à faire de même. Il est tout de même hypocrite de la part de Gourgoulet de critiquer Dardarino, car elle intervient auprès de son amie par amour pour lui et non pas par volonté de la corrompre. Dameyzello finira bien par tromper son mari et celui-ci parlera surtout du talent de sa femme pour la dissimulation et la manipulation :

Es ben veray qu'à sas aciens
Se rendié talament cuberto,
Que la persouno plus experto
Non aguesso ren soubsounat.[317]
(D, V, 1, 391, 936-939).

On sait pourtant que Mourfit n'avait jusque-là rien à soupçonner ou à reprocher à sa femme. Son comportement était sincère, elle ne dissimulait rien avant aujourd'hui. Pourtant, son comportement

315« Il n'appartient qu'aux drôlesses, / Et non pas aux femmes de bien, / De se laisser accoster par les jeunes gens : / Croyez qu'elles sont bien un danger. » (D, II, 2, 373-374, 298-301).
316« La femelle, est comme la pomme, / Car aussitôt qu'une pourrit / Sur le champ, l'autre est guérie / De tout bien. » (D, IV, 3, 385-386, 750-753).
317« Il est bien vrai que, dans ses actes, / Elle dissimulait au point que / La personne la plus experte / N'aurait rein soupçonné. » (D, V, 1, 391, 936-939).

des dernières heures vient remettre en question l'ensemble de ses actions, elle devient alors une perfide manipulatrice qui aurait revêtu un masque de bienséance pour mieux duper son monde.

Dans la pièce E de Zerbin, Couguëlon est un personnage très proche de celui du vieux Brandin dans la pièce D. Lui aussi est malade de jalousie et pense en permanence que sa femme le trompe : « Bessay voulez ournar ma testo / De quauquo eigretos de buou.[318] » (E, I, 1, 430, 256-257). Selon lui, il est nécessaire d'être jaloux, car c'est ce qui empêche la tromperie. Si tous les hommes étaient comme lui, il n'y en aurait pas autant :

> Eitamben va fouguessoun tous,
> Veirian pas tant de cougulagis
> Que fan per vilos & vilagis,
> Tant aro au moundé l'y a d'abus.[319]
> (E, I, 1, 430, 266-269).

Son discours est proche de celui de Gourgoulet dans la pièce D qui estimait qu'il était nécessaire pour les maris de se faire craindre de leur femme. De la même façon, Couguëlon se plaint de l'intérêt qui est porté sur les femmes mariées : « Non veas ren que gaulin gaulan / Auprez de la fremo chabido.[320] » (E, I, 1, 430, 274-275). Gourgoulet, dans la pièce D, disait que les femmes qui étaient plus jeunes que leurs maris avaient une parentèle nombreuse, ou plutôt de nombreux prétendants se faisant passer pour de la parentèle. Dans les deux pièces (la D et la E), les reproches des hommes sur l'infidélité des femmes s'avèrent être fondés puisque les personnages féminins trompent leurs maris. Toutefois, dans la pièce E, le comportement de Tardarasso est plus marquant puisqu'elle cherche à tromper son mari par trois fois avec trois hommes différents. Margarido, quant à elle, passera du tout au tout, de l'épouse parfaite à la libertine sans que l'on s'y attende. En revanche, les personnages masculins ne sont pas innocents. Dans la pièce D, Mourfit est la victime par excellence, mais dans la pièce E, tous les hommes trompés ont eux-mêmes trompé leurs femmes. L'infidélité est mutuelle.

Dans la pièce D de Zerbin, deux femmes sont mentionnées au détour d'une prise de parole du Vieillard. Il parle de Lucrèce et de Suzanne comme étant des exemples de chasteté. Deux

318 « Peut-être voulez-vous orner ma tête / De quelques aigrettes de bœufs. » (E, I, 1, 430, 256-257).
319 « Tout le monde puisse-t-il l'être / On ne verrait pas autant de ces cocuages / Que l'on fait dans les villes et les villages, / Tant il y a d'abus, maintenant, en ce monde. » (E, I, 1, 430, 266-269).
320 « On ne voit que galanteries / Auprès de la femme casée. » (E, I, 1, 430, 274-275).

femmes qui ont un lien avec l'infidélité. Lucrèce est la femme de Tarquin Collatin, un homme politique légendaire des débuts de la République romaine. La réalité historique de ce couple et de l'événement dont il est ici question ne peuvent être prouvés. Nous pouvons tout de même citer Tite-Live (né en 59 av. J.-C.ou en 64 av. J.-C et mort en l'an 17) qui en parle dans son *Histoire romaine* (Ier siècle av. J.-C.). L'événement dont il est question est le viol de Lucrèce par Sextus Tarquin, le fils du roi. Étant violée elle est considérée comme responsable de son acte, elle a donc trompé son mari. Elle se suicide après avoir révélé ce qu'il s'est passé aux hommes de son entourage (notamment son père et son mari). Par ce geste, elle efface en quelque sorte sa faute. Dans la version de cet événement de Tite-Live, on trouve les supposées dernières paroles de Lucrèce : « nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo vivet ![321] ». La légende raconte que se serait suite à cet événement que Rome serait passé de la monarchie à la République en 509 av. J.-C. Lucrèce devient un exemple à suivre. Suzanne, qui a refusé les avances de deux vieillards qui l'ont surprise alors qu'elle se baignait, s'est vue être accusée d'adultère par ses derniers pour se venger. Elle a finalement été innocentée et a échappé à la peine de mort, mais pour elle aussi son infidélité (ici, inventée) aurait pu avoir une issue fatale. Finalement, le fait qu'elle ait résisté à ces deux hommes et qu'elle soit donc restée fidèle à son mari fait d'elle un exemple de fidélité à suivre pour toutes les femmes.

En conclusion, les stéréotypes misogynes explorés ici montrent une vision des femmes marquée par la méfiance et le mépris. Les personnages masculins de Zerbin, notamment Pacoulet, critiquent l'infidélité présumée des femmes, les accusant de lubricité, de manipulation et de mensonge. Ces stéréotypes se basent sur l'idée que les femmes seraient par nature infidèles, ce qui justifie le besoin de contrôle des hommes sur elles, notamment pour éviter la transmission de leurs biens à des enfants illégitimes. Cependant, cette vision est hypocrite, car ces mêmes hommes se montrent souvent infidèles. Les rares exemples de femmes vertueuses sont celles qui préfèrent mourir plutôt que de trahir leurs époux, soulignant ainsi une société où la valeur d'une femme est strictement liée à sa fidélité et à sa chasteté.

En somme, l'analyse des stéréotypes misogynes dans ces œuvres révèle une représentation des femmes profondément marquée par la méfiance, le mépris et l'hypocrisie. La superficialité, la vanité, la vénalité, l'infidélité et la manipulation sont des traits attribués aux personnages féminins, souvent pour justifier le contrôle et la domination masculine. Cependant, cette vision réductrice et

321« nulle femme impudique ne pourra ainsi vivre en se réclamant de l'exemple de Lucrèce ! ».

biaisée doit être replacée dans le contexte historique, où les pressions économiques et sociales imposées aux femmes les contraignaient parfois à adopter des comportements en accord avec ces clichés. Les personnages masculins, tout en critiquant les femmes, ne sont pas exempts de ces travers, ce qui souligne l'hypocrisie de cette société. Enfin, la valeur d'une femme semble intrinsèquement liée à sa fidélité, renforçant ainsi un système patriarcal qui subordonne les femmes aux hommes.

En résumé, les œuvres de notre corpus illustrent comment les normes patriarcales imposent une hiérarchisation des sexes, où la domination masculine est maintenue par la dévalorisation et la déshumanisation des femmes. Les femmes sont enfermées dans des rôles stéréotypés et subordonnés, leur autonomie et leur dignité sont continuellement mises en question et réduites à des critères masculins. Cette dynamique de contrôle et de dépréciation contribue à perpétuer une société où les femmes sont contraintes à une dépendance perpétuelle et où leur présence et leur parole sont systématiquement minimisées. Cette attitude s'inscrit dans un contexte plus large de méfiance et de critique envers les femmes, conduisant à leur invisibilisation progressive, non seulement de leur parole, mais aussi de leur présence même dans ces œuvres. Ce processus d'effacement féminin sera approfondi dans la partie suivante, où l'invisibilisation globale des femmes sera analysée en détail.

II. Invisibilisation des femmes

A. Pas d'individualité, perdues dans une masse

Certaines pièces comme *Histoire de Pepesuc* et *Plaintes d'un Paysan* traitent des troubles qui ont lieu à cette époque. La région est dans une situation instable, oscillant entre temps de paix et temps de guerre. La guerre est considérée comme une affaire d'hommes et les personnages de ces pièces sont majoritairement, voire uniquement des hommes. Nous verrons que les femmes peuvent parfois se deviner au détour d'expressions générales les englobant, mais que leur individualité se perd aussi au profit d'une masse socio-professionnelle généralisante.

II.A.1. Comprises dans une globalité

Les femmes sont présentes et en même temps invisibles dans des termes globaux tels que : « L'homme » ou « les humains » (Pep, 138, 2, 8) utilisés par le Prologue dans l'*Histoire de Pepesuc*. Les femmes font partie de l'humanité, mais elles ne sont pas désignées spécifiquement. Le Prologue n'est pas le seul à parler d'une globalité à laquelle les femmes appartiennent. Ainsi, le Soldat gascon parle de la « foulo[322] » (Pep, 144, 109) dans laquelle on peut imaginer la présence de femmes, mais elles ne sont là encore pas citées au profit d'une globalité invisibilisante. Dans la suite de sa prise de parole, il explique qu'il ne faut pas annoncer la guerre haut et fort au risque que les gens cachent leurs biens pour éviter que les soldats les prennent comme ils en ont l'habitude lors de leurs campagnes : « Lou bruch ly servira d'un advertissamen, / Per fayre amassa tout davan lou toque sen[323] » (Pep, 144, 111-112). Ici, « ly » désigne la foule, mais on peut supposer que les plus concernées dans cette masse de gens sont les femmes puisque ce sont elles qui restent à la maison pendant que les hommes partent en guerre. C'est donc à elles que revient la responsabilité de cacher les biens et d'en prendre soin lorsque le mari est absent. Ce même Soldat gascon s'adressera à la foule pour enjoindre les hommes à prendre les armes au nom de Pepesuc. Lorsqu'il revient faire son rapport à celui-ci, il parle de : « toutes gens », « gens », « foulle de gens » (Pep, 168, 433, 439,

322 « foule » (Pep, 145, 109).

323 « Le bruit lui servira d'avertissement, / Pour réunir (et cacher) tout le bien à l'annonce du tocsin » (Pep, 145, 111112).

442). Son discours ne concerne que les hommes, mais les femmes sont aussi présentes dans l'espace public et ont donc aussi entendu ce discours, pourtant elles ne sont jamais mentionnées. Encore une fois, on devine leur présence dans le silence. Enfin, la Paix évoquera les « mortels » (Pep, 192, 194, 758, 788) à qui elle apporte la paix. Tout le monde est concerné par cette paix retrouvée, les soldats, mais surtout les femmes, les enfants, les vieillards qui ne participent pas activement à la guerre, mais qui la subissent.

En somme, les femmes sont présentes mais invisibles, leur rôle étant souvent sous-entendu plutôt que clairement reconnu. Nous verrons que lorsque les femmes sont mentionnées plus clairement, c'est au travers de leur métier.

II.A.2. Comprises dans un ensemble socio-professionnel

Les femmes de façon individuelle sont invisibilisées dans des catégories socio-professionnelles. On désigne un tout sans parler d'un individu précis. Dans l'*Histoire de Pepesuc*, la catégorie socio-professionnelle qui est mentionnée et qui revient à deux reprises est celle des « chambrieyres[324] » (Pep, 168, 190, 432, 751). Cette mention des chambrières est uniquement faite par des personnages masculins, ils ne parlent pas d'une femme en particulier, mais d'un ensemble de femmes remplissant cette profession. Elles semblent toutes identiques, une masse anonyme qui n'est à chaque fois mentionnée que sous le prisme de la séduction, mais nous y reviendrons plus tard. De la même façon, Colin dans *Le Jugement de Paris* parle des bergères de façon générale : « Quand yeu perpreni une Bergeyro[325] » (JugPar, 274, 595) ; « Non pas tant sec qu'une pastresse[326] » (JugPar, 276, 601), toutes les bergères se valent. Même lorsqu'il raconte une anecdote au sujet d'une bergère en particulier, elle n'est définie que par son métier et ne donne pas son nom ou une quelconque autre information sur elle : « une pastoure[327] » (JugPar, 274, 585).

Dans la pièce E de Zerbin, Barboüillet évoque le mauvais traitement dont sont victimes les domestiques de Fumosi. Il mentionne le mauvais vin qui leur est donné à boire et leur régime alimentaire restreint. Parmi ces serviteurs, nous savons qu'il y a des femmes puisque Barboüillet dit « Vous ten varlets, & ten chambrieros[328] » (E, I, 1, 424, 24). Dans la partie de son discours où il se

324« chambrières » (Pep, 169, 191, 432, 751).
325« Quand j'entreprends une bergère » (JugPar, 275, 595).
326« Mais pas sec au point qu'une bergère » (JugPar, 277, 601).
327« une bergère » (JugPar, 275, 585).
328« S'ils a des valets, s'il a des chambrières » (E, I, 1, 424, 24).

plaint donc de son maître et de ce qu'il impose aux personnes à son service, il emploie un « nous » général englobant à la fois les hommes et les femmes : « nous fa menar[329] » (E, I, 1, 424, 35) ; « Beven[330] » (E, I, 1, 424, 39) ; « nous fa dinar[331] » (E, I, 1, 424, 42). Les chambrières sont rapidement mentionnées, mais sans plus, elles se fondent dans un ensemble impersonnel : l'ensemble des domestiques de Fumosi. Nous ne savons pas combien de chambrières Fumosi a à son service, mais il ne fait mention que d'une seule. On ne sait rien sur elle, mis à part son métier.

Les femmes sont invisibilisées à travers les catégories socio-professionnelles qui les regroupent en une masse indistincte, sans jamais mentionner d'individus précis. La seule information que nous avons sur certaines femmes est leur métier, nous verrons dans la suite de notre analyse que leurs outils de travail ou les tâches dîtes « féminines » qui sont mentionnées dans certaines pièces nous permettent de deviner leur présence. Encore une fois le silence et leur invisibilisation les feront apparaître entre les lignes.

B. Présence féminine suggérée par les outils ou le travail

Toujours dans l'*Histoire de Pepesuc*, le Soldat gascon disait qu'il valait mieux ne pas rendre public l'annonce de l'arrivée de la guerre pour éviter que les gens ne cachent leurs biens de peur que les soldats ne les volent. Il fait notamment la liste des éléments réquisitionnés par les soldats : « Pintes, siettes, & palts, padenes & payrols, / Napes, & suguemas, servietes, & lensol[332] » (Pep, 144, 115-116). Tous ces éléments sont des ustensiles de la vie quotidienne au sein du foyer. Or ce sont les femmes à cette époque qui sont chargées de la tenue du foyer, donc tous ces éléments sont leurs outils de travail. Ce sont à elles que l'on va voler des objets, ce sont elles qui vont devoir les dissimuler. Pourtant, on ne parle pas d'elles, on emploie « ly » (Pep, 144, 111) qui désigne la foule au lieu de clairement citer les femmes. Le Soldat gascon enfonce le clou en ajoutant « Sanso crida davan messieus prenez-vous garde[333] » (Pep, 144, 118). Pour le Soldat gascon, c'est donc à des hommes qu'il vole des choses, ce sont des hommes qui vont dissimuler ces biens, ce sont des hommes qui les utilisent. Certes, à l'époque, le rôle du mari était de protéger le foyer, donc c'était à

329« il nous fait mener » (E, I, 1, 424, 35).
330« Nous buvons » (E, I , 1, 424, 39).
331« il nous fait dîner » (E, I, 1, 424, 42).
332« Pintes, assiettes, plats, casseroles et chaudrons, / Nappes, essuie-mains, serviettes et draps » (Pep, 145, 115-116).
333« Sans crier auparavant : "Messieurs, prenez garde" » (Pep, 145, 118).

lui de prévenir les vols, mais le soldat ne prend pas en compte la réalité féminine, à savoir qu'elles sont souvent seules avec le mari parti à la en guerre ou travail et surtout que ce sont elles qui utilisent tous ces ustensiles et que c'est donc à elles de les dissimuler.

Toujours dans le même type de discours, le Soldat gascon se réjouit des vols qu'il commettra en tant que soldat. Il mentionne alors des éléments caractéristiques des femmes paysannes et de leur quotidien tel que « lou potatge[334] » (Pep, 184, 670) qui est le repas de base des paysans et qui était cuisiné par les femmes. On trouve aussi « lous oustals[335] » (Pep, 184, 672) qui sont le domaine des femmes. Elles sont responsables de la bonne tenue de la maison, elles sont dans la sphère privée, la maison est leur territoire et pourtant elles ne sont toujours pas mentionnées. On trouve ensuite une nouvelle référence à la cuisine avec « d'oulles[336] » (Pep, 184, 673) qui est une référence aux femmes pour les mêmes raisons que le potage. Outre le fait que cela soit des références au travail féminin, les vers sont encore plus éloquents lorsqu'on les prend dans leur globalité : « Quand intraren dins lous oustals, / Be caldra qu'on s'y trové d'oulles[337] » (Pep, 184, 672-673). On peut penser à la marmite comme simple matériel pour faire bouillir « la poule » (Pep, 184, 677) dont il est fait mention plus bas, mais on peut aussi penser qu'ils espèrent trouver la marmite pleine en entrant dans ces maisons. Or ce sont les femmes qui remplissent et qui utilisent ces marmites. De plus, c'est exactement ce que les paysans vivent, ils ont juste à rentrer dans leurs maisons pour trouver la marmite pleine. Le rôle des femmes est invisibilisé de façon tellement flagrante que leur absence nous saute aux yeux. Peut-être qu'elles ne sont ici pas mentionnées car il est évident que c'est là leur rôle. Enfin, il mentionne des éléments de la basse-cour qui sont là-aussi du domaine des femmes puisque c'était souvent elles qui s'en occupaient : « poulles[338] » (v. 674), « yous[339] » (v. 675,678), « poule grace[340] » (Pep, 184, 677). Il propose ensuite à ses collègues : « Anen repaisse en quauque grange[341] » (Pep, 188, 713). On peut penser qu'il veut juste s'installer dans une grange pour être tranquille et cuisiner, mais, en réalité, il s'agit plutôt de piller la grange de ses ressources pour se faire à manger. Les personnes qui pâtiront de ce vol seront les paysans à qui appartiennent la grange et la nourriture. Cette réalité était connue des habitants de Béziers à l'époque de la pièce et tous ces détails n'étaient pas nécessaires pour eux, mais le fantôme de ces femmes non-

334« le potage » (Pep, 185, 670).
335« les maisons » (Pep, 185, 672).
336« des marmites » (Pep, 185, 673).
337« Quand nous entrerons dans les maisons, / Il faudra bien qu'on y trouve des marmites » (Pep, 185, 672-673).
338« poules » (Pep, 185, 674).
339« œufs » (Pep, 185, 675, 678).
340« poule grasse » (Pep, 185, 677).
341« Allons nous restaurer dans quelque grange. » (Pep, 189, 713).

mentionnées pèse sur le récit.

D'autres outils utilisés par les femmes sont cités par le Soldat gascon dans une chanson : « De non gaigna res porta l'arquebouse, / Valdrio tant avé lou fuz & fialouse[342] » (Pep, 190, 744-745). Le fuseau et la quenouille sont des outils pour tisser la laine, activité purement féminine. Il sous-entend ici que faire une activité féminine est préférable (mais non souhaitable) à porter les armes sans être payé pour cela. Il choisit ici ce qui serait le moindre mal selon lui, mais on voit bien qu'un homme qui pratiquerait une activité féminine est très mal vu. Il parle ensuite de la lessive et de l'entretien du feu pour faire chauffer la marmite : « Yeu aimi may lava bugados / Et amassa de busqualiados[343] » (Pep, 204, 941-942). Les femmes ne sont encore une fois pas citées directement, on devine leur présence au travers de leurs outils de travail et de la répartition genrée des tâches. Le Soldat gascon préférerait donc faire la lessive et entretenir le feu de la marmite plutôt que de quitter Béziers pour faire la guerre. Les rôles dans la société sont répartis de façon genrée. Ainsi, les tâches et les métiers sont répartis entre les hommes et les femmes selon des stéréotypes et si on déroge à la règle, les critiques ne sont pas loin. Faire ce genre de choses serait dégradant pour un homme, mais c'est un sacrifice auquel il est prêt à consentir si cela peut l'empêcher de partir en campagne. Un homme qui ferait une activité dite « féminine » serait humilié, comme si l'activité le rendait femme, chose indésirable.

Les femmes se devinent donc en négatif du récit. Leur absence et la mention des outils qu'elles utilisent au quotidien les font apparaître lorsqu'on y prête attention. On parle ici des femmes dans leur globalité, sans détail ni identité propre. Nous verrons par la suite que certains personnages féminins sont mentionnés sans avoir de nom, parfois même alors qu'ils ont un rôle important dans la pièce.

C. Invisibilisation du nom

Le nom d'un personnage est important, il fait partie de son identité, cela permet aussi de mieux l'identifier dans la pièce. Ne pas donner son nom permet de l'invisibiliser de façon volontaire, mais peut aussi témoigner d'un manque d'intérêt de la part des personnages masculins pour les femmes. Ils ne leur portent pas assez d'attention pour donner leurs noms.

342« A ne rien gagner et porter l'arquebuse / Autant vaudrait manier le fuseau et la quenouille » (Pep, 191, 744-745).
343« Je préfère faire la lessive / Et entasser des brindilles » (Pep, 205, 941-942).

Dans l'*Histoire de Pepesuc*, la Paix prend la parole et parle de Megere sans pour autant mentionner son nom de façon directe. Elle s'interroge dans un premier temps sur l'identité de la personne qui vient troubler la paix, mais cette réflexion semble être rhétorique puisqu'elle la désigne ensuite sous le pronom personnel féminin « elle » et cite les actions qu'elle a faites pour déclencher la guerre : « elle » (Pep, 192, 759- 761 et 763). On voit donc qu'elle a bien conscience de l'intervention d'une autre déesse, mais qu'elle ne daigne pas la mentionner. En revanche, elle cite clairement « La Justice » (Pep, 192, 770 et 784) qu'elle avait déjà mentionnée et présentée comme étant sa sœur. Sans doute le fait qu'elles œuvrent dans un même but et qu'elles soient alliées justifie-t-il que son nom soit donné alors que celui de Megere ne l'est pas. C'est une sorte de punition mesquine.

Dans *Le Jugement de Paris*, Colin ne donne jamais le nom de la bergère dont il parle, se contentant de toujours la désigner par son métier : « une pastoure » (JugPar, 274, 585). Un autre personnage à n'avoir aucun nom est la chambrière dans la pièce E de Zerbin. Elle n'est pas un personnage à part entière, mais Fumosi et Barboüillet en parlent, sans jamais donner son nom : « Ma chouspo vounté sera anado, / En luego d'anar au peisson.[344] » (E, I, 1, 424, 52-53). ; « Digo-me, vount'és la chambriero ?[345] » (E, I, 1, 424, 56). Paris, lui aussi, ne donne pas le nom de la femme dont il parle : Hélène. Il la désigne comme étant « la belle fleur » (JugPar, 290, 778). Mercure, quant à lui, désigne Venus et Minerve en les appelant « les autres » (JugPar, 276, 612). Le but pour lui est clairement d'invisibiliser les deux déesses afin de mettre en valeur Junon dont il cite le nom et le rang. Junon étant sa reine, il est de son devoir de la mettre en avant lorsqu'il fait les présentations à Paris. Enfin, Colin ne donne jamais le nom d'Enone dans son épitaphe, alors qu'il donne celui de Paris :

> Passan se vos sçave cal es aysi dejoust,
> Acos lou paure corps d'une jouve espousado,
> Que sur lou miliou cop qu'elle y prenio goust,
> Paris ses embarcat, & elle ses tuado.[346]
> (JugPar, 298, 882-885).

344« Où a bien pu aller ma souillon, / Au lieu d'aller chercher du poisson. » (E, I, 1, 424, 52-53).
345« Dis-moi, où est la chambrière ? » (E, I, 1, 424, 56).
346« Passant, si tu veux savoir qui est ci-dessous ; / C'est le pauvre corps d'une jeune fiancée / Et au meilleur moment où elle goûtait ce bonheur / Pâris s'est embarqué et elle s'est tuée » (JugPar, 299, 882-885).

Même après sa mort, le nom de la nymphe est oublié alors que celui de son amoureux est gravé pour l'éternité. Venus, Junon et Enone sont en partie invisibilisées dans *Le Jugement de Paris*, mais elles ont tout de même un nom de personnage. En revanche, nous trouvons trois personnages féminins qui sont tous désignés par « Dameysello » dans trois pièces différentes.

Dans la pièce B de Zerbin, le personnage qui est appelé tout du long « Dameysello » est finalement appelé par son prénom par son père : « Catharino » (B, II, 4, 280, 660). La même chose se produit dans la pièce E de Zerbin. « Dameyzello » est finalement appelée « Margon » (E, III, 1, 443, 735) par son mari, ce qui est en fait un surnom puisqu'elle est ensuite appelée « Margarido » (E, IV, 2, 451, 988) par Couguëlon. Au contraire, l'Amourous n'aura jamais d'identité plus précise dans cette pièce. Etant un personnage plutôt fade, il n'est pas surprenant qu'on ne l'étoffe pas plus. En revanche, dans la pièce D de Zerbin, Dameyzello n'a pas de prénom, on sait son nom grâce à son mari qui est Mourfit, mais elle n'est jamais appelée ainsi. C'est le seul personnage de la pièce à ne pas avoir de nom et à avoir un rôle important.

Le nom des personnages fait partie intégrante de leur identité et permet de les reconnaître et de les différencier. L'absence de nom, en revanche, participe à une forme d'invisibilisation, a priori volontaire, qui reflète un manque d'attention ou d'intérêt, notamment de la part des personnages masculins envers les femmes. Dans *Le Jugement de Paris* et les pièces de Zerbin, cette dynamique se retrouve également, avec des personnages féminins désignés uniquement par leur fonction ou un terme générique, comme « Dameyzello », plutôt que par leur prénom. Même lorsque certains personnages finissent par être nommés, cela arrive tardivement, soulignant leur moindre importance perçue par rapport à leurs homologues masculins. Ce procédé contribue à leur effacement symbolique dans le récit, où seuls les personnages masculins bénéficient d'une reconnaissance complète, souvent au détriment des figures féminines, dont les noms sont oubliés ou tus. L'invisibilisation des personnages féminins est un enjeu important dans nos pièces et notamment dans les *Plaintes d'un Paysan* qui est une pièce particulière à cet égard.

D. Une pièce particulière : *Plaintes d'un Païsan*

Cette pièce du Théâtre de Béziers est très particulière, car les femmes en sont totalement absentes. Nous avons déjà parlé du lien qui unit les *Plaintes d'un Païsan* à l'*Histoire de Pepesuc*, en

raison du sujet traité. Si dans l'*Histoire de Pepesuc* les personnages étaient en faveur de la guerre, dans les *Plaintes d'un Paysan*, c'est exactement le contraire et le comportement des soldats qui pillent les villages est dénoncé. Les femmes ne sont pas dans le tableau et n'y apparaîtront jamais réellement.

Tout d'abord, on peut noter que le Prologue, tout au long de son intervention, ne s'adresse qu'aux hommes. Dans toutes les pièces du Théâtre de Béziers, on trouve dans le prologue et parfois dans l'épilogue une adresse directe aux « Messieurs », mais cela peut renvoyer à l'ensemble des spectateurs (les femmes étant comprises dedans, mais invisibilisées), mais selon Philippe Gardy (2014, 297), cela peut aussi s'adresser aux « autorités de la cité » ou aux « organisateurs de la fête ». Dans les *Plaintes d'un Paysan*, il semblerait plus juste qu'il s'adresse au public, car il le fait à plusieurs reprises et les invite à assister à la pièce, il capte leur attention : « Messieurs » (PPaïsan, 540, 542, 1, 27). Il les rend aussi en partie acteurs de la pièce en leur demandant de se déplacer pour laisser passer le chariot sur lequel il joue, là encore il emploie « messieus » (PPaïsan, 542, 40) pour parler à l'ensemble du public, où il devait aussi y avoir des femmes. Bien entendu le Prologue est aussi le complice du public. Lors de sa dernière intervention, il se moque des personnages de la pièce : « Messieurs estases siau aissi à partido facho, / Per non vous laissa pas un pel à la poustacho.[347] » (PPaïsan, 552, 123-124). En plus de toutes ces interventions auprès du public en englobant les femmes dans un tout masculin, le Prologue nous informe aussi qu'il n'y a que des hommes dans la pièce : « Cependan vous veires aquel pichot Teatre / Que non es que de tres, & ambe ieu son quatre, / Sçavoir un paysan, an dous braves souldats[348] » (PPaïsan, 542, 29-31). Ce sont les personnages officiels de la pièce, mais d'autres hommes interviennent. C'est le cas par exemple du conducteur du chariot à qui le Prologue demande d'avancer « carrousié[349] » (PPaïsan, 542, 39) ainsi que de « Papari » (PPaïsan, 550, 120) à qui le Paysan demande d'apporter le Chameau pour qu'il punisse les deux soldats pillards.

Si le Prologue utilise un « Messieurs » générique, le Paysan, en revanche, emploie « Messieurs » (PPaïsan, 546, 69) uniquement pour s'adresser aux hommes de son village pour réclamer vengeance pour les vols des soldats. Bien que les femmes en soient aussi victimes, elles sont totalement invisibilisées, c'est comme si elles n'existaient pas. L'un des soldats de la pièce emploie « Messieurs » (PPaïsan, 552, 125) pour s'adresser à l'autre soldat, peut-être au conducteur

347 « Messieurs, vous pouvez être tansquilles, en voilà un qui à coup sûr / Ne vous laissera pas un poil à la moustache. » (PPaïsan, 553, 123-124).

348 « En attendant, vous allez voir ce petit théâtre / Qui ne compte que trois personnages (quatre en me comptant, moi), / À savoir un paysan, et deux braves soldats » (PPaïsan, 543, 29-31).

349 « conducteur » (PPaïsan, 543, 39) .

du chariot et au Prologue, car il demande à partir sans attendre de peur d'être mordu par le Chameau. Il emploie « nous » (PPaïsan, 552, 125) qui suggère cette interprétation.

Il n'y a que trois éléments que nous pouvons rapprocher des femmes dans cette pièce. Le premier est le suivant : « per fayre Miquouquetto[350] » (PPaïsan, 546, 76). Miquouquette est un personnage que l'on trouve dans *Les Amours de la Guimbarde*, une autre pièce du Théâtre de Béziers, rien ne nous indique que cette référence est volontaire ou non , puisqu'il s'agit d'un recueil de plusieurs œuvres d'auteurs différents. Cela peut-être un clin d'œil de la part de l'éditeur Jean Roize, de l'auteur ou un simple hasard. Il s'agit d'un nom féminin qui est employé dans un contexte plaintif. Une *micoqueta* est une « mijaurée » (Mistral), mais cela peut aussi vouloir dire selon le *Dictionnaire languedocien* d'Augustin Bonet : « fille ou femme dont les manières sont affectées ou ridicules » (Torreilles 2015). Dans l'édition de Bénédicte Louvat (2015, 546), Patrick Sauzet ajoute que cette expression est employée dans cette pièce dans le sens de « se plaindre » et il fait le rapprochement avec l'expression *ploramica* « qui pleure pour des miettes, pour rien, pleurnichard » (éd. Louvat 2015, 546). On retrouve alors un cliché misogyne qui veut que les femmes soient trop sensibles, pas assez fortes et qu'elles aient la plainte ou la larme facile. C'est insultant pour un homme de se comporter de la sorte.

En conclusion, les *Plaintes d'un Paysan* du Théâtre de Béziers se distinguent par l'absence totale de personnages féminins, reflétant une vision du monde exclusivement masculine. Malgré la critique de la guerre et des soldats, le point de vue adopté reste centré sur les hommes, laissant les femmes invisibles et silencieuses. Les rares allusions aux femmes sont des stéréotypes négatifs, soulignent leur marginalisation dans la pièce. Ainsi, cette œuvre révèle une représentation théâtrale où les femmes, bien que sans doute présentes parmi les spectateurs, sont délibérément exclues de l'intrigue et du discours. De plus, la pièce traite des mauvais traitements perpétrés par les soldats en tant de guerre dont sont victimes les paysans. Les paysannes en sont elles aussi victimes, mais il n'en est jamais question dans la pièce.

350« jouer les pleureuses » (PPaïsan, 547, 76).

E. La figure de la mère

La maternité est un prisme intéressant à traiter, car les femmes ne sont parfois pas mentionnées directement, à la différence de la grossesse ou de l'accouchement. De plus, la maternité présente les femmes en tant que mères et non en tant que femmes. Leur féminité et leur vie de femme est invisibilisée au profit de la figure maternelle qu'elles incarnent.

Dans l'*Histoire de Pepesuc*, les femmes sont présentes dans le récit de façon indirecte au travers de références à l'accouchement. Pepesuc emploie la métaphore de l'accouchement pour parler de la guerre :

> La France a demourat long tems
> Al travail d'une fenno prens
> Un cop li ven unne touquade,
> Aro debout, aro alonguade,
> Un cop un crit & peyx un plan
> Quand sentis boulegua l'enfan :
> Enfin ello fa tant deffosses
> Qu'acos li fa petta lous osses,
> Et peys apres aquel combat
> Vella unne fille ou un goujat[351]
> (Pep, 182, 632-642).

Pepesuc développe ici une métaphore filée où il compare la situation instable en France et l'accouchement d'une femme. On alterne entre des périodes de conflit et des périodes de paix tout comme une femme enceinte alterne entre le soulagement et les contractions lors de son accouchement. C'est le discours le plus long prononcé par un homme sur une femme depuis le début de cette pièce. On parle ici de façon générale, on ne parle pas d'une femme en particulier ni d'un accouchement spécial, on parle d'une situation globale, un exemple général.

On trouve ensuite une expression que le Soldat gascon emploie pour illustrer ses propos : « Semble qu'un Diables bat sa mayre[352] » (Pep, 158, 296). Cela renvoie à l'expression « le diable bat

351 « La France est demeurée longtemps / Comme une femme enceinte en son travail : / Une fois lui vient une secousse, / Une fois debout, l'autre allongée, / Une fois lui vient un cri puis une plainte / Quand elle sent bouger l'enfant. / Enfin elle fait tant d'efforts / Que cela lui fait exploser les os, / Et puis après tout ce combat / Voilà une fille ou un garçon. » (Pep, 183, 632-642).

352 « On dirait que le diable bat sa mère » (Pep, 159, 296).

sa femme » et lui donne une variation comique. Une femme est mentionnée, mais dans une expression et elle n'existe qu'en tant que mère. De même que « latonne[353] » (Pep, 166, 423) qui est citée comme étant la mère de Pepesuc. Elle n'est mentionnée que parce qu'elle est un personnage mythologique et n'existe dans le récit qu'en tant que mère. Megere évoque « les cris des meres malheureuses » (Pep, 162, 346). C'est d'ailleurs la première mention claire et directe des femmes dans le paysage de la guerre et c'est un personnage féminin qui les y fait apparaître. Ces mères sont donc malheureuses et on peut supposer qu'elles pleurent la perte de leurs enfants. Il est toutefois important de souligner que la première mention des femmes qui est faite dans l'*Histoire de Pepesuc* est faite sous le prisme de la maternité. Elles existent uniquement pour leurs enfants. L'image de la mère pleurant pour ses enfants est aussi utilisée dans *La réjouissance des chambrières* où la Ville est décrite comme « une mere affligee » (Chamb, 320, 13). C'est ici une métaphore, la Ville n'est la mère de personne, mais elle considère ses habitants comme ses enfants et prend soin d'eux comme une mère. Elle compatit donc au malheur de ses chambrières.

Enfin, l'un des titres de Pepesuc : « Grand empreniayre de chambrieyres[354] » (Pep, 168, 432) est une référence directe au fait de tomber enceinte. Ici, c'est une façon de prouver la virilité de Pepesuc, un homme viril était capable de faire des enfants. Les chambrières sont donc mentionnées à la fois dans une dimension sexuelle et dans une dimension maternelle. Dans la pièce D de Zerbin, Gourgoulet, pour se faire valoir auprès de Dardarino comme étant un bon amant évoque la possibilité de lui faire un enfant : « V'en daray un emé lou germé / Que dins noou més pourtara fruc.[355] » (D, III, 2, 381, 574-575). Il part du principe que toute femme souhaite avoir un enfant et que le sexe a pour seul but la procréation. Pourtant, Dardarino n'a jamais mentionné vouloir être mère, la seule chose qu'elle attend de Gourgoulet, c'est qu'il lui procure du plaisir.

La maternité, en plus d'invisibiliser les femmes en tant que femmes en les réduisant à leur rôle de mère, peut aussi être une source de honte. En effet, si le désir féminin et les rapports en dehors de l'union matrimoniale renvoie les femmes à la prostitution, le fait d'avoir un enfant hors mariage est tout aussi déshonorant. Que l'enfant soit né d'un amant et non du mari ou tout simplement que la femme célibataire ait eu une aventure avec un homme sans être mariée avec lui, la finalité est la même : la mère est une « pute » et l'enfant est un « bâtard ». Ainsi, dans *La réjouissance des chambrières*, Mathivo et Andrivo insultent leurs grossesses respectives, car aucune

353« Latone » (Pep, 167, 423).
354« Grand-engrosseur-de-chambrières » (Pep, 169, 432).
355« Je vous en donnerai avec un germe / Qui dans neuf mois portera ses fruits. » (D, III, 2, 381, 574-575).

des deux n'a eu d'enfant dans les liens sacrés du mariage. L'enfant qu'a eu Mathivo et l'enfant à naître d'Andrivo sont le symbole vivant de leur honte, leur rappelant à chaque instant leurs erreurs. Pourtant, la situation délicate des deux femmes est supposée être tenue secrète pour qu'elles puissent préserver leur honneur. Mathivo est venue travailler en ville, mais a laissé son enfant dans son village d'origine, sans doute à la charge de ses parents : « Tourno-ten, ana quel vilatge / Que fagueros à quel mainatge.[356] » (Chamb, 384, 887-888). Mathivo en venant à Béziers a trouvé un emploi, lui permettant ainsi de subvenir à ses besoins et à ceux de son enfant, puisque le père n'est pas évoqué, mais c'était aussi l'occasion pour elle de fuir la honte de son écart de conduite. En ville, elle pouvait commencer une nouvelle vie loin des commérages et du jugement d'autrui, du moins était-ce le cas avant qu'Andrivo ne divulgue son secret sur la place publique. Andrivo, quant à elle, est tombée enceinte d'un homme avec lequel elle n'est pas mariée et il ne semble pas être dans ses projets de l'épouser. Ainsi, Mathivo se venge en divulguant à son tour son secret :

> Et tu prensoio, qu'as tu fach
> Agacho s'oun as pas de lach,
> Apresto desja de bourassos
> Tu sios al reng de las baguassos.[357]
> (Chamb, 384, 889-892).

Tous les coups sont désormais permis, les secrets partagés sous le sceau de la confidence sont désormais criés sur la place publique. Dans les propos de Mathivo, on voit bien le lien qui s'établit entre une femme qui a un enfant hors mariage et l'idée qu'elle soit automatiquement taxée de prostituée. Seule une prostituée pourrait avoir un enfant hors mariage, les autres sont des femmes de bien. Mathivo reparle de la grossesse d'Andrivo à plusieurs reprises par la suite, toujours de façon péjorative : « tu vileno ton paquet[358] » (Chamb, 388, 946), « Elle porte lo gousso caudo / Son bel paquet dejoust la faudo.[359] » (Chamb, 392, 982-983). Elle utilise sa grossesse comme une insulte jouant avec la honte de sa situation. La mention de « gousso caudo » lie encore une fois la maternité hors mariage à la prostitution, mais aussi à un appétit sexuel prétendument fort. Si Andrivo est tombée enceinte, c'est parce qu'elle l'a bien cherché en ayant une importante libido. Sa

356« Rentre donc au village / Où tu as donné naissance à un enfant ! » (Chamb, 385, 887-888).
357« Et toi, la ventrue, qu'as-tu fais ? / Regarde si tu n'as pas de lait. / Prépare déjà les langues / Car tu es au rang de catins ! » (Chamb, 385, 889-892).
358« ton vilain paquet » (Chamb, 389, 946).
359« Elle porte, cette chienne en chaleur, / Son beau paquet sous la jupe. » (Chamb, 393, 982-983).

vie sexuelle épanouie lui est reprochée comme étant déréglée.

Il arrive parfois qu'un homme parle de lui à la troisième personne du singulier et se compare à un enfant qui pleure pour attendrir la femme qu'il convoite. En effet, dans *Guilhaumes & Antoigne*, Guilhaumes se fait implorant à la fenêtre d'Antoigne et cette comparaison de ses plaintes à celles d'un enfant semble avoir pour but de l'attendrir et de la faire céder : « Ton Guilhaumes se plouro / Comme un petit efan[360] » (GuilhAnt, 718, 583-584). Tabacan dans la pièce A de Zerbin utilisera le même procédé auprès de Peyrouno : « Agés un pichon de pietat / D'aquest paur'enfan qu'à touto houro / Souspiro, se plagné, se plouro[361] » (A, I, 2, 205, 170-172). Ils partent du principe que toutes les femmes sont sensibles aux pleurs d'un enfant, ils cherchent donc à jouer sur leur corde sensible. On peut tout de même trouver étrange qu'un homme adulte se mette dans la peau d'un enfant malheureux pour faire ressortir le côté maternel de la femme désirée. La frontière entre la femme convoitée et la mère qu'elle pourrait être semble être fine. Toutefois, ce qui est attendu d'une femme dans le couple, c'est qu'elle ait des enfants et qu'elle gère leur éducation, mais aussi qu'elle s'occupe de la maison et de son mari, de la même façon que sa mère le faisait. Pour l'homme, il y a un relais qui se fait entre les soins de sa mère et les soins de sa femme. Tout comme il y a un relais pour la femme qui passe de la tutelle de son père à celle de son mari.

On remarquera que la femme, une fois qu'elle tombe enceinte, perd de son attractivité. En devenant mère et en portant un enfant, elle sort du spectre du désirable. Dans la pièce A de Zerbin par exemple, Matoys voit la grossesse de Peyrouno comme un défaut et il considère Philis, qui ne porte pas d'enfant comme étant par conséquent plus attractive : « Au mens voüestro mouïller es vuejo[362] » (A, III, 1, 230, 1047). Le sexe et la grossesse ne semblent pas compatibles pour certains personnages masculins. Toutefois, dans la pièce A, Melidor ne semble pas y voir un obstacle puisqu'il est toujours attiré par Peyrouno. Cette façon de parler des femmes comme étant « pleines » lorsqu'elles sont enceintes se retrouvent dans la pièce B de Zerbin. Pacoulet, le valet de l'Amourous, déteste les femmes et les pense lubriques, infidèles et manipulatrices. Par conséquent, il met en garde son maître en lui suggérant de s'assurer que Catharino n'est pas déjà enceinte avant de l'épouser : « Tastas premié se serié pléno[363] » (B, III, 3, 284, 834). Outre l'idée qu'elle aurait été

360« Ton Guilhaumes se pleure / Comme un petit enfant » (GuilhAnt, 719, 583-584).
361« Aie un peu pitié / Pour ce pauvre enfant qui, à toute heure, / Soupire, se plaint, et pleure » (A, I, 2, 205, 170-172).
362« Votre femme, elle, au moins, est vide. » (A, III, 1, 230, 1047).
363« Essayez voir, d'abord, si elle ne serait pas pleine » (B, III, 3, 284, 834).

infidèle, c'est aussi le fait qu'elle puisse porter un enfant qui ne soit pas le sien qui poserait problème. L'homme doit s'assurer que sa lignée se perpétue bel et bien et qu'il ne transmet pas tout à l'enfant d'un autre. Son patrimoine matériel comme son « sang » doivent passer à la génération suivante. C'est l'une des raisons qui pousse les hommes à s'assurer que la femme qu'ils épousent est bien vierge, puis à contrôler tous les aspects de leur vie afin qu'elles ne puissent pas avoir la possibilité de leur être infidèles. Le philosophe Dany-Robert Dufour (2015, 155-156) dit à ce sujet :

> Or l'homme, contrairement à la femme, n'est jamais sûr que c'est bien son patrimoine et non celui du voisin qui sera transmis. Cela lui échappe puisque cela se passe à l'intérieur, en l'occurrence par le ventre de la femme. L'homme occidental, pris dans ce grand récit, n'avait donc qu'une seule solution : s'approprier l'utérus des femmes. […] La solution occidentale consistant à faire avec cette donnée impliquera une construction telle que le grand récit monothéiste contienne un commandement implicite d'appropriation sexuelle.

Toutefois, une fois la femme enceinte et porteuse du futur héritier, l'intérêt de l'homme semble se détourner d'elle. Fumosi, dans la pièce E de Zerbin délaisse depuis peu sa femme et commence à s'intéresser à une autre. On peut supposer que sa grossesse est la raison de ce changement de comportement. En effet, il dit à Tardarasso qu'il la préfère à sa femme, car elle n'est pas enceinte et qu'il pourrait donc prendre plus de plaisir : « Puis elo es pléno, & vous sias vuejo, / Ansi l'y aurié may de plezir.[364] » (E, I, 1, 428, 176-177). On peut supposer qu'une fois le travail accompli (celui de faire un héritier), le couple n'a plus de but commun à atteindre avant la naissance de l'enfant, ce qui peut en quelque sorte les éloigner et les pousser à être infidèles. On aurait pu supposer que la grossesse de Margarido empêcherait le couple d'avoir une vie sexuelle, mais Margarido va faire des avances à Couguëlon et aura une aventure avec lui. Sa grossesse ne dérange en aucun cas Couguëlon et il semble que Margarido ne soit pas réticente à avoir des rapports dans son état.

Les femmes partagent l'expérience unique de la grossesse. Ainsi, certaines partagent quelques symptômes qu'elles ressentent et qui leur laissent penser qu'elles portent un enfant. Dans *La réjouissance des chambrières,* Andrivo donne ses symptômes de grossesse à Mathivo dans le but de confirmer son diagnostic :

364« Et puis, elle est enceinte, et vous non, / Ainsi il y aura plus de plaisir. » (E, I, 1, 428, 176-177).

Yeu me sentissi l'estoumac
Que me fa tousjour tric & trac,
Yeu soy molo commo uno rosso
Sembli ma mestresso quand es grosso.[365]
(Chamb, 376, 799-802).

Peyrouno dans la pièce A de Zerbin décrit le même genre de symptômes et en conclut aussi être enceinte. Il est à noter que dans les deux cas, la grossesse n'était pas souhaitée.

Le rôle de mère est très important dans la vie d'une femme. Tout tourne autour de cela. Elles doivent offrir un héritier mâle à leur mari pour préserver la lignée et elles doivent gérer l'éducation des enfants. La figure de la Vierge Marie est la figure par excellence de la mère. Une mère est toujours parfaite et vertueuse. Par conséquent, les femmes qui ne rentrent pas dans ce schéma sont vivement critiquées. Dans la pièce A de Zerbin, Philis est très superficielle et semble être plus préoccupée par son apparence que par son enfant, qui est d'ailleurs confié aux bons soins de Peyrouno. Melidor, dans le portrait qu'il fait de sa femme, mentionne le fait que Philis soit une mauvaise mère : « Au grand jamays elo non penso / Sinon qu'à blastemar son fiou[366] » (A, I, 1, 201, 24-25).

On trouve dans la pièce D de Zerbin l'invisibilisation de la mère de Dardarino. En effet, celle-ci ne mentionne que son père : « Aqueou que li a dounat lou jour.[367] » D, II, 1, 372, 223) ; « mon pero[368] » (D, II, 1, 372, 225). Elle parle de lui dans le cadre de son mariage arrangé. C'est lui qui a décidé de la marier au vieux Brandin contre sa volonté. On ne sait pas si sa mère est encore en vie ou si la domination du père est telle que sa mère n'est même pas mentionnée du fait qu'elle n'ait aucun pouvoir décisionnel. Le fait que Dardarino insiste autant sur le rôle qu'a joué son père dans son mariage rend d'autant plus visible l'absence de la mère. De la même façon, dans la pièce B, la mère de Catharino n'était pas du tout dans la pièce et seul son père décidait de son mariage.

En conclusion, la maternité, bien qu'elle soit un aspect central de la vie des femmes, tend à les réduire à leur rôle de mère, éclipsant leur féminité et leur individualité. Les femmes sont souvent

365« Je sens mon ventre / Qui me fait toujours tric et trac. / Je suis molle comme une rosse, / Je ressemble à ma maîtresse engrossée. » (Chamb, 377, 799-802).
366« Elle ne pense jamais / Qu'à dénigrer son fils » (A, I, 1, 201, 24-25).
367« Celui qui lui a donné le jour. » (D, II, 1, 372, 223).
368« mon père » (D, II, 1, 372, 225).

mentionnées de manière indirecte à travers des références à la grossesse et à l'accouchement, illustrant une vision de la maternité où elles existent principalement pour leur capacité à procréer. Cette invisibilisation s'accompagne d'une dichotomie entre les bonnes mères, celles qui respectent les normes matrimoniales, et les mauvaises mères, souvent stigmatisées lorsqu'elles enfreignent ces règles, comme en ayant un enfant hors mariage. La maternité devient ainsi non seulement un marqueur de vertu, mais aussi un potentiel stigmate, réduisant les femmes à des rôles préétablis, que ce soit celui de la mère idéale ou celui de la pécheresse. Cette vision réductrice est renforcée par le contrôle exercé par les hommes sur les corps féminins, cherchant à assurer la légitimité de leur descendance, tout en reléguant les femmes au second plan dans les décisions qui les concernent. Finalement, la maternité, bien qu'essentielle, peut aussi effacer les femmes du champ de la désirabilité et du respect social, les confinant dans un rôle étroitement défini qui néglige leur individualité et leurs aspirations propres. Si les femmes disparaissent du champ du désir en étant enceintes, ce n'est pas le seul élément qui joue en leur défaveur concernant le domaine de la séduction.

F. Vieillesse et désirabilité

Un lien peut être établi entre l'âge des personnages féminins et leur attractivité. En effet, bien que la jeunesse des personnages ne soit pas toujours mentionnée, en revanche la vieillesse de certaines femmes est donnée au spectateur à travers de différentes petites remarques. De façon systématique, ces femmes âgées n'ont aucune relation de séduction avec un homme, elles sont en quelque sorte hors-circuits. La jeunesse est synonyme de beauté et de désirabilité. Nous avons déjà mentionné que la beauté est considérée comme étant inhérente à la féminité. Une femme qui perd de son charme, de sa beauté avec l'âge perd aussi en quelque sorte de sa nature de femme. De plus, la jeunesse est associée à la fertilité. Or à l'époque, le but de toute union est censé être de procréer. Une femme incapable d'avoir un enfant n'était donc pas intéressante de ce point de vue-là.

Dans *Le Jugement de Paris*, le Cousinie traite la déesse Discorde de « viellio carcasso[369] » (JugPar, 264, 463). Il fait cette insulte, car il est contrarié que la déesse ait interrompu le repas de mariage auquel il travaillait. Rien ne nous indique qu'elle soit vieille, pourtant, c'est son âge qu'il

369« vieille carcasse » (JugPar, 265, 463).

critique, preuve que la vieillesse est un défaut. C'est le seul personnage féminin de la pièce qui reçoit une critique sur son physique, son âge et qui est vu uniquement de façon négative de bout en bout. Alors que Junon, Minerve et Venus sont dans une dynamique séductrice avec Paris pour obtenir la pomme, Discorde, au contraire, est en dehors du conflit, elle n'est pas vue comme belle. Sans doute son comportement explique aussi la façon dont elle est perçue physiquement.

Il en va de même dans la pièce A de Zerbin, où Philis est très en colère en découvrant l'infidélité de son mari qui aurait eu une aventure avec Peyrouno. Elle n'arrive pas à croire qu'elle ait pu le séduire et l'insulte qu'elle utilise pour justifier sa surprise est liée à son âge : « aquelo barranquo[370] » (A, III, 1, 239, 1367). On ne sait pas si Peyrouno est réellement plus âgée que Philis, mais ce qui est sûr, c'est que Philis est plus belle de l'avis général. Encore une fois, vieillesse et laideur sont corrélées. Dans la pièce E de Zerbin, Barboüillet traite Tardarasso de « vieillo bagnier.[371] » (E, IV, 4, 457, 1150). On ne sait pas son âge, mais Barboüillet est encore vierge lorsqu'il a une aventure avec elle. En revanche, Tardarasso est déjà mariée, peut-être est-elle plus âgée que lui, ou peut-être est-ce simplement une façon pour lui de la vexer. Il associera la vieillesse et la laideur : « Malo pesto la vieillo rosso, / Plus laydo que Monsu de Fosso.[372] » (E, IV, 4, 457, 1154-1155). Là encore il parle sous le coup de l'énervement. Fumosi fera de même avec sa femme : « vieillo putan.[373] » (E, IV, 4, 458, 1191).

Dans la pièce B de Zerbin, la jeunesse de Catharino et de l'Amourous est souvent mentionnée et est en opposition avec Tacan qui est, semble-t-il, bien plus âgé. La jeunesse de Catharino semble d'ailleurs faire partie de ce qui lui plaît chez elle, pourtant son père disait que jusqu'à présent elle était trop jeune pour avoir un époux : « You recouneissi que son eagi / Non va pas encaro permés[374] » (B, I, 2, 267, 175-176). Encore une fois, la jeunesse est associée à la désirabilité. Peirouchouno, au contraire, est plus âgée et est rejetée par Pacoulet qui dit la trouver laide. Il ne fait aucune mention de son âge, mais il y a un contraste entre les deux personnages féminins. L'une est jeune et est désirée par deux hommes sans rien avoir à faire. L'autre est plus âgée et doit se battre pour être aimée en retour.

Dans la pièce D de Zerbin, Brandin qui est pourtant âgé, pense tout de suite à prouver sa virilité en ayant un rapport sexuel avec une très jeune fille : « un tendron » (D, I, 1, 366, 11). Il ne pense pas à être avec une femme de son âge. Toutefois, il est à noter que le fait qu'il souhaite avoir

370« cette vieille peau » (A, III, 1, 239, 1367).
371« vieille messière » (E, IV, 4, 457, 1150).
372« La male peste soit de cette vieille rosse, / Plus laide que Monsieur de Fosse. » (E, IV, 4, 457, 1154-1155).
373« vieille putain. » (E, IV, 4, 458, 1191).
374« Je reconnais que son âge / Ne l'a pas encore permis » (B, I, 2, 267, 175-176).

un enfant de sa future épouse peut justifier le fait qu'il cherche à en avoir une jeune.

Dans *La réjouissance des chambrières*, Mathivo et Andrivo ont une violente dispute pour l'ordre de passage à la fontaine. Dans les insultes de Mathivo, nous trouvons de nombreux éléments qui font référence à l'âge avancé d'Andrivo et à la manifestation physique de cette vieillesse. Tout d'abord, il y a ses cheveux blancs : « pel de chival blanc[375] » (Chamb, 388, 932). Ensuite, Mathivo parle de sa posture recourbée qui la fait paraître bossue : « Qu'as un paquet de tras lesquino.[376] » (Chamb, 388, 941). Les rides et le relâchement de sa peau sont aussi mentionnés : « Col replegat, froun raffidas / Vilenao gauto de millas[377] » (Chamb, 388, 950-951). Bien qu'il n'y ait jusque-là aucun lien avec la séduction, on voit déjà que la vieillesse est perçue comme un défaut féminin, une faiblesse, un point sensible sur lequel Mathivo appuie pour blesser Andrivo. Cependant, on trouve dans cette pièce des phrases qui lient l'âge d'Andrivo aux difficultés qu'elle aurait pour séduire. Il y a d'abord le fait qu'elle se maquille pour paraître plus jeune : « Per fa milhou vale lou trauc / Tu te fardos per estre bello / Et controfayre la pieusello[378] » (Chamb, 386, 912-914). Elle évoque aussi le fait qu'elle ait eu une longue vie, mais peu de relations : « Et tu despeis que sios en vido, / Quansés cops sios estado auzido[379] » (Chamb, 390, 956-957). Mathivo qui est donc plus jeune qu'Andrivo, au contraire semble faire de nombreuses conquêtes.

Il y a un autre profil de personnages qui sont écartés du domaine de la désirabilité : les maquerelles. En effet, bien souvent, voire systématiquement les maquerelles dans le Théâtre de Béziers et dans celui de Zerbin sont des femmes d'un certain âge qui ont été prostituées dans leur jeunesse et qui, l'âge avançant, ont dû se reconvertir pour continuer à gagner leur vie. Les maquerelles ne sont pas considérées comme désirables, les hommes que l'on voit dans les pièces et qui font appel à leurs services s'adressent à elles avec respect et n'ont aucune attitude séductrice envers elles. Une allusion à leur âge ou à leur passé nous fait souvent comprendre qu'elles sont âgées. Elles aussi, en raison de leurs âges, ont vu leur rapport aux hommes être modifié et leur désirabilité être invisibilisée dans les pièces. Miquouquette dans *Les Amours de la Guimbarde* est décrite ainsi par le prologue : « une vieille espinetto / Qu'oun a pas d'autre nom que damo Miquoquetto[380] » (Guimb, 416, 15-16). On ne fait pas de remarque positive sur son physique, on

375« poil de cheval blanc » (Chamb, 389, 932).
376« Toi qui as un paquet collé au dos. » (Chamb, 389, 941).
377« Cou fripé, front tout ridé, / Vilaine joue de bouillie épaisse » (Chamb, 389, 950-951).
378« Pour mieux faire valoir le trou, / Tu te fardes pour être belle / Et contrefaire les pucelles. » (Chamb, 387, 912-914).
379« Et toi, depuis que tu es en vie / Combien de fois as-tu été exaucée ? » (Chamb, 391, 956-957).
380« une petite vieille rusée / Qui n'a pas d'autre nom que Dame Miquouquette. » (Guimb, 417, 15-16).

mentionne sa vieillesse, mais en revanche on souligne sa ruse. Si les jeunes personnages féminins se résument à leur physique et n'existent qu'au travers d'une relation amoureuse, les personnages féminins plus âgés au contraire ne sont, certes, pas considérés comme désirables ou comme des partenaires potentiels, mais ils ont la chance de pouvoir être plus qu'un physique. Il semble que les deux ne soient pas possibles dans le Théâtre de Béziers. Miquouquette, tout comme Andrivo est aussi insultée et son âge est le levier utilisé pour la blesser : « vieille sempiternello[381] » (Guimb, 442, 369).

Dans *Dono Peiroutouno*, Rondeletto est désignée comme étant une « joüino pieouselo[382] » (DonoP, 490, 53), ce qui semble être un compliment. La jeunesse, nous l'avons déjà dit, est synonyme de beauté. Le pucelage est une preuve de vertu pour la femme, elle demeure ainsi pure pour son mari, c'est un présent qu'elle lui fait au moment de leur mariage, la preuve qu'elle ne porte pas l'enfant d'un autre et que son honneur est sauf. Peiroutouno, en revanche, est plus âgée. Dans sa chanson finale elle se décrit ainsi : « Ell'es uno bravo matrouno[383] » (DonoP, 516, 325). Une matronne peut désigner une « femme d'un certain âge, grosse, souvent laide et d'allure vulgaire. » (TLFi). Bien que cette dernière définition concerne aussi son aspect physique, on peut supposer qu'il ne concerne que son âge dans la chanson puisque d'autres éléments vont dans le sens de son âge avancé, comme par exemple le conseil donné par Cupidon en clôturant la pièce : « Las vieillies podou fort en matiere d'amours.[384] » (DonoP, 520, 388) ; ou le fait qu'elle ne puisse plus faire l'amour : « Dono Peiroutouno non pot pus, / Fa la basso ny lou dessus[385] » (DonoP, 516, 329-330). En réalité, on peut penser qu'elle peut toujours faire l'amour, mais que son âge lui a fait perdre les charmes de la jeunesse, la poussant hors du champ de la désirabilité et l'empêchant ainsi de continuer à vendre ses charmes comme elle le faisait. Tout comme Miquouquette, les hommes qui s'adressent à elle ne cherchent pas à la séduire et ne la voient pas comme une possibilité. Peiroutouno, contrairement à Miquouquette est respectée par tous, elle devient l'égale des hommes. Être une femme et avoir été autrefois prostituée lui permet de se placer en complice et en confidente des femmes à qui elle s'adresse, mais le fait qu'elle ne soit pas réduite à son physique et au sexe permet à sa voix d'être entendue et respectée par les hommes. De plus, sa façon de s'adresser à eux montre une certaine complicité. Ils ont un but commun : faire céder la fille.

381« vieillarde sempiternelle » (Guimb, 443, 369).
382« jeune pucelle » (DonoP, 491, 53).
383« Elle est une brave matronne » (DonoP, 517, 325).
384« Les vieilles femmes peuvent beaucoup en matière d'amour ! » (DonoP, 521, 388).
385« Dame Peiroutouno ne peut plus / Faire la basse ni le dessus » (DonoP, 517, 329-330).

En conclusion, l'analyse des pièces de Théâtre de Béziers et des pièces de Zerbin révèle un lien marquant entre la jeunesse des personnages féminins et leur attractivité. La jeunesse est systématiquement associée à la beauté et à la désirabilité, tandis que la vieillesse est perçue comme un défaut, excluant les femmes âgées du domaine de la séduction et des relations amoureuses. Les critiques envers les femmes plus âgées dans ces œuvres mettent en lumière une corrélation entre âge avancé et laideur, souvent amplifiée par des insultes ou des remarques sur leur apparence physique. Ce traitement reflète une vision où la beauté féminine est intrinsèquement liée à la jeunesse et à la fertilité, deux qualités particulièrement valorisées à l'époque. Les personnages féminins plus âgés, comme les maquerelles, bien que respectés pour leur expérience et leur autorité, sont systématiquement exclus de la désirabilité sexuelle. Leur statut reflète un paradoxe où l'invisibilisation liée à leur âge leur confère une voix respectée et écoutée, contrairement aux jeunes femmes dont la valeur est réduite à leur physique. Par conséquent, l'absence de désirabilité sexuelle chez les femmes âgées semble permettre une reconnaissance plus équitable de leur valeur et de leur sagesse, déplaçant l'attention des aspects physiques vers des qualités plus substantielles. Ainsi, la jeunesse, associée à la beauté et à la séduction, est privilégiée dans le cadre amoureux, tandis que les femmes âgées sont souvent marginalisées dans ce domaine mais trouvent une autre forme de respect et de reconnaissance. Ce contraste met en évidence une dynamique complexe entre désirabilité, âge et pouvoir dans les représentations théâtrales de l'époque. Si les femmes d'un certain âge disparaissent du champ de la désirabilité en revanche, les jeunes femmes sont elles aussi en partie invisibilisées, car réduites à être des objets sexuels.

G. Femmes réduites à un contexte sexuel

De nombreux personnages féminins, voire presque tous, n'existent qu'au travers de leur relation avec un personnage masculin ou grâce au récit qu'il fait de la femme et de leur relation. Dans l'*Histoire de Pepesuc*, le Soldat françois évoque une femme de façon plus précise sans mentionner un ensemble comme nous l'avons vu avec les chambrières. En effet, il parle de « ma cruelle » (Pep, 164, 380) ce qui laisse entendre qu'il a potentiellement une femme, bien que l'on n'en sache pas plus. Il parle aussi de « courtiser quelque fiere maistresse » (Pep, 164, 375), on retourne dans une globalité féminine, cette fois on ne renvoie pas à son métier, mais à sa relation avec l'homme. Les deux sont donc mentionnées uniquement parce qu'elles ont une relation avec le

soldat et plus particulièrement une relation charnelle. Colin le berger, dans *Le Jugement de Paris*, résume la nymphe Enone à son histoire d'amour tragique avec Paris dans son épitaphe :

> Passan se vos sçave cal es aysi dejoust,
> Acos lou paure corps d'une jouve espousado,
> Que sur lou miliou cop qu'elle y prenio goust,
> Paris ses embarcat, & elle ses tuado.[386]
> (JugPar, 298, 882-885).

Enone est sans nul doute, bien plus qu'une histoire d'amour tragique. Pourtant, Colin choisit qu'on ne retienne que cela d'elle après sa mort, comme si tout ce qui ne concernait pas sa relation avec Paris, tout ce qui touchait à son individualité ne méritait pas d'être mentionné. Il parle aussi d'une bergère en particulier, mais ce n'est que pour se vanter de son habilité à séduire les femmes, il ne donnera d'ailleurs jamais son nom : « Yeu courtiseri une pastoure[387] » (JugPar, 274, 585). Elle aussi n'existe qu'au travers de sa relation avec un homme. La facilité avec laquelle il la séduit est bien évidemment mentionnée, c'est d'ailleurs la seule raison qui a poussé Colin à en parler : « Ambé tres mouts de Rethourique / Yeu la ganieri incontinen[388] » (JugPar, 274, 591-592). S'il mentionne une bergère en particulier ici, il livre le même discours au sujet des bergères en général :

> Quand yeu perpreni une Bergeyro,
> Ambe dous mouts d'exortatieou
> Caldrio qu'ages lou cor de peyro
> Son se rendio à discretieou.[389]
> (JugPar, 274-276, 595-598).

Colin serait donc un grand séducteur, capable de faire tomber sous son charme toutes les bergères qu'il aborde. Il n'y a pas d'amour, seulement la satisfaction de plaire, de conquérir le cœur de quelqu'un. Les bergères sont un ensemble, une bergère en vaut bien une autre. Leur mention n'a d'intérêt dans le texte que parce qu'elles mettent en valeur Colin. Les chambrières ne sont citées que dans un contexte sexuel dans l'*Histoire de Pepesuc*. En effet, l'un des titres de Pepesuc est :

386« Passant, si tu veux savoir qui est ci-dessous ; / C'est le pauvre corps d'une jeune fiancée / Et au meilleur moment où elle goûtait ce bonheur / Pâris s'est embarqué et elle s'est tuée » (JugPar, 299, 882-885).
387« Je courtisai une bergère » (JugPar, 275, 585).
388« Avec trois mots de rhétorique / Je la gagnai sur-le-champ » (JugPar, 275, 591-592).
389« Quand j'entreprends une bergère, / Avec deux mots d'exhortation, / Il faudrait qu'elle eût un cœur de pierre / S'il elle ne se donnait à moi. » (JugPar, 275-277, 595-598).

« Grand empreniayre de chambrieyres[390] » (Pep, 168, 432). Et le Soldat gascon dans sa chanson parle du « Jon de las chambrieyres[391] » (Pep, 190, 751). On ne les mentionne que pour mettre en avant les capacités de séduction et surtout les capacités sexuelles des hommes. Ce discours a pour but de mettre en valeur un homme vis-à-vis des autres hommes. Une grande capacité de séduction a pour but de faire valoir sa virilité, ici il semblerait que Pepesuc ait un grand succès parmi les chambrières en particulier. Les femmes ne sont ici que des faire-valoir. La mention de l'ensemble des chambrières sans distinction particulière permet de donner une impression de grande quantité, ce qui s'ajouterait au succès du séducteur, mais qui réduit la valeur individuelle des femmes qui deviennent de simples objets sexuels. Ce comportement de coureur de jupon est vu de façon positive car il s'agit d'un homme. Le contraire n'aurait pas été vu de la même façon et la femme aurait sans doute été associée à la prostitution. De plus, nous pouvons aussi remarquer que les femmes qui sont mentionnées par les personnages masculins comme étant sous leur charme sont des femmes de basse condition (les chambrières, les bergères). Ce type de femme n'est pas évoqué au hasard, elles sont réputées plus faciles et plus fragiles socialement.

Dans la pièce A de Zerbin, Tabacan fait son autoportrait à Peyrouno pour lui prouver qu'elle a toutes les raisons de l'aimer en retour. L'un de ses arguments est sa bonne disposition au sexe : « You siou d'assez bello staturo / Per beizar ley fremos au cuou[392] » (A, I, 2, 207, 260-261). Il demeure vulgaire et n'a pas une grande considération pour les femmes, qui sont pour le moment seulement mentionnées ou utiles pour Tabacan dans le cadre de rapports sexuels. Tout comme dans les pièces du Théâtre de Béziers, on retrouve les femmes dans une globalité, mentionnées dans un contexte sexuel pour mettre en avant un homme.

Dans la pièce D de Zerbin, Gourgoulet parle en effet des femmes dans leur globalité dans un contexte sexuel, mais pas pour se faire valoir :

> Poudez diré quintou repas
> Prendriou si per bouëno fourtuno
> Dessus la caudo aviou quauqu'uno
> Que me vouguesso far plezir.[393]
> (D, III, 2, 380, 544-547).

390« Grand-engrosseur-de-chambrières » (Pep, 169, 432).
391« le séducteur des chambrières » (Pep, 191, 751).
392« Je suis d'assez bonne stature / Pour baiser les femmes sur le cul » (A, I, 2 , 207, 260-261).
393« Vous pouvez imaginer quel repas / Je prendrais, si, par chance, / J'en avais une sur l'heure / Qui voulait me faire plaisir. » (D, III, 2, 380, 544-547).

En revanche, pour se mettre en avant, il critique les hommes que les femmes qui l'ont rejeté par le passé ont choisi d'épouser. Ils ont tous les défauts du monde et lui serait parfait. La qualité que nous allons ici relever est celle de son physique et de sa sous-entendue grande qualification au lit : « Prendran puleou quauqué gros buou[394] » (D, III, 2, 380, 528). S'ils sont de gros bœufs, lui est sans nul doute un bel étalon.

Les femmes qui sont mentionnées par un homme au travers de leur relation et dans le cadre de la séduction sont souvent réduites à de simples objets sexuels. Dans l'*Histoire de Pepesuc*, le Soldat françois désigne seulement une partie du corps féminin : « N'est-on pas plus contant qu'a toucher des tetins ? » (Pep, 164, 378). Il dit ici préférer la guerre au sexe. On devine la femme au travers d'une partie de son corps qui est sexualisée : sa poitrine. La poitrine des femmes est aussi mentionnée par Colin dans *Le Jugement de Paris* lorsqu'il réifie les trois déesses : Junon, Minerve et Venus. Leurs poitrines seraient des pièces à conviction qui devraient être montrées au juge afin qu'il puisse donner son verdict : « Descourdelas vous donc & moustras lestoumac / Pot-on jugea un proces sans veyre tout lou sac[395] » (JugPar, 284, 722-723).

Dans la pièce D de Zerbin, Gourgoulet parle des femmes en les désignant par leur sexe : « Ay un gros talen de durbir / Quauqu'uno en modo de clauvisso / Per lou pichot trauc dounté pisso.[396] » (D, III, 2, 379, 488-490). N'importe laquelle ferait l'affaire.

Dans la pièce E de Zerbin, Fumosi montre que son intérêt pour Tardarasso est purement sexuel, il ne parle que de son corps et plus précisément de ses formes : « Lou mendré de voüestreis appas / Vaut ben milo fés davantagi / Que tous lei trets de son visagi.[397] » (E, I, 1, 428, 170-172). Sa beauté l'importe peu du moment qu'elle a un beau corps.

Dans la pièce B de Zerbin, Tacan souhaite se marier à Catharino qui est bien plus jeune que lui. Son caractère libidineux ressort rapidement lorsqu'il parle d'elle : « Crezi que deman son gouneou / Me sera de tout més à ragis.[398] » (B, III, 2, 284, 824-825). Il la déshumanise complètement, il ne parle pas d'elle, mais de son jupon, mais il pense surtout à ce qu'il y a sous le jupon. Tacan la voit de la même façon qu'un habit, ses propos ne sont pas dus au hasard. Il va

394« Elles prendront plutôt quelque gros bœuf » (D, III, 2, 380, 528).
395« Desserrez vos ceintures et montrez vos poitrines. / Peut-on juger en procès sans voir tout le sac ? » (JugPar, 285, 722-723).
396« J'ai grande envie d'en ouvrir / Une, à la façon des clovisses, / Par le petit trou par où elle pisse. » (D, III, 2, 379, 488-490).
397« Le moindre de vos appas / Vaut bien mille fois plus / Que tous les traits de son visage. » (E, I, 1, 428, 170-172).
398« Je crois que demain son jupon / Sera totalement remis à ma merci. » (B, III, 2, 284, 824-825).

obtenir Catharino et retrouvera ainsi sa jeunesse, comme il aurait une nouvelle tenue qui le rajeunirait. Cette façon de voir Catharino comme un remède à sa vieillesse est clairement exprimée par ce dernier : « You viouray dez ans davantagi / Auprez d'aqueou poulit agneou.[399] » (B, III, 2, 284, 814-815).

Cette façon de réifier ;la femme et surtout son corps, nous pouvons aussi la retrouver dans le champ lexical de la conquête où la femme devient un trophée, une récompense. Venus, qui est pourtant elle-même une femme, offre Hélène à Paris pour le récompenser de lui avoir fait gagner la pomme d'or : « Je te feray jouyr en faveur de ta peine / Des doux embrassemens & caresses d'Heleine ; / Je te mettray en main ce precieux tresor » (JugPar, 284, 701-703). Aucune information n'est donnée sur cette femme, on n'a pas son consentement et surtout Venus offre le corps d'Hélène. Encore une fois, une femme est réduite à être un objet sexuel pour assouvir les désirs d'un homme. Venus qualifie aussi Hélène de « loyer » (JugPar, 290, 772) et d' « estreine » (JugPar, 290, 774). L'humanité d'Hélène est niée, elle devient une simple récompense que l'on offre à sa guise. Ses charmes sont encore mentionnés par Venus : « Les chers embrassemens & caresses d'Heleine. » (JugPar, 290, 775). Si une femme parle ainsi d'une autre femme, il n'est donc pas surprenant de voir les personnages masculins de la pièce continuer à réifier Hélène. Ainsi, Paris évoque la récompense qu'il doit récupérer : « Où je dois cueillir de ma main la belle fleur / Que Venus m'a promis avec tant de faveur » (JugPar, 290, 778-779). Son nom n'est pas donné, elle se résume à sa beauté, elle est comparée à une fleur. Certes la beauté de la fleur est une façon de complimenter Hélène, mais on peut faire un plus grand parallèle entre elles. Paris semble certain d'être dans son bon droit en allant chercher les faveurs d'Hélène qui lui ont été promises, tout comme il serait certain de pouvoir cueillir une simple fleur. La fleur et Hélène n'ont dans tous les cas pas leur mot à dire. Paris domine les deux. Enfin, Colin fait lui aussi une remarque résumant Hélène à une récompense : « Qu'une Heleine serio sa recompenso belle[400] » (JugPar, 292, 821).

Dans la pièce A de Zerbin, Melidor et Matoys parlent eux aussi de Peyrouno comme d'un objet à posséder et dont ils peuvent disposer à leur guise. Melidor désire Peyrouno et Matoys est prêt à la lui offrir. Dans la pièce B de Zerbin, l'Amourous et Tacan parlent à plusieurs reprises de Catharino comme d'une chose à posséder, à obtenir. Dans la pièce C de Zerbin, dès que Dardarino s'est calmée, Gourgoulet revient à un discours à caractère sexuel. Bien que blessé, il pense tout de

399« Je vivrai dix ans de plus / Auprès de ce joli agneau. » (B, III, 2, 284, 814-815).
400« Qu'une Hélène serait sa belle récompense. » (JugPar, 293, 821).

suite à ce qu'il va obtenir d'elle : « Ley beous que vous en senglarern[401] » (C, II, 4, 324, 471). Il s'adresse à Dardarino, mais il la présente comme passive dans l'action qui suivra. Elle n'est qu'un objet sexuel, ils n'ont besoin que de son corps, nul besoin qu'elle soit plus active. C'est une sorte de domination masculine. Les coups dont il parle ne sont pas des coups au sens propre, mais une façon détournée de parler de sexe. Bien qu'il ne semble pas vouloir la frapper, il faut noter la brutalité sous-jacente de ses propos une façon pour lui de regonfler son ego masculin, maintenant que le rapport de force s'est inversé à son avantage.

Dans la pièce A de Zerbin, Matoys à un rapport sexuel avec Philis, alors que celle-ci pense être avec Coridon. Comme avec Peyrouno, lorsqu'on le revoit sur scène après leurs ébats, il donne des détails sur ce qu'il s'est passé :

> Auben, me siou quasi esquinat,
> Tant l'y anavi de bouëno fouësso :
> […]
> Toutos las fés que you l'y anavi,
> Si sabiés coumo l'embrassavi,
> Me teniou coumo un lengaston,
> D'abord l'y anavi de taston :
> May pui ay prés d'asseguransso.[402]
> (A, III, 1, 235, 1253-1262).

Il entre dans les détails et ne parle que de lui, comme si Philis n'existait pas. Il souhaite se vanter de sa performance, mais nous n'aurons jamais la version de Philis pour savoir si son discours tient de la vérité ou de la vantardise. En tout cas, le nom de Philis n'est jamais cité par Matoys et son plaisir non plus. Elle n'est qu'un objet sexuel, un exemple qu'il donne pour vanter ses mérites au lit. Philis n'est pas la seule réduite à être un objet sexuel pour les personnages masculins de la pièce. Peyrouno est sans nul doute celle qui est la plus réifiée et réduite à un intérêt sexuel. Matoys parle de Peyrouno comme d'un gibier à se partager avec Tabacan. L'échange qu'ils ont entre eux, devant Peyrouno, en parlant d'elle, mais sans jamais s'adresser à elle directement est très révélateur du peu de considération qu'ils ont pour elle :

401 « Les beaux coups que nous allons vous appliquer » (C, II, 4, 324, 471).

402 « Oui-dà, je me suis bien éreinté, / Tant j'y allais de toutes mes forces. / […] / À chaque fois que j'y allais, / Si tu savais comme je l'embrassais : / Je m'accrochais comme une tique. / D'abord, j'y allais prudemment, / Mais ensuite j'ai pris de l'assurance. » (A, III, 1, 235, 1253-1262).

TABACAN

Nous deourriés d'aquo countentar.

MATOYS

Nautrés aven beou la tentar,
N'en fara pas ni may ni manquo.

TABACAN

Nous donno ben un cop sur l'anquo
Que reffusar acqueou partit.[403]
(A, II, 1, 216, 605-609).

Les deux personnages supposés être rivaux se retrouvent à être en accord sur leur déception vis-à-vis de Peyrouno qui ne cède ni à l'un ni à l'autre. C'est une façon de lui mettre la pression, de la pousser à accepter. En ne lui donnant pas la parole, ils la réduisent à un objet sexuel sans voix.

Dans la pièce D de Zerbin, les femmes sont souvent réduites à leur fonction reproductrice. Le vieux Brandin prend Dardarino pour femme pour prouver à son valet Gourgoulet qu'il est encore vigoureux et par conséquent capable de satisfaire sa femme au lit et de lui faire un fils. Lorsque Lagas se présente chez lui pour s'entretenir en privé avec Dardarino, le Vieillard se méfie et craint qu'il ne souhaite avoir une relation intime avec sa femme : « Ay trop paou que non te tiré / Quauqué dati per lou davan.[404] » (D, II, 2, 376, 382-383). La formulation qu'il emploie place Dardarino en objet sexuel dont Lagas ferait bon usage. Elle est réifiée. Elle l'est aussi par Gourgoulet qui, alors que son maître s'apprête à partir lui demande : « Destenembras lou plus gentiou, / Es la clau dau trauc de Madamo.[405] » (D, III, 1, 378, 444-445). On notera la possession du corps de Dardarino par ces deux hommes, qui semblent se l'échanger comme s'ils avaient tout pouvoir sur elle. Bien sûr, l'idée de mettre sous clé la chasteté de Dardarino sous-entend que sans cela, elle serait infidèle. Elle est un bien à protéger au même titre que l'argenterie de monsieur. Gourgoulet semble craindre que des hommes profitent du fait que le sexe de Dardarino ne soit pas verrouillé

403« Tabacan.— Tu devrais sur ce point nous contenter.
Matoys.— Nous aurons beau la tenter / Elle ne fera ni plus ni moins.
Tabacan.— Elle nous déçoit grandement / En refusant ce parti-là. » (A, II, 1, 216, 605-609).
404« J'ai trop peur qu'il ne te tire / Quelque bon coup sur le devant. » (D, II, 2, 376, 382-383).
405« Vous oubliez le plus charmant, / La clef du trou de Madame. » (D, III, 1, 378, 444-445).

pour lui ravir sa vertu : « Hato, si non es pestelat / Quauqué galan n'aura l'intrado.[406] » (D, III, 1, 378, 448-449). Elle est un objet sexuel sans volonté propre. Ici, les galants sont comme des cambrioleurs. En prenant la vertu de Dardarino, ils prendraient un bien appartenant à Brandin. Sur la fin de la pièce, le discours des personnages masculins se radicalise vis-à-vis des femmes. Leur utilité réside en grande partie dans le plaisir sexuel qu'elles peuvent apporter à leur mari : « Non saubray tenir quauquo puto / Pot & feu ?[407] » (D, V, 1, 393, 1006-1007). Elles sont en quelque sorte déshumanisées et réduites aux services sexuels qu'elles peuvent rendre à leurs époux.

Dans la pièce E de Zerbin, Tardarasso et Margarido sont toutes deux réifiées par leurs maris. Fumosi parle de Tardarasso comme d'un objet qu'il aurait utilisé : « Ta moüiller es uno putan, / Car you mesmé l'ay esprouvado.[408] » (E, IV, 4, 458, 1184-1185). Il n'y a aucun respect dans ses propos et il parle de Tardarasso comme si elle n'était pas là. Jusque-là il cherchait à lui plaire, il allait dans son sens, mais lorsque la conversation a commencé à se recentrer sur lui et Couguëlon, sa place en tant qu'homme était menacée. Il devait se montrer dominant et imposer sa place dans le groupe « homme ». En insultant Tardarasso et en la réduisant à un objet sexuel, il réaffirme sa virilité et s'impose face à Couguëlon. Les deux hommes envisageront ensuite entre eux d'échanger leurs femmes comme ils s'échangeraient une veste : Tu t'ajudaras de ma drolo, / You me sarviray de la tiou.[409] » (E, IV, 4, 459, 1198-1199) ; « Nautrés faraen ben carto doublo, / L'y pourren pron couchar dessus.[410] » (E, IV, 4, 459, 1206-1207). Ils font comme si elles n'étaient pas là et ne leur demandent pas leur avis. Leurs femmes leur appartiennent et ils peuvent en disposer comme ils l'entendent. La conclusion de la pièce qui est donnée par Couguëlon en dit long sur le sujet puisqu'il encourage tous les hommes à suivre leur exemple et il parle des femmes comme de nourritures à s'échanger pour varier les repas :

> Si quauqu'un de vautrés Messus
> V'ennuejas de voüestro compagno,
> Senso vous ren farcir de lagno,
> Per soulagar voüestro passien
> Siguez noüestro bravo invencien,

406« C'est que, s'il n'est pas verrouillé / Quelque galant y aura accès. » (D, III, 1, 378, 448-449).
407« Ne pourrai-je avoir quelque putain, / Qui me fera le pot-et feu ? » (D, V, 1, 393, 1006-1007).
408« Ton épouse est une putain : / Car je l'ai moi-même essayée. » (E, IV, 4, 458, 1184-1185).
409« Tu te serviras de ma drôlesse, / Et je me servirai de la tienne. » (E, IV, 4, 459, 1198-1199).
410« Nous jouerons double partie, / Nous pourrons nous coucher dessus. » (E, IV, 4, 459, 1206-1207).

Lou chanjament de viando agrado.[411]

(E, IV, 4, 459, 1208-1213).

En conclusion, les œuvres étudiées révèlent que les personnages féminins sont principalement réduits à des objets sexuels ou des accessoires dans les récits masculins. Les femmes sont souvent représentées uniquement à travers leur relation avec les hommes, que ce soit pour souligner la virilité ou le succès des personnages masculins. Elles sont déshumanisées, traitées comme des trophées ou des biens échangeables, avec peu de reconnaissance de leur individualité ou de leurs désirs. Cette tendance souligne une vision patriarcale où les femmes sont minorisées et leurs voix invisibilisées. Au contraire de tout ce que nous venons de voir, il arrive que nos personnages brisent le quatrième mur pour s'adresser au public et mettent les femmes à l'honneur.

H. Mise en lumière de certaines femmes

Il arrive dans certaines pièces que des femmes ou des catégories socio-professionnelles de femmes soient tout à coup mises en avant. C'est le cas dans *La pastorale de Coridon & Clerice* où la fin de la pièce quitte le cadre pastoral où elle se déroulait pour revenir à la réalité et aux réjouissances des Caritats :

Si lous Amans dins las viles

Offrisou per Caritats

A lours mestresses gentiles

Des presens touxes sucrats[412]

(CorCle, 638-640, 645-648).

Les hommes offraient à leurs bien-aimées des gourmandises sucrées telles que de la confiture, des dragées ou encore des pâtisseries à base d'amandes appelées massepains. Les amoureux sont à l'honneur dans ce couplet tout comme dans la pièce où l'amour triomphe. Les éléments réels comme ces cadeaux échangés durant les festivités cassent le quatrième mur et créent un lien entre

411« Messieurs, si quelqu'un d'entre vous / S'ennuie auprès de sa compagne, / Sans plu vous gaver de chagrin, / Pour soulager votre passion, / Suivez notre élégant stratagème : / Le changement de mets, voilà ce qui plaît. » (E, IV, 4, 459, 1208-1213).

412« Si les amants dans les villes / Offrent pour Caritats / À leurs gentilles maîtresses / Des présents tout sucrés » (CorCle, 639-641, 645-648).

les comédiens et les spectateurs. De plus, les spectatrices des pièces du Théâtre de Béziers sont enfin mentionnées et visibles et ne sont plus dissimulées derrière le « Messieurs » employé par les Prologues des pièces. La suite de la chanson reste dans le même esprit :

> On non vey pas las Bergeires
> Assetades sus tauliez,
> Quand on va per las carrieires
> De la ville de Beziez,
> Aquo sou las Domaiselles
> Qu'esperou lous masapans,
> Car per nostres Pastourelles
> Demourou tousjours aux champs.[413]
> (CorCle, 640, 653-660).

Si les bergères ne font pas partie du public car elles travaillent pendant que les autres se divertissent, cela sous-entend que d'autres femmes, sans doute des dames qui ont les moyens de ne pas travailler, sont sur les gradins en tant que spectatrices. Par un jeu de dissimulation et de mise en avant, les dames de Béziers qui sont spectatrices sont mentionnées et les bergères absentes sont mises en avant. Cette mise en avant des femmes s'explique sans doute par le sujet de la pièce, la paix et l'amour étant des sujets plutôt associés à la féminité.

Le dernier couplet où Coridon prend la parole est une adresse directe aux jeunes filles : « Fillettes » (CorCle, 640, 667). La cible de la pièce est donc bien féminine et elles sont mises à l'honneur et interpellées à la fin par les comédiens. Langousti, quant à lui, met en avant les « chambrieires[414] » (CorCle, 642, 675) de Béziers et des alentours, car elles dansent sur sa musique et l'admirent. Il est normal qu'il sorte du cadre de la pièce, car il n'est pas un personnage à part entière de la pièce. On a très peu d'informations sur lui, mais on peut penser qu'il est un musicien reconnu dans la ville et que son intervention est une sorte de clin d'œil fait au public qui le connaît déjà et que l'on n'attend pas dans ce registre pastoral. La mention faite par l'auteur va dans ce sens : « Langousti, Maistre Fleuteur de Beziers ».

413 « On ne voit pas les bergères / Assises sur les gradins / Quand on va dans les rues / De la ville de Béziers. / Ce sont les demoiselles / Qui attendent leurs massepains, / Car pour nos pastourelles, / Elles restent toujours aux champs. » (CorCle, 641, 653-660).

414 « chambrières » (CorCle, 643, 675).

La pastorale de Coridon & Clerice est la seule et unique pièce où les femmes du public et plus largement les femmes en dehors de la pièce sont mentionnées et directement interpellées. Ces dernières, habituellement dissimulées derrière les salutations adressées aux « Messieurs » dans les prologues, sont ici explicitement évoquées et honorées. La pièce, centrée sur des thèmes tels que l'amour et la paix, souvent associés à un public féminin, célèbre les femmes de Béziers, qu'elles soient nobles dames ou simples bergères. Cette œuvre se distingue ainsi par sa rare attention aux femmes du public.

Si nous venons de traiter de la misogynie présente dans toutes les pièces et de l'invisibilisation que cela entraîne, il ne faut pas oublier que les personnages féminins sont tout de même présents et ont leur importance. La misogynie pousse les personnages masculins à mal agir envers les personnages féminins. Nous verrons dans la prochaine partie ce dont sont victimes les femmes.

III. Femmes victimes

Les personnages féminins de nos pièces sont tous, à un moment où à un autre, victimes des agissements des hommes. Cela peut relever de la violence verbale, des menaces, comme de la violence physique. Le quotidien des femmes est en tout cas ponctué de violence. La domination des hommes sur elles se manifeste dans de nombreux aspects de leur vie et la pression que la société patriarcale impose aux femmes comme aux hommes encourage ce genre d'exactions.

A. La guerre

Nous commençons par parler rapidement des conséquences que la guerre peut avoir sur les femmes. En effet, dans la partie précédente sur l'invisibilisation des femmes, nous avons mentionné le fait que les femmes n'étaient jamais mentionnées comme des victimes de la guerre. Elles n'étaient jamais dans le tableau et les seuls personnages féminins présents ne portaient pas la voix du peuple. *La pastorale de Coridon & Clerice* est la seule pièce de notre corpus à parler des ravages de la guerre sur la population masculine comme féminine. Ainsi, dans une chanson interprétée par Pilhart et Clerice, nous découvrons les conséquences de la guerre pour eux. Tout d'abord, il y a la perte de leur bonheur du quotidien :

> Nostres plases rustiques
> An cedat, à las piques,
> As canons & mousquets,
> Et lou tare, tantare
> D'une trompette clare
> Ren muts lous flageolets.[415]
> (CorCle, 600, 169-174).

Ensuite, il y les tentatives de meurtre et les destructions de biens :

> S'une compaigné passe
> La neit pres de la jasse
> Nous meten à trambla,

415« Nos plaisirs rustiques / Ont cédé aux piques, / Aux canons et aux mousquets, / Et le taratata / D'une trompette claire / Rend muet les flageolets. » (CorCle, 601, 169-174).

Car aquelle canaille
Metou fioc à la paille
Per nous faire brulla.[416]
(CorCle, 600, 176-181).

Enfin, il y a les pillages des troupeaux :

Sanan per la campaigne
Ou sur cauque montaigne
Garda nostres moutous,
Continens lous gendarmes
En nous donnant d'alarmes
Nous prenou lous moutous.[417]
(CorCle, 600, 183-188).

Le danger mortel qui les menace est encore mentionné à la fin de la chanson : « Et nautres à grand passes / Couren per lous baratasses / Per sauva nostres corps[418] » (CorCle, 602, 193-195). Cependant, outre la crainte d'être blessé ou tué, les paroles interprétées par Clerice et Pilhart peuvent aussi englober la crainte d'être violés. En effet, les viols des femmes étaient monnaie courante lors de la prise des villes (Viennot 1997). Nous nous trouvons dans un contexte rural, mais la venue des soldats demeure un danger et peut signifier des viols sur leur passage. Ainsi, les mêmes paroles prononcées par Pilhart et par Clerice n'impliquent pas la même chose pour les deux.

Finalement, les conséquences que peut avoir la guerre sur les bergers et particulièrement sur les bergères devient anecdotique, car sur trois pièces qui traitent des troubles qui ont lieu à cette époque dans la région (*Histoire de Pepesuc*, *Plaintes d'un Paysan* et *Coridon & Clerice*), une seule donne la parole – et encore est-ce en partie – à un personnage féminin. Clerice s'exprime sur quelques vers avec un personnage masculin (Pilhart), ce qui dilue la perspective unique du vécu de la bergère. Ensemble, ils révèlent la perte du bonheur quotidien, les menaces de mort, les destructions de biens, et les pillages, soulignant ainsi les multiples formes de violence subies en temps de guerre. Cependant, ces quelques vers ne permettent pas de saisir pleinement l'expérience

416« Si une compagnie passe, / La nuit près de la bergerie, / Nous nous mettons à trembler, / Car cette canaille / Met le feu à la paille / Pour nous faire brûler. » (CorCle, 601, 176-181).
417« Si nous allons dans la campagne / Ou sur quelque montagne / Garder nos moutons, / Aussitôt les soldats / En nous donnant l'alarme / Nous prennent les moutons. » (CorCle, 601, 183-188).
418« Et nous à grands pas / Courons dans les buissons / Pour sauver notre corps. » (CorCle, 603, 193-195).

féminine distincte de la guerre, notamment la peur du viol, un risque souvent sous-estimé dans les représentations. Il était toutefois important de mentionner ce court passage pour contrebalancer l'invisibilisation des deux autres pièces traitées un peu plus tôt. Les temps de guerre demeurent des moments particuliers dans la vie des hommes et des femmes, bien qu'à l'époque les périodes de paix soient rares.

Cette absence de voix féminine dans les récits de guerre trouve un écho dans d'autres aspects de la vie des femmes de l'époque, notamment dans le contexte des mariages malheureux. En effet, de nombreuses comédies de l'époque dépeignent des femmes piégées dans des unions mal assorties ou oppressives, soulignant ainsi une autre forme de violence et de contrainte subie par les femmes. C'est à cette thématique des mauvais mariages que nous allons maintenant nous intéresser.

B. Un mauvais mariage

Les comédies de Zerbin reposent presque toutes sur de mauvais mariages. Ces unions sont toujours désavantageuses pour la femme qui se trouve à mener une vie malheureuse au côté d'un époux qu'elle n'aime pas. Il s'agit bien souvent d'un mariage arrangé par le père de la jeune femme avec un homme bien plus âgé. Dans la pièce B, de nombreuses allusions au grand âge de Tacan sont faites comme par exemple lorsque Pacoulet s'adresse à lui ainsi : « segne-grand[419] » (B, I, 5, 272, 357). Alors que Catharino semble être bien plus jeune, elle aurait même l'âge de la fille de Tacan. Celui-ci, lui-même semble conscient que leur différence d'âge n'est pas favorable pour le bonheur de leur couple :

> Nonobstant que son eagi tendré,
> Et lou miou qu'es un pauc madur,
> Sembloun estré éscartas de l'hur
> Qu'es despartit per lou mariagi.[420]
> (B, III, 2, 284, 810-813).

419 « grand-père » (B, I, 5, 272, 357).

420 « Nonobstant que son âge tender / Et le mien, qui est plutôt mûr, / Paraissent fort éloignés du bonheur / Qui est l'apanage de mariage. » (B, III, 2, 284, 810-813).

Dans la pièce D de Zerbin, Dardarino est mariée au vieux Brandin qu'elle refuse d'épouser en raison de son âge. Elle ne parle pas de son physique en détail comme Catharino, mais on comprend qu'il ne lui plaît pas en raison de l'écart d'âge et du dégoût que cela lui inspire. Dans la pièce E de Zerbin, Tardarasso est elle aussi mariée à un homme plus âgé qu'elle et elle y fait référence à plusieurs reprises. Se moquer d'un personnage masculin âgé est un élément commun de la comédie. Les autres personnages masculins se moquent de lui et son âge est aussi considéré comme un défaut par la femme qu'il convoite. Catharino par exemple dans la pièce B de Zerbin dira : « Et pui non es pas mon parìè, / Surpasso per trey fés mon eagi[421] » (B, II, 4, 280, 648-649). Dans les comédies, le barbon convoite toujours le tendron. Toutefois, bien qu'on s'en moque dans la comédie, on maintient les codes du pouvoir des hommes :

> Le récit comique voit un (jeune) homme faire échec à l'omnipotence d'un (vieil) homme, mais c'est toujours le masculin qui est à la manœuvre. Le dénouement voit le triomphe d'une virilité plus forte que jamais, car rajeunie. La comédie, c'est l'exaltation d'une masculinité flamboyante. (Oiry 2015, 568).

Ce que nous dit ici Goulven Oiry est exactement ce qu'il se passe dans la pièce B de Zerbin, où Pacoulet se moque de Tacan tout au long de la scène 5 de l'Acte 1. C'est l'Amourous qui est bien plus jeune qui gagnera la main de la belle à la fin. Toutefois, les mariages entre un homme bien plus âgé que la jeune femme pouvaient tout de même faire scandale, surtout lorsqu'il s'agissait d'un remariage et si l'époux venait d'un autre village ou d'une autre ville que celle de la mariée. Dans la pièce B de Zerbin, Tacan cumule le fait d'être veuf et de se remarier à une jeune femme et le fait d'être étranger à la ville de Catharino, Aix. Paulian a bien conscience de l'inconvenance de ce mariage et il craint le charivari. Pour éviter tout scandale, il souhaite rester discret sur l'affaire : « Faut que se fassé à l'escoundoun.[422] » (B, II, 4, 280, 675). L'Amourous évoque ces mariages orchestrés par les parents avec des hommes extérieurs à leur ville :

> Quinto voulountat frenetiquo
> Pousso lei parens d'aquest tens,
> De n'estré pas assez contens
> Si on van maridar sei fillos
> A de gens que soun d'autros villos,

421« Et puis, il n'est pas mon égal, / Il a plus de trois fois mon âge. » (B, II, 4, 280, 648-649).
422« Il faut que cela se fasse en cachette. » (B, II, 4, 280, 675).

Que d'aquelos vounté eley soun ![423]

(B, III, 1, 282, 722-726).

Il évoque ici, en plus du rôle que jouent les parents dans le mariage de leurs enfants, le fait que les jeunes femmes doivent quitter leurs familles et tout ce qu'elles connaissent pour partir vivre chez leur mari : « De quitar (sei) parens, & son luec.[424] » (B, III, 1, 282, 735).

Les personnages féminins qui se trouvent dans ces situations n'hésitent pas à s'en plaindre. Catharino dans la pièce B de Zerbin cherche à faire culpabiliser son père de vouloir la marier à un homme tel que Tacan : « Non deourrias pas aver conscienso, / De ressarcar ansin mon mau ?[425] » (B, II, 4, 279, 630-631). Dardarino dans la pièce D de Zerbin, rejoint dans son discours celui de l'Amourous. Elle parle du fait que les femmes doivent se plier à la volonté de leur père et épouser celui qu'il leur a choisi pour mari, ne pouvant ainsi pas suivre leur désir :

Que quand la vouëloun maridar
Sié coustrecho de s'accourdar
Non pas à so qu'elo deziro,
May ben au sujet vount'aspiro
Aqueou que li a dounat lou jour.[426]
(D, II, 1, 372, 219-223).

Elle évoque la situation des femmes qui sont d'éternelles victimes dans cette société patriarcale : « Dessouto quinto ley crudello / Es oubligado la femello ![427] » (D, II, 1, 372, 217-218). On peut penser qu'elle emploie le terme « femello » à dessein, reprenant ainsi les mots réducteurs des hommes et montrant ainsi le peu de considération qu'a la société pour elles. Leurs pères les vendent à des hommes qui recherchent chez elles leur capacité de reproduction. Tout comme pour Catharino, il semble que la raison qui a poussé le père de Dardarino à accepter son union avec le vieux Brandin soit l'argent :

423« Quelle volonté frénétique / Pousse les parents de notre temps / À n'être pas assez satisfaits / S'ils ne vont pas marier leurs filles / À des gens qui sont d'autres villes / Que celles où ils habitent ! » (B, III, 1, 282, 722-726).
424« De quitter ses parents et son pays. » (B, III, 1, 282, 735).
425« Ne devriez-vous pas avoir des scrupules, / De rechercher ainsi mon malheur ? » (B, II, 4, 279, 630-631).
426« Pour que, quand on veut la marier / Elle soit contrainte de se conformer / Non pas à ce qu'elle désire elle-même, / Mais bien à la personne à laquelle aspire / Celui qui lui a donné le jour. » (D, II, 1, 372, 219-223).
427« Sous quelle cruelle loi / La femme n'est-elle pas opprimée ! » (D, II, 1, 372, 217-218).

Ma fe va diziou ben toujour
Que mon pero plen d'avarici
Me rendrié lou mechant oufici
Vounté sa rigour m'a coustrech[428]
(D, II, 1, 372, 224-227).

Tardarasso, dans la pièce E de Zerbin, a elle aussi été obligée par ses parents d'épouser son mari. Elle n'évoque pas en revanche les raisons qui ont motivé ses parents à faire ce choix de partenaire pour elle.

Dans la pièce B de Zerbin, le portrait que dresse Catharino de Tacan qui sera son époux d'ici peu n'est pas du tout à son avantage et semble présager un bien triste avenir pour elle. Il semblerait qu'il soit laid et peu soucieux de son hygiène :

Voulez que prengui un animau,
Lou plus oudious, lou plus difformé,
En saletas lou plus enormè
Que siegé au moundè universau[429]
(B, II, 4, 279, 632-635).

Dépendante de son argent, Tacan serait très parcimonieux dans ses dépenses. Elle ne peut donc pas espérer mener un grand train de vie : « Outro aquo dizoun qu'es un chiché[430] » (B, II, 4, 279, 637). Il gagnerait son argent en étant usurier et en exploitant les pauvres : « Un rouïno pauré, un usurië [431] » (B, II, 4, 280, 647). Cela est condamné par la religion chrétienne, il ne faut pas attendre plus que ce que l'on a donné. Il n'est pas un bon chrétien, il n'est pas charitable et profite de la misère des autres pour s'enrichir. L'image de Catharino sera entachée par celle de son mari. Enfin, elle ne pourra pas espérer voir ses enfants hériter à la mort de son mari, car il a déjà des enfants qui sont donc en tête dans l'ordre de succession : « A dereja grosso famillo[432] » (B, II, 4, 279, 641). De plus, s'il venait à mourir rapidement, elle devrait compter sur la générosité de l'héritier pour vivre avec

428« Ma foi, je disais toujours / Que mon père, rempli de cupidité, / Me rendrait le mauvais service / Auquel sa rigueur m'a contrainte. » (D, II, 1, 372, 224-227).
429« Voulez-vous que j'épouse un animal, / Le plus odieux, le plus difforme, / Le plus monstrueux par sa saleté / Qui soit dans tout l'univers ? » (B, II, 4, 279, 632-635).
430« Outre cela, on dit que c'est un chiche » (B, II, 4, 279, 637).
431« Un exploiteur, un usurier » (B, II, 4, 280, 647).
432« Il a déjà une grande famille » (B, II, 4, 279, 641).

une rente. En plus, il serait alcoolique : « Tanben contoun qu'es un ybrougno[433] » (B, II, 4, 280, 646).

Le Vieillard dans la pièce C de Zerbin est très semblable à Tacan. Dardarino le trouve laid et trop âgé, il rechigne à dépenser la moindre pièce et il est aussi usurier. Cependant, contrairement à Catharino, sa fin n'est pas heureuse. Elle finira par se marier au Vieillard pour espérer obtenir son argent. Malheureusement, celui-ci en mourant voudra la chasser de la maison en comprenant qu'elle est la cause de son mal.

Dans la pièce D de Zerbin, Dardarino se plaindra rapidement du mari que son père lui a choisi : « M'a dounat l'homé lou plus frech, / Lou plus lourdaut, lou plus estrangi[434] » (D, II, 1, 372, 228-229). Les défauts qu'elle mentionne montrent bien que son père n'a pas pris en compte son désir. Il montre aussi que son mari ne s'est pas posé la question de son désir non plus. Enfin, on voit qu'elle n'est pas heureuse avec lui et qu'il n'a rien pour lui plaire. Elle est malheureuse dans son mariage :

> Non siou pas you ben arribado
> D'estré embrassado d'un marit
> Qu'es un homé lou plus marrit
> Que s'atrobé dintré la vilo !
> En autro cuavo non s'estilo
> Qu'à demounstrar sa tiranié[435]
> (D, III, 2, 378, 450-455).

Elle est victime de la volonté des hommes, victime du malheur qui accompagne un mauvais mariage comme celui-ci. Catharino dans la pièce B craignait de ne pas être satisfaite sexuellement par son mari. Dardarino, contrairement à notre héroïne précédente, est bel et bien mariée au vieux barbon que son père lui a choisi. La crainte se confirme, elle n'est pas satisfaite au lit. Il semblerait même qu'il n'y ait aucune intimité possible entre les deux époux :

> Coumo lou chin dau jardinié
> Non sçau pas manjar l'ourtoulaillo,
> Et la jalouzié lou trabaillo

433« On conte aussi que c'est un ivrogne, » (B, II, 4, 280, 646).

434« Il m'a donné l'homme le plus froid, / Le plus lourdaud, le plus bizarre, » (D, II, 1, 372, 228-229).

435« Je ne suis pas bien lotie / De me trouver dans les bras d'un mari / Qui est l'homme le plus mauvais / Qui se trouve dans cette ville ! / Il ne s'emploie à rien d'autre / Qu'à faire montre de sa tyrannie : » (D, III, 2, 378, 450-455).

Que quauqu'un la vengué cueillir.[436]

(D, III, 2, 378, 456-459).

Le proverbe populaire en dit long. La jalousie du Vieillard vient du fait qu'il ait totalement conscience de son point faible. Il sait pertinemment qu'il ne peut pas satisfaire sa femme et que cette dernière étant jeune et jolie attire les convoitises d'hommes plus capables que lui dans ce domaine. Si Dardarino se plaint de cette vie malheureuse qu'elle n'a pas choisie, son entourage aussi a pitié d'elle. Gourgoulet, le valet de la maison fait écho à son désarroi et se fait en quelque sorte le porte-parole du public : « Es pietat d'aver un vieillard[437] » (D, II, 1, 373, 271) ; « Las ! Qu'uno pauro fremo enduro ![438] » (D, II, 1, 373, 282). Les spectateurs ressentent la même pitié que lui pour la jeune femme.

Dans la pièce E de Zerbin, Tardarasso, elle aussi, n'est pas comblée sexuellement par son mari et c'est ce point faible dont a conscience Couguëlon qui le pousse à une jalousie extrême. Cette jalousie reviendra à de nombreuses reprises dans le discours de Tardarasso qui s'en plaint : « Mon marit es tant plen d'oumbragi[439] » (E, I, 1, 429, 244).

Si jusque-là on trouvait de nombreux points communs entre l'histoire de Catharino et celle de Dardarino, les similitudes cessent ensuite, car pour Catharino le mariage n'aura jamais lieu. En revanche, la pièce D nous montre les conséquences désastreuses d'un tel mariage sur la vie de Dardarino. Celle-ci est en permanence soupçonnée par son mari de la tromper. Alors qu'il la trouve à l'extérieur de la maison, il présume immédiatement qu'elle est sortie dans le but de se trouver un amant : « Beffay tu sarqués tey paillards, / Que siegés sourtidos defoüero.[440] » (D, II, 1, 372, 252-253). Un peu plus tard, lorsque son cousin vient la voir, il les soupçonne de mentir sur leur lien de parenté afin d'endormir ses soupçons et mieux approcher Dardarino : « Eissi l'y a ben grand parentagi.[441] » (D, II, 2, 375, 361). Il dira plus clairement ses craintes ; il a peur que Lagas n'ait une relation intime avec sa femme s'il les laissait seuls quelques instants : « Ay trop paou que non te tiré / Quauqué dati per lou davan.[442] » (D, II, 2, 376, 382-383). Il n'a aucune confiance en sa femme

436« Comme le chien du jardinier / Il ne peut pas manger les légumes, / Et il est torturé par la jalousie / Que quelqu'un ne vienne les cueillir. » (D, III, 2, 378, 456-459).

437« C'est pitié que d'être mariée avec un vieillard. » (D, II, 1, 373, 271).

438« Las ! Qu'une pauvre femme en endure ! » (D, II, 1, 373, 282).

439« Mon mari est si méfiant » (E, I, 1, 429, 244).

440« C'est tes paillards que tu cherches peut-être, / Pour que tu sois sortie ? » (D, II, 1, 372, 252-253).

441« La parentèle est bien nombreuse ici ! » (D, II, 2, 375, 361).

442« J'ai trop peur qu'il ne te tire / Quelque bon coup sur le devant. » (D, II, 2, 376, 382-383).

et en tout homme voulant l'approcher. Il estime qu'ils voudraient tous quelque chose de sexuel avec elle. Il semble impossible pour un homme de fréquenter une femme sans qu'il y ait un rapport de séduction, la femme est toujours sexualisée et une conquête potentielle. La même chose se produit dans la pièce E de Zerbin, entre Tardarasso et Couguëlon. Alors que son mari rentre à la maison, il la trouve à l'extérieur. Il la soupçonne immédiatement de chercher à le tromper et n'écoutera pas les dénégations de sa femme.

Dans la pièce D de Zerbin, le valet Gourgoulet évoque la jalousie de son maître et les conséquences que cela a sur son entourage :

> Car outro aquo la jalouzié
> Li douno talo frenezié,
> Que l'on non pren à sa compagno
> Qu'eiglaris, que maus, & que lagno.[443]
> (D, II, 1, 373, 283-286).

Les propos du valet se confirment quelques instants plus tard lorsque Lagas arrive devant chez le vieux Brandin et Dardarino. Alors qu'il demande à voir Dardarino en privé pour s'entretenir avec elle, son mari intervient et prend la parole à sa place. Il refuse qu'elle le voie sans lui : « N'en faren ren.[444] » (D, II, 2, 375, 358). Il estime avoir le droit de tout savoir au sujet de sa femme et n'accepte donc pas que Lagas soit seul avec Dardarino pour parler : « Ay trop paou que non te tiré / Quauqué dati per lou davan.[445] » (D, II, 2, 376, 382-383). Sa jalousie a donc aussi des conséquences sur Lagas qui se retrouve à ne pas pouvoir demander à sa cousine de jouer les entremetteuses. Son histoire d'amour en pâtit. Toutefois, le personnage de Gourgoulet vis-à-vis de Dardarino semble être ambivalent. Il semble être attiré par elle et en même temps, il condamne sa légèreté. Il semble à la fois la tenir en pitié et en même temps estimer que le comportement de son maître est nécessaire :

> Fa quazi son dever lou Mestré
> D'estré de sa fremo jalous,
> Qu'autant en puesqué prendré à tous

443 « Car, outre cela, la jalousie / Le rend si frénétiquement fou / Qu'en sa compagnie on ne partage / Qu'effarement, que maux et que chagrin. » (D, II, 1, 373, 283-286).
444 « Nous n'en ferons rien. » (D, II, 2, 375, 358).
445 « J'ai trop peur qu'il ne te tire / Quelque bon coup sur le devant. » (D, II, 2, 376, 382-383).

Non veirian pas tant de droulessos.[446]

(D, II, 2, 376, 394-397).

Son maître devient dans sa bouche un exemple à suivre. Couguëlon tient le même discours dans la pièce E de Zerbin.

Tardarasso, dans la pièce E, se sait être surveillée de près par son mari : « Sabez, Monsu, coumo me veillo ? / Autant coumo veilloun un moüert.[447] » (E, I, 1, 428, 204-205). Elle explique à Fumosi qu'il est impossible selon elle de tromper la vigilance de son mari. Contrairement au vieux Brandin, Couguëlon attache physiquement sa femme pour ne pas qu'elle sorte de la maison : « A vous vous tendray la brido, /Qu'à péno sautarés ey blas.[448] » (E, I, 1, 430, 276-277). Si cette allusion semble être métaphorique, les propos de Tardarasso puis de Couguëlon plus tard dans la pièce nous montreront que ces attaches sont bien réelles. Tardarasso craint son mari et le fait savoir à de nombreuses reprises à Fumosi. Elle ne reste jamais bien longtemps avec lui à discuter de peur de se faire surprendre et d'attiser sa colère : « Aro auriou paou d'aver brudesto.[449] » (E, I, 1, 430, 255) ; « M'en vau, car ay paou que lou souën / Que li a fach sarrar la parpello / Non lou quité.[450] » (E, II, 2, 434, 438-439) ; « Adiou qu'ay paou de mon marit.[451] » (E, II, 4, 438, 564). Couguëlon a conscience de la crainte qu'il inspire à sa femme et pense que c'est une bonne chose : « Es bouën de vous tenir en crento[452] » (E, I, 1, 430, 280). Gourgoulet dans la pièce D de Zerbin tient les mêmes propos.
Elle le craint à juste titre, car en plus de la séquestrer, de l'attacher dans sa maison, il l'insulte et la bat. Sa dernière trouvaille pour contrôler sa femme est une ceinture de chasteté qu'il décrit longuement :

Car vers lou pous de dono Alarai
Ay atroubat un sarraillé
Tout tau que mon dezir vouliè ;
M'a fach uno foüerto platino,
Que la pren au bout de l'esquino,

446« Il fait bien son devoir, mon Maître, / En étant jaloux de sa femme, / Si tous en faisaient autant / On ne verrait pas autant de drôlesses. » (D, II, 2, 376, 394-397).
447« Savez-vous, Monsieur, comme il me surveille ? / Autant qu'on veille un mort. » (E, I, 1, 428, 204-205).
448« Je vous tiendrais la bride serrée, / C'est à grand peine que vous sortirez du droit chemin. » (E, I, 1, 430, 276-277).
449« Maintenant, j'aurais peur d'un esclandre » (E, I, 1, 430, 255).
450« Je m'en vais, car j'ai peur que le sommeil / Qui lui a fait fermer les paupières / Ne le quitte. » (E, II, 2, 434, 438-439).
451« Adieu, j'ai peur de mon mari » (E, II, 4, 438, 564).
452« Il est bon de se faire craindre de vous » (E, I, 1, 430, 280).

Puy li tapo tout lou regan,
Et se ven jougné per davan,
Emé uno centuro de ferri :
Tout aquo va jougni, & va serri
Per lou mouyen d'un cadenau.[453]
(E, II, 5, 438-439, 575-584).

Cet appareil semble être encombrant et plutôt être de l'ordre de l'outil de torture. Il compte le faire porter à Tardarasso en plus de la chaîne à sa cheville afin de pouvoir avoir l'esprit tranquille en sachant que sa femme ne peut avoir de relation intime avec personne d'autre que lui. Il y a d'un côté Tardarasso qui se plaint souvent de son mari et qui cherche par tous les moyens à se libérer de ses chaînes et à le tromper, de l'autre côté il y a Couguëlon qui pense en permanence qu'elle l'a déjà trompé ou qu'elle est en train de le faire et qui cherche à tout prix à la contrôler. La jalousie de Couguëlon a des répercussions sur la vie de Fumosi puisqu'il désire Tardarasso. Par conséquent, le fait qu'elle ne puisse pas sortir est un problème pour lui aussi et la violence de son mari le met lui aussi en danger. Tardarasso le met en garde à ce sujet : « si nous l'y vezié / Non coustarié ren que la vido.[454] » (E, I, 1, 430, 250-251).

Dans une moindre mesure, Dameyzello Margarido est elle aussi victime d'un mauvais mari. En effet, Fumosi la délaisse, ne lui parle pas avec respect, l'insulte et ne prend pas soin d'elle : « Quand lou repreni non me pago / Que de dez milo imprecaciens, / […] / Aprez tant de maus qu'an passat.[455] » (E, II, 3, 436, 496-501). Ce comportement semble être nouveau chez Fumosi et a sans doute commencé au début de la grossesse de sa femme. Au final, Fumosi, comme Couguëlon à la fin de la pièce, se comporteront mal vis-à-vis de leurs femmes en dévoilant dans un premier temps leurs liaisons qui devaient rester secrètes puis en décidant d'échanger leurs femmes sans leur demander leur consentement.

Nous trouvons donc plusieurs éléments communs aux mauvais mariages et aux mauvais maris. Le mariage est bien souvent imposé par la famille de la jeune femme et à son désavantage.

453« En effet, près du puits de Dame Hilaire / J'ai trouvé un serrurier / Entièrement conforme à mon désir. / Il m'a fabriqué une forte platine / Qui la prend depuis le bas du dos / Puis lui couvre toute la raie / Et vient s'attacher par devant / Avec une ceinture de fer. / Tout cela, je le joins et je le ferme / Au moyen d'un cadenas. » (E, II, 5, 438-439, 575-584).

454« s'il nous surprenait, / Il ne nous en coûterait pas moins que la vie. » (E, I, 1, 430, 250-251).

455« Quand je le reprends, il ne me paie en retour / Que de dix mille imprécations. / […] / Après avoir passé tant de mauvais moments. » (E, II, 3, 436, 496-501).

L'homme est bien plus âgé, pas à leur goût et impotent sexuellement. En plus de ne pas plaire physiquement, les maris n'ont pas de qualités morales pour contrebalancer. Conscients de ne pas être aimés par leurs femmes, ils cherchent à contrôler tous leurs faits et gestes de peur qu'elles ne les trompent. Irrespectueux, n'ayant absolument pas confiance en elles, ils ne les écoutent pas, les attachent et contrôlent tous les aspects de leur vie. Finalement, ils trompent eux-mêmes leurs femmes, mais se retrouvent aussi cocus. Le mariage chez Zerbin est une bonne base pour de nombreuses scènes comiques. Nous n'avons ici parlé que des mauvais mariages où la vie de couple est donnée à voir ou évoquée, mais il y a aussi les mariages qui n'étaient pas voulus et qui deviennent nécessaires en raison d'une grossesse. La pièce s'achève souvent sur le mariage, comme c'est le cas par exemple dans *Guilhaumes & Antoigne*, mais nous ne savons pas à quoi ressemble leur vie de couple. Le mariage n'était jusque-là pas dans leurs projets. Nous faisons ici un rapide détour pour mentionner le fait que le couvent pouvait parfois être une solution alternative à ces mariages non désirés.

Pacoulet dans la pièce B de Zerbin évoque le triste sort de certaines jeunes femmes qui se trouvent être obligées d'aller au couvent. Cette solution peut leur permettre d'éviter un mariage qu'elles ne désirent pas ou de se soustraire à l'humiliation d'avoir été compromises avant le mariage et abandonnées par leur amant. Beaucoup de jeunes femmes n'y vont pas par dévotion religieuse :

> Autant fouguet davantier,
> En uno qu'ero d'amour presso,
> Tanleou que s'en sentet demesso.
> O ! qué fourçado devoucien ![456]
> (B, III, 1, 283, 768-771).

Dépendantes financièrement des hommes de leur entourage et devant se plier aux mœurs de la société, entrer dans les ordres leur permet d'avoir un toit sur leurs têtes et de quoi manger, mais c'est aussi synonyme de nombreuses privations.

Les comédies de notre corpus et particulièrement les pièces de Zerbin dressent un tableau sombre et satirique des mariages arrangés, qui, bien qu'humoristiques, révèlent les réalités amères de ces unions forcées. Les femmes, constamment désavantagées, sont souvent mariées à des

456« La même chose est arrivée avant-hier / À une jeune fille qui était éprise, / Dès qu'elle s'est vue abandonnée. / Oh ! Quelle dévotion forcée ! » (B, III, 1, 283, 768-771).

hommes bien plus âgés qu'elles, dont elles ne sont pas amoureuses, et qui les privent d'une vie heureuse. Ces maris, incapables de satisfaire leurs épouses tant sur le plan physique qu'émotionnel, éprouvent de la jalousie et exercent leur domination pour maintenir leur autorité, conduisant à des situations de contrôle et d'abus. La comédie, en se moquant de ces vieux maris ridicules, souligne néanmoins la persistance des structures patriarcales, où le pouvoir masculin reste intact, même lorsqu'il est contesté par des figures plus jeunes et plus viriles. Ainsi, à travers des portraits de maris tyranniques et de mariages malheureux, nos auteurs critiquent l'injustice faite aux femmes, mais on peut s'interroger sur ce qui relève du simple style littéraire de la comédie et de ce qui relève d'une réelle revendication féministe avant l'heure, ce qui est clairement le cas de Zerbin qui prend cette position de façon délibérée. Le couvent est aussi mentionné comme éventuelle solution pour échapper à un mariage ou à une situation embarrassante, mais nos personnages féminins ne choisissent pas cette voix. Le mariage est choisi de façon systématique par les femmes de nos pièces pour sauver leur réputation lorsque celle-ci était menacée. Nous allons voir dans la partie suivante l'importance que peut revêtir le fait d'avoir une bonne réputation et la crainte des conséquences que cela engendre chez nos personnages féminins lorsqu'elle est mise à mal.

C. Réputation entachée

Ce qui retient en grande partie les gens de faire ce qu'ils veulent, c'est la peur d'avoir une mauvaise réputation, ce qui est le résultat de la pression sociale très puissante à cette époque où le regard des autres est très important. La mauvaise réputation atteint bien plus vite une femme qu'un homme, car il y a plus d'exigences pour elle, notamment en ce qui concerne leur vie intime. Une femme ne peut pas avoir de relations hors mariage, chercher à séduire, avoir des relations extra-conjugales, chercher son propre plaisir, s'exprimer librement, etc. Tout d'abord, nous verrons que différents personnages masculins mettent en danger la réputation de personnages féminins de par leurs propos, leurs accusations ou les rumeurs qu'ils divulguent au sujet de la vie privée des femmes.

Ainsi, Miquouquette dans *Les Amours de la Guimbarde* met en garde Guimbarde sur ce qu'il risque de lui arriver si on venait à découvrir sa relation avec Dupon sans qu'ils ne soient mariés : « Vous vous aquerirez cauque mauvais renom.[457] » (Guimb, 428, 177). Les conséquences pour elle

457« Vous allez vous faire une mauvaise réputation. » (Guimb, 429, 177).

sont explicitées plus tard : « Quand une pauro fillho es un cop divulgado, / Tout lou monde la ten comme une escumengado[458] » (Guimb, 436, 261-262).

Cette mise aux ban de la société, ce jugement permanent, pousse les femmes à être très discrètes dans leurs agissements et les contraint le plus souvent à respecter les conventions sociales ou leurs apparences. La pudeur des femmes doit être conservée pour maintenir leur honneur et leur bonne réputation.

Dans la pièce C de Zerbin, Dardarino se prostitue mais son activité doit demeurer secrète. Ainsi, lorsque Gourgoulet vient crier sous ses fenêtres et l'insulte au sujet de sa profession, il met en péril sa réputation. Brandin qui accompagne Gourgoulet en a bien conscience :

> Ta demando es trop desreglado ;
> Car fa ben de te refuzar :
> D'élo pourriés trop abuzar,
> Et pui sur tout à la carriéro.
> Li faut parler d'autro maniéro[459]
> (C, II, 4, 323, 441445).

Nul doute que sa profession était un secret de polichinelle, mais tout se fait en coulisse, rien ne doit être exposé au grand jour. On tolère sa présence du moment qu'elle demeure dans l'ombre pour ne pas outrepasser les convenances. Faire un scandale de la sorte nuit à sa réputation et à son honneur.

Dans la pièce D de Zerbin, la réaction de Dardarino aux insinuations de Gourgoulet ne se fait pas attendre. Elle s'insurge, elle n'est pas une courtisane et ne cherche pas à vendre ses charmes : « Maugra lou sot, voudrié ternir / Mon hounour per son sot lengagi.[460] » (D, I, 1, 367, 52-53). On voit à la réaction de Dardarino à quel point ce genre d'insinuations de la part de Gourgoulet peuvent être graves pour une femme. Sa vertu, son honneur, sa bonne réputation sont autant d'éléments qui déterminent la valeur d'une femme dans la société traditionnelle. La mauvaise réputation, fondée sur une rumeur vraie ou fausse, peut détruire la vie d'une femme, l'empêcher de faire un bon mariage et par conséquent d'espérer avoir une bonne situation familiale, sociale et financière.

458 « Une fois qu'une pauvre fille est dévoilée, / Tout le monde la traite comme une excommuniée. » (Guimb, 437, 261262).

459 « Ta demande est trop excessive ; / C'est pourquoi elle a raison de refuser : / Tu pourrais lui causer du tort / Et puis, surtout en pleine rue, / Il fait lui parler d'une autre manière. » (C, II, 4, 323, 441445).

460 « Maudit soit le sot, il voudrait ternir / Mon honneur par son sot langage ! » (D, I, 1, 367, 52-53).

L'exemple ultime de bonne réputation est Lucrèce que cite le Vieillard. Elle s'est suicidée plutôt que de vivre avec sa réputation entachée par le viol.

Ensuite, il y a les personnages féminins qui se trouvent en mauvaise posture après avoir eu une aventure. Pas mariées et enceintes, les femmes courent donc le risque d'être mère-célibataire. Nous avons déjà mentionné la honte que cela représente pour une femme. Monsieur dans *Guilhaumes & Antoigne* revient à plusieurs reprises sur l'honneur abîmé d'Antoigne et plus largement sur la réputation du couple : « Tu devrois reclamer un hymen favorable, / Pour reparer l'honneur qu'ores tu vas perdant » (GuilhAnt, 728, 705-706) ; « Son honneur ja perdu ne sçachant autre asyle / Recourt à ce valet ainsi qu'a son Achille » (GuilhAnt, 732, 728-729) ; « Nous devrions marier ces deux pauvres amans, / Et faire que le neud du nopcier hymenee / Conservat conjugal leur fresle renommee » (GuilhAnt, 730, 723-725). Avant que cet honneur soit entaché, Antoigne se refusait à Guilhaumes, souhaitant rester vierge et conserver sa réputation intacte :

GUILHAUMES

Touxes pichots, & grands tapelarou curelle.

ANTOIGNE

Fasso tant que se volgou, aumens saray pieuselle.

[…]

GUILHAUMES

Lous rox pus endurcix ou may de compassieu.

ANTOIGNE

Lous rox non an pas pou de sa reputassieu[461]

(GuilhAnt, 688-690, 243-250).

Elle avait bien conscience de ce qui arriverait si leur relation venait à être découverte, car ils ne sont pas mariés. Sa réputation lui tenait alors à cœur et c'est Guilhaumes qui l'encourageait à ne pas s'arrêter à cette crainte. Il est donc ironique de voir celui-ci ne pas assumer ses responsabilités

461« Guilhaumes.— Tous, petits et grands, t'appelleront cruelle.
Antoigne.— Qu'ils fassent ce qu'ils voudront. Au moins je serai pucelle.
[…]
Guilhaumes.— Les rocs les plus endurcis ont plus de compassion.
Antoigne.— Les rocs n'ont pas peur de leur réputation. » (GuilhAnt, 689-691, 243-250).

lorsqu'Antoigne est enceinte et qu'il doit l'épouser : « Et Monsur, voudrias vous qu'yeu prenguessi une fillo, / Qu'és pauro comme Job qu'on a ny crous ny pillo[462] » (GuilhAnt, 726, 684-685). Il va rapidement accepter, mais le fait qu'elle n'ait pas de richesse semble clairement être un frein pour Guilhaumes. Ce même manque de richesse n'était pas entré en ligne de compte lorsqu'il la courtisait. On peut comprendre que le fait qu'ils s'apprêtent à avoir un enfant engage le couple financièrement, mais il n'en demeure pas moins que sa réaction est lâche. Enfin, le discours fataliste de Guilhaumes nous laisse penser qu'il se marie à contre-cœur et par obligation. La morale qu'il donne à la fin va dans ce sens : « Quand une fillo es grosse / Se fa prenen per fosse[463] » (GuilhAnt, 734, 776-777).

Dans la pièce A de Zerbin, Peyrouno tombe enceinte de Matoys, mais celui-ci lui a promis de se marier avec elle, du moins il s'est battu pour obtenir sa main. Quand elle découvre qu'elle porte son enfant, elle mentionne tout de suite l'obligation qu'a Matoys de l'épouser : « Faut qu'aro pensé à m'espouzar[464] » (A, III, 1, 225, 909). Il n'en fera pourtant rien. Pour sauver sa réputation elle devra piéger Tabacan et lui faire croire que l'enfant est le sien.

Dans la pièce E de Zerbin, Fumosi propose à Tardarasso de la débarrasser de son mari. Celle-ci décline son offre et lui demande de rester discret en cherchant à affronter son mari. Elle a trop peur de perdre son honneur et sa réputation si on venait à savoir qu'elle le trompait : « Car l'y anarié de mon hounour[465] » (E, II, 2, 434, 429). Il n'y a que la peur du jugement moral de la société qui la retient de commanditer la mort de son mari et d'avoir une aventure avec Fumosi sans user de stratagèmes.

En conclusion, la peur d'une mauvaise réputation constitue un frein majeur pour les individus, et cette crainte est encore plus prononcée chez les femmes, en raison des exigences sociales plus strictes qui pèsent sur elles, notamment en ce qui concerne leur vie intime. Les personnages masculins dans les œuvres littéraires évoquées jouent un rôle crucial dans la mise en danger de la réputation des femmes par leurs propos, accusations ou la diffusion de rumeurs. Cette pression sociale oblige les femmes à se conformer aux conventions, souvent au détriment de leur liberté personnelle. La réputation est ainsi un bien précieux et fragile, déterminant l'intégration sociale, le respect, et la valeur perçue d'une femme dans la société de l'Ancien Régime. Le moindre

462 « Hé, Monsieur, voudriez-vous que je prenne une fille / Qui est pauvre comme Job, qui n'a pas un sou vaillant. » (GuilhAnt, 727, 684-685).

463 « Quand une fille est grosse, / On est obligé de la prendre. » (GuilhAnt, 735, 776-777).

464 « Il doit maintenant penser à m'épouser. » (A, III, 1, 225, 909).

465 « Car il en irait de mon honneur » (E, II, 2, 434, 429).

écart ou la moindre rumeur, qu'elle soit fondée ou non, peut ruiner une vie, comme en témoignent les personnages féminins qui se retrouvent en mauvaise posture après une aventure amoureuse. La réputation, véritable passeport social, est à préserver coûte que coûte, car sa perte peut entraîner l'exclusion et le déshonneur, révélant ainsi l'importance des apparences dans une société régie par des normes morales rigides. Cependant, il n'y a pas que les rumeurs et les jugements extérieurs qui compromettent la réputation des femmes. Les mensonges et l'infidélité des hommes jouent également un rôle néfaste. Ces comportements déloyaux peuvent plonger les femmes dans des situations délicates, souvent avec des conséquences désastreuses pour leur honneur. La duplicité masculine, qu'elle soit liée à des promesses non tenues ou à des trahisons, accentue encore les injustices subies par les femmes, les laissant souvent seules à porter le fardeau des erreurs commises dans l'ombre par les hommes.

D. Mensonges et infidélités des hommes

Nous avons déjà traité du stéréotype misogyne qui veut que les femmes soient menteuses, manipulatrices et infidèles. Le manque de confiance des hommes envers les femmes fonctionne aussi dans l'autre sens. De nombreuses mises en garde sont faites par nos personnages féminins vis-à-vis de l'infidélité des hommes et de leur tendance à mentir. Nous verrons que les personnages féminins, malgré ces mises en garde, finissent par souffrir des agissements des personnages masculins.

III.D.1. Méfiance

Dans *Le Jugement de Paris*, la nymphe Enone explique les raisons qui la poussent à fuir Paris et ses avances. En effet, elle dépeint le comportement des hommes en général :

> Les hommes sont si feints, que pour nous decevoir
> Jurent cent fois en vain l'amour & son pouvoir,
> Et sous leurs faux sermens & fallaces subtilles,
> Gaignent ainsi les cœurs qui se monstrent facilles
> (JugPar, 234, 75-78).

Elle exprime dans ces vers le fait que les femmes soient victimes des beaux discours des hommes qui promettent un amour éternel pour séduire les femmes et obtenir ce qu'ils souhaitent d'elles sans que cela soit sincère de leur part. La méfiance d'Enone explique son besoin de tester la force et la sincérité des sentiments de Paris.

Catharino, dans la pièce B de Zerbin, tient un discours identique au sujet des hommes et teste elle-aussi les sentiments de celui qui la courtise. Elle lui explique qu'il la chérira plus encore du fait qu'il aura eu du mal à l'avoir, car il se rendra compte de la faveur qu'elle lui fait en acceptant de l'épouser :

> Car quand vous aurias rappourtat
> Tout so que vouëstré couër demando,
> Ben que la favour fousso grando,
> Non l'estimarias quasi ren.
> Un ben non es pas crezut ben
> Quand se conquisto senso péno.[466] »
> (B, I, 1, 264, 65-70).

Nous trouvons parfois dans nos pièces des promesses faites par des personnages masculins à des personnages féminins afin de les rassurer. Dans une chanson de *La réjouissance des chambrières*, une certaine Jeanne se méfie aussi de la fidélité et de la sincérité de son ami Pierre. Ce dernier lui promet qu'il n'y a personne d'autre qu'elle dans sa vie : « Aquo n'es-pas ma mio, / […] / Noun ay autro que vous.[467] » (Chamb, 360, 572-576). De la même façon, Matoys dans la pièce A de Zerbin, assure avoir depuis longtemps l'intention d'épouser Peyrouno : « Despui long tems you l'ay chausido / Per la tenir touto ma vido[468] » (A, II, 1, 217, 619-620). Ce qui est complètement faux, c'est elle qui est allée vers lui et il ne lui a pas parlé de mariage, il lui a plutôt mis la pression pour rapidement avoir un rapport sexuel avec elle.

Dans *Les Amours de la Guimbarde,* Miquouquette s'appuie d'abord sur l'exemple de Dupon dont elle ne croit pas les promesses d'amour éternel : « Et peis pensarias vous que Dupon se souvengo / D'aquelses sagramens que vous a faict sa lengo[469] » (Guimb, 430, 183-184). Puis elle

466« Car, une fois que vous auriez obtenu / Tout ce que votre cœur demande, / Et bien que ce soit une grande faveur, / Vous ne l'estimeriez plus du tout. / Un bien n'est pas considéré comme tel / Lorsqu'on le conquiert sans peine. » (B, I, 1, 264, 65-70).

467« Mais ce n'est pas ma mie, / […] / Je n'en ai d'autre que vous. » (Chamb, 361, 572-576).

468« Je l'ai depuis longtemps choisie / Pour la garder toute ma vie » (A, II, 1, 217, 619-620).

469« Et puis, pensez-vous que Dupon se souvienne / Des serments que vous a fait sa langue ? » (Guimb, 431, 183-184).

élargit ses remarques à tous les hommes et plus seulement Dupon : « Ieu parly en general, non pas soulament d'el ; / Toutesfés vous pourres fayre l'experienso / Se vous vous abusas ambé vostro cresenso.[470] » (Guimb, 430-432, 198-200) ; « Lou milhon amouroux non val pas un ardit[471] » (Guimb, 430, 185) ; « Lous hommes valou mens que closses de tenillhes / En matiere d'amour, & se sen trovo un bou, / N'y a mille que non an ny rime ny resou.[472] » (Guimb, 430, 192-194). Peyrouno dans la pièce A de Zerbin rejoint les autres personnages du Théâtre de Béziers et estime impossible de croire aux promesses des hommes après avoir été trahi par Matoys.

L'infidélité générale des hommes est un cliché qui revient souvent dans la bouche des personnages féminins. Enone par exemple dans *Le Jugement de Paris* dit : « Mais l'infidelité commune des amans » (JugPar, 252, 273) et la suite de l'histoire lui donnera raison. Les femmes dans *La réjouissance des chambrières* sont témoins de l'infidélité de leurs maîtres : « Et non n'ya cap sans une amiguo[473] » (Chamb, 370, 720).

Tout tourne autour de la fidélité et de la sincérité des sentiments. Le thème de la méfiance envers la sincérité des hommes est récurrent dans les œuvres analysées, notamment à travers des personnages féminins qui expriment une profonde méfiance à l'égard des promesses masculines. Enone, Catharino, Jeanne, Miquouquette et Peyrouno témoignent toutes de la croyance que les hommes utilisent des serments d'amour et des discours séduisants pour manipuler les femmes et obtenir ce qu'ils désirent, sans réelle intention de tenir leurs promesses. Ces personnages féminins, qui sont souvent dépeints comme prudents et méfiants, semblent comprendre que la fidélité des hommes est fragile et souvent mensongère. Leur scepticisme est justifié par les actions des hommes dans les pièces, où l'infidélité et la duplicité masculine sont fréquemment illustrées. Finalement, cette méfiance envers les beaux discours des hommes reflète un cynisme généralisé à l'égard de l'amour et des relations, suggérant que les femmes qui se laissent séduire par ces promesses risquent de connaître une fin malheureuse.

470 « Je parle en général, pas seulement de lui. / Cependant vous pourrez en faire l'expérience / Si jamais vous avez tort de croire cela. » (Guimb, 431-433, 198-200).

471 « Le meilleur amoureux ne vaut pas un liard ! » (Guimb, 431, 185).

472 « Les hommes valent moins que des coquilles de tellines / En matière d'amour si on en trouve un bon, / Il y en a mille qui n'ont ni rime ni raison. » (Guimb, 431, 192-194).

473 « Il n'y en a aucun qui n'ait pas d'amie. » (Chamb, 371, 720).

III.D.2. Les conséquences

Les hommes, en plus d'être infidèles, sont aussi menteurs et hypocrites dans leurs belles paroles. Paris, après avoir désigné la déesse Venus comme étant la plus belle et ayant ainsi obtenu Hélène, décide de mentir à Enone : « Mais la voicy venir, faisons donc qu'elle croye / Que je veux aller voir les murailles de Troye » (JugPar, 290, 784-785). Lui mentir lui permet de ne pas avoir à subir ses foudres, de ne pas voir de lui-même la tristesse qu'il provoque chez Enone. Lorsque cette dernière découvre la vérité, elle parle de la trahison que cela représente pour elle. Paris en lui jurant un amour sincère et éternel s'est joué d'elle : « parjure impitoyable ? » (Jugpar, 292, 824), « sa bouche parjure » (JugPar, 294, 840), « infidelité » (JugPar, 294, 830). Tout ce qu'elle craignait est arrivé. Cette infidélité, ces mensonges mèneront Enone au suicide. Ne pouvant se venger et ne supportant pas cette offense elle préférera mourir. C'est Paris, ses agissements et ses belles paroles qui auront raison d'elle :

> Mais quoy pourrois-je bien dans cette impatience,
> Souffrir sans en mourir l'horreur de cette offence ?
> Non non je ne sçaurois, il faut que ce poignart,
> Retranche à mes jours cette derniere part.
> (JugPar, 294, 844-847).

Elle est l'exemple parfait de la femme victime de la tromperie des hommes. Il la quitte pour une autre femme, il lui ment. La mort est le châtiment ultime. Il est à noter qu'il semblerait qu'elle meure sur scène, ce qui était très rare à l'époque. La mort pouvait être suggérée, mais elle n'était pas montrée sur scène. Ici, elle meurt devant les spectateurs.

Mathivo, dans *La réjouissance des chambrières*, évoque aussi une réaction très violente de la part de sa maîtresse si celle-ci venait à découvrir l'infidélité de son mari, car elle-même demeure très fidèle à son époux :

> Se ma mestresso nero advertido
> Non aurio pas tres jours de vido,
> Car ello gardo tant que pot

Aquel meschant trauquolibot[474]

(Chamb, 370, 723-726).

Miquouquette dans *Les Amours de la Guimbarde* met en garde cette dernière : « Vous veyrez qu'à la fi aquel mechant Dupon / Vous en banastara d'un bouquet sur lou fron[475] » (Guimb, 434-436, 255-256). Elle n'évoque pas une fin violente comme c'est le cas pour Enone et la maîtresse de Mathivo, mais elle la met tout de même en garde. Selon elle, Guimbarde finira par être trompée par Dupon.

Dans *Dono Peiroutouno*, Cupidon encourage Braguetin à mentir et à jouer les innocents auprès de Rondeletto : « fay veyre à ta mino, / Que tu non sçaues res del cop de sa poitrino.[476] » (DonoP, 500, 161-162). Ainsi, elle ne pourra pas lui reprocher d'avoir eu recours à Cupidon, chose qu'elle ne souhaitait pas. En utilisant les flèches de Cupidon, il passe outre le consentement de Rondeletto en la forçant à tomber amoureuse de lui et il ne compte pas assumer ce qu'il a fait. Tout comme Paris, il est lâche.

Dans la pièce C de Zerbin, on voit que Brandin prend la défense de Dardarino auprès de son ami Gourgoulet. En effet, les deux hommes sont devant chez elle, sous ses fenêtres et souhaitent qu'elle leur ouvre sa porte pour s'offrir ses services de courtisane. Gourgoulet ne fait qu'insulter Dardarino et ne lui parle pas avec respect. Brandin reprend son ami et lui demande de s'adresser autrement à la jeune femme. Si cette intervention paraît louable, en réalité, on voit dans la suite de sa prise de parole qu'il ne le fait que dans un but intéressé : « Trato-la don plus doussament / Si vouës un bouën advanssament / En so qu'aro deziran d'élo.[477] » (C, II, 4, 323, 446-448). Il n'en pense donc pas moins que Gourgoulet, mais il sait ce qu'il doit faire pour manipuler Dardarino et obtenir gain de cause. Dardarino ne se fera pas tromper par le changement de discours de Gourgoulet.

Melidor, dans la pièce A de Zerbin, est l'exemple parfait du mari infidèle qui préfère la chambrière plutôt que sa femme. Il explique que la beauté de sa femme n'est pas suffisante pour la rendre plus agréable à ses yeux. Elle n'a rien d'autre que sa beauté pour plaire et cela ne fait pas tout pour Melidor : « Quand ma mouïller serié cent fés / Plus mistaudino que non és, / La

474« Si ma maîtresse en était avertie / Elle n'y survivrait pas trois jours / Car elle garde autant qu'elle peut / Ce méchant trou-madame. » (Chamb, 371, 723-726).

475« Vous verrez qu'à la fin ce méchant Dupon / Vous fera porter un bouquet de cornes sur le front. » (Guimb, 435-437, 255-256).

476« fait voir à ta mine / Que tu ne sais rien du coup qu'elle a reçu dans la poitrine. » (DonoP, 501, 161-162).

477« Traite-la donc plus doucement / Si tu veux que nous obtenions / Ce que nous désirons d'elle maintenant. » (C, II, 4, 323, 446-448).

deleissariou per Peirouno.[478] » (A, III, 1, 230, 10491051). Il cite même un proverbe qui reviendra dans d'autres pièces de Zerbin et qui explique l'infidélité des hommes mariés : « pan d'houstau ennuejo » (A, III, 1, 230, 1048). Ils seraient lassés par leurs femmes, comme ils le seraient d'un plat qu'ils auraient trop l'habitude de manger. Le même proverbe est cité par Fumosi dans la pièce E de Zerbin.

Dans la pièce A de Zerbin, nous voyons les conséquences que peuvent avoir les promesses non-tenues. Peyrouno a une aventure avec Matoys après qu'il a gagné sa main lors d'un combat contre Tabacan. Suite à cela, elle est tombée enceinte. Son premier réflexe est de penser qu'il pourrait lui jouer un mauvais tour et l'abandonner dans sa situation : « Songesso pas de m'abuzar[479] » (A, III, 1, 225, 910). Malheureusement, lorsqu'elle lui annonce sa grossesse, la réaction de Matoys est tout sauf positive : « Si tu siés grosso que m'en chaut.[480] » (A, III, 1, 225, 921). Il est clair qu'il ne se sent pas concerné par la situation délicate de Peyrouno et qu'il ne compte pas assumer ses responsabilités. Lors d'un échange entre les deux personnages, on voit comment Matoys s'est joué de Peyrouno en lui promettant de se marier à elle sans aucun témoin pour le prouver :

MATOYS

Et qué, t'ay ren proumés, diablesso ?

PEYROUNO

E qué ! Bessay t'en desdiriés ?

MATOYS

Desdiré ! Ah ! Tourno aquot'arriés,
Voudriou ben prendré uno chambriero ?

PEYROUNO

Perqué proumettiés ?

478« Quand bien même mon épouse serait-elle / Cent fois plus mignonne qu'elle n'est, / Je la délaisserais pour Peyrouno. » (A, III, 1, 230, 10491051).
479« Qu'il n'aille pas songer à m'abuser » (A, III, 1, 225, 910).
480« Si tu es enceinte, que m'en chaut. » (A, III, 1, 225, 921).

MATOYS

Et que l'y ero ?

PEYROUNO

Que l'y ero ? Pas degun que vous

MATOYS

Las ! Si non erian que toüey dous,
En qué trabail ton coüer s'atrovo ?
Heto à grand' péno auras la provo
De so que me vas accusan.[481]
(A, III, 1, 226, 924-933).

Peyrouno a été trompée et se retrouve sans vertu, sans mari et avec un bébé à sa charge. On voit comment les femmes qui ne prennent pas suffisamment leurs précautions peuvent être abusées par les belles promesses des hommes qui profitent d'elles. Elles ont les mêmes désirs charnels qu'eux, mais les conséquences pour elles sont bien plus importantes que pour eux. La perte de leur honneur et le risque de tomber enceinte peuvent ruiner leur vie.

Il apparaît que les hommes sont souvent dépeints comme infidèles, menteurs et manipulateurs, usant de belles paroles pour tromper les femmes et satisfaire leurs désirs. Bien souvent, ils sont aussi infidèles. Paris trompe Enone en partant chercher Hélène. Les maîtres trompent leurs femmes dans *La réjouissance des chambrières*. Dans la pièce A de Zerbin, Melidor trompe Philis et Matoys trompe Peyrouno. Dans la pièce E, Fumosi trompe Margarido avec Tardarasso et Couguëlon trompe Tardarasso avec Margarido. Un schéma récurrent se dessine : les hommes se jouent des femmes par leurs promesses et leur hypocrisie, souvent au détriment de l'honneur et du bien-être de ces dernières. Les mensonges proférés par les hommes ont toujours pour but de rassurer la femme, de lui faire entendre ce qu'elle veut afin d'arriver à leur fin. Soit ils

481« Matoys.— Et quoi, t'ai-je promis quelque chose, diablesse ?
Peyrouno.— Comment ! Tu t'en dédierais, peut-être ?
Matoys.— M'en dédire ! Remets ça où tu l'as pris, / Moi, épouser une chambrière ?
Peyrouno.— Pourquoi promettais-tu ?
Matoys.— Et qui y était ?
Peyrouno.— Qui y était ? Personne d'autre que vous.
Matoys.— Las ! Si nous n'étions que tous les deux, / Ton cœur se trouve en grande difficulté ! / Dame, tu feras à grand peine la preuve / De ce dont tu m'accuses. » (A, III, 1, 226, 924-933).

dissimulent leur infidélité, soit ils mentent pour les séduire et pouvoir avoir accès à leur intimité. Ces récits mettent en lumière la manipulation des femmes par des hommes qui, sous couvert de séductions et de faux engagements, parviennent à leurs fins, laissant derrière eux des victimes souvent démunies et détruites. La répétition de ces thèmes à travers les œuvres montre non seulement la vulnérabilité des femmes face à ces tromperies, mais aussi la dure réalité des relations de pouvoir et de domination qui les caractérisent. Nous verrons que les hommes jouent beaucoup sur la crédulité des femmes qui sont trop naïves et qui les croient ou du moins qui choisissent de les croire.

III.D.3. Crédulité des femmes

Les femmes sont souvent dépeintes comme des créatures naïves et crédules. Cette image est souvent associée à un manque d'intelligence. Plusieurs personnages féminins de nos pièces croient ou choisissent de croire aux beaux discours de leurs partenaires et à leur fidélité. Cette tendance à croire tout ce qui est dit mène les femmes à être victimes des agissements des hommes. La crédulité des femmes est évoquée par Peirouno dans *La réjouissance des chambrières* :

> Tantos n'y a que sou pla trompados,
> De blanquos & de mascarados,
> De creire qu'on non posquo un pauc
> Mettre lou nas en autre trauc.[482]
> (Chamb, 370, 727-730).

Elle parle des maîtresses de maison et non des chambrières. Les maîtresses de maison sont déconnectées du monde, préservées dans une sorte de cocon qui leur permet de rester naïves, contrairement aux chambrières qui subissent les avances de tous les hommes autour d'elles. Pourtant, certaines d'entre elles peuvent être prises de court. C'est le cas d'Andrivo qui explique avoir baissé sa garde en parlant à un homme venu lui parler alors qu'elle travaillait en cuisine : « El saprouget ta pla de yeu, / Qu'apres quauquo belo questieu[483] » (Chamb, 336, 242-243). Loin d'être ignorante du danger que représentent les hommes, elle se laisse pourtant amadouer par la conversation de cet inconnu, ce qui la mènera à être violée.

482 « Parfois il y en a qui sont bien trompées, / Des blanches et des noires / Qui croient qu'on ne peut pas / Mettre le nez dans un autre trou. » (Chamb, 371, 727-730).
483 « Il s'approcha si bien de moi, / Qu'après quelques belles questions » (Chamb, 337, 242-243).

Dans le même esprit, le Satyre dans *La pastorale de Coridon & Clerice* compte sur la crédulité des femmes pour tromper Clerice avec son déguisement. Celle-ci sera fort méfiante tout au long de la pièce et c'est ce qui la sauvera de son harceleur.

Dans *Guilhaumes & Antoigne*, lorsque Monsieur surprend Guilhaumes avec Antoigne, il l'accuse d'« abuser les chambrieres » (GuilhAnt, 724, 648). Si on prend le mot *abuser* au sens de « tromper », on peut voir un discours misogyne, car Monsieur part du principe que les chambrières, de façon générale, sont facilement abusées par les valets, cela démontre qu'elles ne sont pas assez intelligentes ou trop crédules pour voir que les discours des valets sont trompeurs. C'est aussi une façon de les infantiliser. Cependant, on peut aussi imaginer que sa réaction montre que les hommes ont souvent tendance à user de discours trompeurs pour parvenir à leurs fins. Il n'imagine pas que les deux amants puissent s'aimer mutuellement, il part du principe que la femme est forcément victime des agissements de l'homme. Elle est une éternelle victime.

Dans la pièce A de Zerbin, Peyrouno se reproche d'avoir été trop naïve en croyant aux belles promesses de Matoys.

Malgré le fait que les femmes sachent que les hommes ont tendance à mentir pour obtenir ce qu'ils désirent, certaines d'entre elles choisissent de croire à leurs promesses. Ainsi, dans une chanson de *La réjouissance des chambrières*, la chambrière Jeanne fait promettre à son ami Pierre qu'il l'épousera si elle tombe enceinte de lui à la suite à leurs ébats :

Sé yeu ne veni grosso,
[…]
Pierro me prendres vous,
Gardas la creaturo,
[…]
Qu'yeu seray vostre espous.
Fasés me une proumesso
[…]
El prenguet uno ploumo,
[…]
Et faquet uno crous.[484]
(Chamb, 362, 597-616).

484 « Si j'en deviens grosse, / […] / Pierre, me prendrez-vous ? / Gardez la créature, / […] / Car je serai votre époux ! / Faites m'en la promesse / […] / Il prit une plume, / […] / Et il fit une croix. » (Chamb, 363, 597-616).

Bien qu'il lui promette de l'épouser si elle tombait enceinte et qu'il signe même, rien ne l'engage réellement à respecter sa parole, mise à part sa conscience. La préoccupation de la chambrière quant à son état est d'ailleurs justifiée. En effet, il pouvait arriver qu'une femme tombe enceinte en dehors des liens du mariage et soit abandonnée à son sort par le père du bébé. L'enfant n'était alors pas reconnu légitimement et la mère avait mauvaise réputation, elle était marginalisée en raison de son non-respect des conventions. La suite de la chanson ne nous dit pas si elle a eu raison de lui faire confiance ou non. En tout cas, elle a choisi de le croire, sans doute, car elle avait autant envie que lui de passer un bon moment. Toutefois, la charge que représente l'avortement ou l'éducation d'un enfant incombe inévitablement à la femme, qui ne peut pas se défiler, contrairement à l'homme, ce qui explique leur inconsistance.

Cette peur de se trouver dans une situation délicate avec l'homme qui n'assume pas ses responsabilités se retrouve dans *Guilhaumes & Antoigne*. En effet, Antoigne tombe enceinte et après l'intervention de leurs maîtres, les deux amants se marient. Antoigne, dans la chanson finale met en garde les chambrières comme elle au sujet des hommes et particulièrement des hommes de rangs supérieurs :

> Aumens sur tout chambrieyros
> Gardas vous as Mousurs
> Non sias pas trop laugeyros.
> Aquo sou de trompeurs,
> Mais vous val un paure homme
> Qu'on pas un Gentil-homme[485]
> (GuilhAnt, 736, 784-789).

Les gentilshommes ne peuvent pas se marier avec les chambrières en raison de la différence d'échelle sociale et de richesse, mais cela ne les empêche pas de vouloir entretenir des relations clandestines avec elles. La mise en garde vise donc à prévenir les chambrières de ne pas espérer un quelconque engagement de la part des hommes plus puissants et de préférer des hommes de basse extraction qui n'ont rien à perdre à s'engager avec elles. Cependant, on suggère ici que la relation entre une chambrière et un gentilhomme est toujours consentie, or nous avons vu dans *La réjouissance des chambrières* que les hommes de rang supérieur usent de leur position pour abuser

485« Au moins surtout, chambrières, / Gardez-vous des messieurs, / Ne soyez pas trop légères. / Ce sont des trompeurs. / Mieux vous vaut un pauvre homme / Que non pas un gentilhomme. » (GuilhAnt, 737, 784-789).

de leurs employées. Toujours est-il que l'on trouve une nouvelle mise en garde pour les femmes, qui ne doivent pas être crédules et écouter les belles promesses des messieurs.

En conclusion, les œuvres étudiées montrent une représentation récurrente des femmes comme des êtres naïfs et crédules, souvent perçues comme moins intelligentes et donc vulnérables aux manipulations des hommes. Les personnages féminins, bien que parfois conscients des dangers qui les guettent, se retrouvent souvent victimes des beaux discours et des promesses non tenues de leurs partenaires masculins. Cette crédulité, qui conduit à des situations de souffrance, est à la fois dénoncée et exploitée dans les textes, soulignant le contraste entre les avertissements contre les mensonges des hommes et la réalité des femmes qui, par naïveté ou par désir de croire, tombent dans les pièges qui leur sont tendus.

La mise en garde contre les hommes, décrits comme des trompeurs par nature, est omniprésente, tout comme les exemples de femmes qui, malgré ces avertissements, se font duper. Les conséquences de cette crédulité vont de la simple désillusion à des situations plus graves, comme le viol ou l'abandon, renforçant l'image de la femme comme éternelle victime des agissements masculins. Malgré la conscience de leur condition, certaines femmes, comme Jeanne dans *La réjouissance des chambrières*, continuent de se fier aux promesses des hommes, souvent par choix ou par un désir partagé, mais au risque de se retrouver dans des situations précaires. Finalement, ces récits mettent en lumière non seulement la manipulation subie par les femmes, mais aussi la complexité de leurs réactions face aux tromperies masculines, oscillant entre méfiance et crédulité. Cependant, au-delà des mensonges et des promesses creuses, un autre stratagème manipulateur se manifeste dans ces récits : le chantage au suicide.

E. Menace de se suicider

Dans les codes du pétrarquisme de la poésie lyrique conventionnelle, nous avons un homme qui se meurt d'amour pour une femme insensible à ses sentiments et à son malheur. La mention de son éventuelle mort revient régulièrement, mais c'est plutôt un élément de langage pour appuyer la force de ses propos et montrer la profondeur de son amour et de son désarroi. Le seul personnage à réellement s'inscrire dans le registre néo-pétrarquiste est l'Amourous dans la pièce B de Zerbin. Contrairement aux autres personnages masculins qui usent de ce style poétique et qui brandissent

leur suicide comme une menace pour faire culpabiliser et céder les femmes qu'ils convoitent, lui, ne rejette pas la faute sur Catharino. Il exprime son désarroi et son envie de mourir alors qu'il est seul sur scène, il ne le dit pas à Catharino et ne demande pas à une tierce personne de lui transmettre le message. Il dit aussi que ce sont les sentiments qu'il ressent vis-à-vis de la situation qui le poussent à désirer sa propre mort :

> Tamben siou prés de talo furi,
> Que si creziou à mon chagrin
> Toutaro arrestariou lou trin
> Que la Parquo meno à ma vido.[486]
> (B, I, 1, 265, 91-94).

Son chagrin et sa colère sont trop durs à supporter. Même si Catharino est la source de ce désarroi, c'est lui qui est responsable de sa façon de réagir vis-à-vis de ses sentiments.

En revanche, nous avons d'autres personnages masculins qui utilisent les codes littéraires à la mode à l'époque, hérités du pétrarquisme, dans le but d'arriver à leur fin (faire céder celle qu'ils aiment à leurs avances) et non plus dans le but de parler de l'amour qu'ils ressentent. C'est le cas de Paris qui estime qu'Enone doit décider de sa vie ou de sa mort : « Il faut que j'aille apres, & que cette inhumaine, / Ou me donne la mort ou la fin à ma peine » (JugPar, 234, 71-72) ; « Dittes-luy cher Colin, que Paris la supplie / De luy donner l'Arrest ou de mort ou de vie. » (JugPar, 246, 211-212). En n'aimant pas en retour Paris, Enone serait donc responsable de sa mort. Aujourd'hui, ce genre de chantage au suicide est qualifié comme une forme de violence psychologique, car il est évident que personne ne souhaite la mort d'une autre personne. C'est une façon d'obliger la personne aimée à faire ce que l'on souhaite. C'est une contrainte que Paris exerce sur Enone, mais il ne faut pas oublier qu'à l'époque, ce genre de comportement était au contraire considéré comme normal. Cependant, on notera qu'Enone ne le menace pas de se suicider, mais finira par le faire à la fin en découvrant la trahison de Paris. Celui-ci n'a eu aucun scrupule à partir pour une autre femme et ne s'est pas inquiété pour la belle nymphe.

Les mêmes menaces aux suicides sont à retrouver dans *Dono Peiroutouno* avec Braguetin et Rondeletto ou dans *Guilhaumes & Antoigne* avec les deux héros. C'est toujours l'homme qui

486« En effet, je suis en proie à une telle furie / Que, si j'en croyais mon chagrin / J'arrêterai tout de suite le traitement / Que la Parque inflige à ma vie. » (B, I, 1, 265, 91-94).

menace de se suicider si la femme refuse de l'aimer en retour. Leur discours est culpabilisant et se fait en face à face contrairement à Paris qui passe par Colin pour faire transmettre son message ou qui en parle lorsqu'il est seul sur scène. Chez Zerbin, on trouve aussi le Vieillard qui menace Dardarino et Lagas qui menace Dameyzello dans la pièce D.

Tabacan dans la pièce A de Zerbin, rejoint les autres personnages déjà mentionnés en menaçant Peyrouno de se suicider. En revanche, contrairement aux autres pièces étudiées jusque-là, on voit immédiatement le changement de comportement de la part de Peyrouno qui se radoucit et lui promet qu'une partie de son cœur lui est déjà dédié :

TABACAN

You me vau debaussar toutaro,
Afin de me roumpré lou coueil.

PEYROUNO

Tabacan, seriés-tu tant foueil
Que de sercar ton precipici ?

TABACAN

Vezent mesprezar lou sarvici
Que despui longtens t'ay oufert,
Sur uno fueillo de juvert,
Ay quasi rezon de m'ouciré.

PEYROUNO

Ton bon-hur non sera pas piré :
Car ben que t'agui desdegnat,
You t'asseguri qu'as gagnat
Lou plus grand troues de mon couragi.[487]
(A, I, 2, 205-206, 188-199).

487« Tabacan.— Je vais me précipiter sur l'heure du haut / D'une falaise, afin de me rompre le col.
Peyrouno.— Tabacan, serais-tu assez fou / Pour chercher à te suicider ?
Tabacan.— Puisque je vois mépriser le dévouement / Que je t'ai offert depuis longtemps, / Sur un plateau d'argent, / J'ai bien raison de m'occire.
Peyrouno.— Ton bonheur n'en sera pas plus grand : / Car, bien que j'aie pu te dédaigner, / Je t'assure que tu as gagné / Le plus gros morceau de mon cœur. » (A, I, 2, 205-206, 188-199).

On voit enfin les conséquences de ce genre de menace sur une femme. Peyrouno se sent responsable et se retrouve obligée de mentir à Tabacan, de lui promettre des choses fausses pour ne pas avoir sa mort sur la conscience.

Dans la pièce E de Zerbin, Fumosi menace de se suicider devant Tardarasso. Contrairement à tous les autres personnages étudiés dans ce corpus, celui-ci va jusqu'à se mettre en scène en sortant sa dague et en faisant mine de se la planter : « Me planti au corps aquesto dago / Per non sentir plus gés de fleou.[488] » (E, I, 1, 429, 232-233). Il va plus loin que les autres, car il passe directement des paroles à l'action. Son geste est théâtral et a beaucoup plus d'impact. Toutefois, il ne compte pas réellement se suicider et c'est une manœuvre de sa part pour pousser Tardarasso à céder. En effet, celle-ci a fait mine de ne pas vouloir de lui, mais elle a évoqué de nombreuses raisons pour se refuser à lui, mais aucune qui soit de l'ordre de son désir. De plus, elle est restée plus longtemps que nécessaire et a fait durer la conversation, preuve qu'elle était en réalité intéressée. Enfin, il est à souligner que les coups de dagues sont systématiquement associés à un imaginaire érotique.

Cette forme de manipulation, encore plus insidieuse, est utilisée par certains personnages masculins pour exercer une pression émotionnelle extrême sur les femmes, les poussant ainsi à céder à leurs volontés par crainte de conséquences tragiques. Ce recours au chantage au suicide illustre une nouvelle facette de la domination masculine, où la manipulation psychologique devient un outil pour contrôler les décisions et les actions des femmes, les plaçant dans une position de détresse et de culpabilité supplémentaires. Cette manipulation psychologique, bien qu'habillée de sentimentalisme à l'époque, révèle une dynamique de pouvoir où le désespoir amoureux devient un outil de contrôle. Seul l'Amourous dans la pièce B de Zerbin échappe à cette logique en exprimant son désarroi de manière sincère, sans intention de manipuler, contrastant avec les autres personnages qui exploitent leur souffrance pour dominer. Cette manipulation mentale n'est cependant que la première étape d'une violence plus directe et tangible. En effet, nous observons ensuite une escalade vers des violences physiques, où la pression psychologique se transforme en coercition physique, révélant l'étendue de la domination masculine dans ces récits.

488« Je me plante dans le corps cette dague / Pour ne plus sentir de douleur. » (E, I, 1, 429, 232-233).

F. Violence physique

Dans cette partie, nous ne traiterons pas des maîtres et des maîtresses de maison car ce sujet fera l'objet d'une partie à part entière. Ici, nous relèverons les différentes menaces de violence physique proférées par les personnages masculins sur les personnages féminins, puis nous verrons si les mots se traduisent en actes.

III.F.1. Menacées de coups

Sur scène, nous ne voyons pas de violence physique, mais la violence verbale est bien présente. Les femmes sont parfois menacées d'être frappées par des personnes autres que leurs maîtres et leurs maîtresses. Dans l'*Histoire de Pepesuc*, le Soldat gascon, très en colère par l'intervention de la Paix qui met fin à la guerre et à ses réjouissances explique regretter de ne pas l'avoir frappée :

> Non saby pas que m'a tengut
> Qu'on lyage fach peta l'embut,
> Ta belle oeuvre agesi fache
> De ly espoulsa pla la gamache[489]
> (Pep, 178, 573-576).

Il semble donc normal de vouloir répondre à une contrariété par la violence. On notera tout de même qu'il ne passe pas à l'action et qu'il se permet de tenir ce genre de propos qu'une fois que la Paix est partie. C'est sans doute une façon pour lui de réaffirmer son autorité devant les autres hommes. À défaut de violence physique, il use de violence verbale pour faire la démonstration de sa masculinité.

Pilhart dans *La pastorale de Coridon & Clerice* menace lui aussi la Paix, mais il le fait en face d'elle : « Arrestas-vous Madame ou per forço ou per grat.[490] » (CorCle, 604, 239). « Son vous arrestas leu faren à cops de pons.[491] » (CorCle, 606, 244). Il emploie la première personne du pluriel, mais on peut penser que c'est une façon de s'exprimer et que Clerice n'est pas réellement comprise dans ce

489 « Je ne sais ce qui m'a retenu / De lui éclater l'entonnoir ! / J'aurais fait un bon travail / En lui caressant bien les côtes » (Pep, 179, 573-576).
490 « Arrêtez-vous, Madame, de gré ou de force. » (CorCle, 605, 239).
491 « Si vous ne vous arrêtez pas tout de suite, nous donnerons des coups de poings. » (CorCle, 607, 244).

« nous ». Il ne lèvera pas la main sur la déesse, car elle se laissera faire, et nous ne pouvons donc pas savoir s'il aurait osé passer à l'acte.

Dans la pièce D de Zerbin, Gourgoulet menace de frapper Dardarino après qu'elle l'a traité d'âne, et il précise que la seule chose qui le retient c'est qu'elle soit sa maîtresse : « Je vous esclaferois au nez / Au prepaus que vous me tenez / Si vous erias une autre fremo[492] » (D, III, 2, 381, 459461). La seule chose qui la protège des coups de Gourgoulet est son statut supérieur au sien. Il continue à la menacer de représailles si elle continue à chercher à se moquer de lui :

> Et may feray bien terre tremo
> Si vous m'entartuguez encor :
> Aubian, par la fan, par la cor,
> N'abrez point le feu de ma rajo.[493]
> (D, III, 2, 381, 562-565).

Bien qu'il ne puisse pas frapper sa maîtresse sous peine de perdre son emploi, cela ne l'empêche pas de faire montre de violence verbale et de la menacer.

Les maris ou les prétendants des personnages féminins apparaissent eux aussi violents dans leurs paroles dans les pièces de Zerbin. Ainsi, Tabacan dans la pièce A menace de frapper à mort Peyrouno pour se venger de son infidélité présumée avec Melidor : « L'y faut anar roupé la testo.[494] » (A, III, 1, 239, 1387) ; « Soüeiro, me douni ben au diablé / Si non lou metti en cinq cens trouës.[495] » (A, III, 1, 240, 1391-1392). Sa violence est surtout dirigée vers Peyrouno étant donné que c'est sa femme et qu'elle le trompe. Il n'invective pas de la même façon son maître. Certes, il le menace, mais la majorité de sa colère est dirigée vers sa femme.

Dans la pièce C de Zerbin, le Vieillard qui courtise Dardarino menace de la punir pour son refus : « N'as-tu pas paou d'estré punido / De la Deitat que rezido / Dins aquest corps tout plen de fuec ?[496] » (C, II, 3, 321, 358360). Gourgoulet quant à lui se réjouit des coups qu'il donnera bientôt à

492« Je vous donnerais une nasarde / Pour ces propos que vous me tenez / Si vous étiez une autre femme » (D, III, 2, 381, 459461).
493« Et d'ailleurs je ferai un scandale / Si vous m'embobinez encore : / Oui-dà, par la faim, par le corps, / N'allumez point le feu de ma rage. » (D, III, 2, 381, 562-565).
494« Il faut aller leur briser la tête. » (A, III, 1, 239, 1387).
495« Salope, je me donne au diable / Si je n'en fais pas cinq cents morceaux. » (A, III, 1, 240, 1391-1392).
496« N'as-tu pas peur d'être punie / Par la Déité qui réside / Dans ce corps tout empli de feu ? » (C, II, 3, 321, 358360).

Dardarino : « Ley beous que vous en senglarern[497] » (C, II, 4, 324, 471). Il parle de façon détournée de sexe, mais la violence demeure sous-entendue dans ses propos. Dardarino lui a jeté une pierre au visage et a refusé de lui ouvrir sa porte. Il compte donc se venger dans l'intimité. Après être sorti de chez Dardarino et avoir dû payer un prix élevé pour ses services, Gourgoulet propose d'y retourner et de la punir : « Voulez que l'y anen d'uno crouso / La battré à doublé carrilon ? / Vau la troussar coumo un fueillon.[498] » (C, III, 2, 327, 585-587). Si précédemment il semblait utiliser la métaphore des coups pour parler de sexe, ici, il semble être plus littéral dans ses intentions. Il ne mettra jamais ses menaces à exécution, préférant continuer à dépenser l'argent de Brandin. Tous les hommes qui souhaitent avoir recours à ses services finissent par menacer Dardarino. Son statut marginal de travailleuse du sexe explique sans doute leur comportement à son égard. Elle est moins considérée que les autres femmes et est donc une cible facile pour leur violence.

Dans la pièce D de Zerbin, les violences physiques sont très présentes. Dameyzello estime que les femmes qui recherchent les plaisirs de la chair, en particulier en dehors de leur mariage, devraient être battues : « Talos an bezon qu'un brancan / Li espaussé un pau ley camizolos[499] » (D, II, 2, 373, 296-297). Comme souvent, les coups sont la solution pour discipliner les femmes. Elle ne précise pas par qui elles devraient être battues, mais on peut supposer qu'il s'agit de leurs maris. Ses propos seront d'ailleurs prémonitoires et se retourneront contre elle puisqu'elle trompera son mari et que celui-ci voudra se venger ~~d'elle~~ et la menacera de mort à deux reprises. En effet, Mourfit souhaite se venger de sa femme, il veut obtenir réparation pour le tort qu'elle lui a causé. La solution, selon lui, est de la tuer ou du moins de la frapper :

> May manqui ben à mon dever,
> Istent trompat d'uno marrido :
> Faudra-ti suppourtar sa vido
> Senso n'avez reparacien ?
> Faut ressercar touto invencien
> Per la levar d'aquestou moundé :
> En quelqué part qu'elo s'escoundé
> Auray mouyen de la sourtir,
> Per li far continent sentir

497 « Les beaux coups que nous allons vous appliquer » (C, II, 4, 324, 471).

498 « Voulez-vous que nous y allions d'un trait / Pour la battre à double carillon ? / Je vais la déchiqueter comme un rien. » (C, III, 2, 327, 585-587).

499 « Celles-là ont besoin qu'un gourdin, / Leur époussette un peu la camisole. » (D, II, 2, 373, 296-297).

Cent cops d'estoc dintré lou ventré.[500]

(D, V, 1, 392, 972-981).

Il semble être dans son bon droit, cela relèverait même de son devoir de battre sa femme pour la corriger. La violence domestique est banalisée. On pourrait croire que sa colère n'est que de la vantardise mais lorsqu'il voit sa femme, il réitère ses propos et la menace directement :

Et te presentés davant you ?

Que diés-tu, putan manifesto ?

Leissas-me li roupmpré la testo ;

Pauro soüiro, qué t'en daray ![501]

(D, V, 1, 393, 1012-1015).

Il menace donc à deux reprises de la tuer pour ce qu'elle a fait. Les insultes qui accompagnent ses menaces ajoutent de la violence à son discours. Toujours dans cette pièce, on comprend par les propos de Gourgoulet, le valet, que Dardarino est victime d'intimidations de la part de son mari. En effet, Gourgoulet estime qu'il est nécessaire qu'une femme craigne son mari pour le respecter et que par conséquent son maître a raison de se comporter de la sorte avec sa femme : « Non l'y a pas tau, / Monsu Brandin, qu'à se far cregné[502] » (D, II, 1, 373, 260-261). On ne sait pas si pour se faire craindre, les mots et les menaces suffisent ou s'il faut en arriver aux mains.

Dans la pièce E de Zerbin, Fumosi peut être comparé à Mourfit. Lui aussi est fait cocu par sa femme sans s'y attendre en aucune façon. Lorsqu'il le découvre, il menace lui aussi de la tuer : « Te voüeli tuar, vieillo putan.[503] » (E, IV, 4, 458, 1191). Toujours dans cette pièce, Couguëlon, le mari de Tardarasso, est malade de jalousie. Il affirme préférer voir mourir sa femme plutôt que de la détacher, lui laissant ainsi un minimum de liberté : « Ami may vous veiré perir / Que de vous lachar la caussano.[504] » (E, II, 1, 432, 334-335). Il menace de la frapper si elle continue à l'énerver : « Te

500« Mais voilà que je manque à tous mes devoirs, / Ayant été trompé par une méchante / Faudra-t-il supporter qu'elle vive / Sans en tirer réparation ? / Il faut rechercher une solution / Pour l'ôter à ce monde : / Où que ce soit qu'elle se cache / Je trouverai le moyen de l'en faire sortir, / Pour lui faire sentir sur le champ / Cent coups d'estoc dans le ventre. » (D, V, 1, 392, 972-981).

501« Et tu te présentes davant moi ? / Que dis-tu, putain notoire ? / Laissez-moi lui briser la tête ; / Pauvre salope, je vais t'en donner ! » (D, V, 1, 393, 1012-1015).

502« Il n'y a rien de tel, / Monsieur Brandin, que de se faire craindre. » (D, II, 1, 373, 260-261).

503« Je veux te tuer, vieille putain. » (E, IV, 4, 458, 1191).

504« Je préfère vous voir périr / Que de vous lâcher le licou. » (E, II, 1, 432, 334-335).

pregui non m'irrités pas, / Si non voües aver d'uno branquo.[505] » (E, II, 1, 432, 354355). Il est clair que c'est ainsi qu'il a l'habitude de régler les conflits dans son couple. Barboüillet, le valet de Fumosi, menace lui aussi Tardarasso : « Deziras d'aver un esquich / Teizas-vous donc, vieillo bagniero.[506] » (E, IV, 4, 457, 1149-1150). Tout comme Couguëlon, lorsqu'un homme souhaite faire taire une femme ou mettre fin à la discussion, il menace de la frapper. Enfin, le dernier personnage de la pièce est le Charlatan et lui aussi menace Tardarasso. Il promet d'user de la force si nécessaire pour avoir son argent : « vay parler encore un coup : & si elle / ne me satisfait, je me feray bien ren- / dre content avec la force. » (E, IV, 4, 453, VI-VIII). Il n'usera finalement pas de la force physique, mais aura recours à la justice pour recevoir le paiement qui lui est dû. Tardarasso est finalement menacée par tous les hommes avec qui elle a entretenu une relation : son mari Couguëlon, Fumosi, Barboüillet et le Charlatan avec qui elle n'a pas eu d'aventure mais à qui elle a proposé de payer en nature.

Les seules relations parent-enfant que nous pouvons voir parmi toutes les pièces de ce corpus se trouvent dans la pièce B de Zerbin. Nous avons d'un côté Rancussi et son fils l'Amourous et de l'autre nous avons Paulian et sa fille Catharino. Paulian a arrangé un mariage pour sa fille avec le vieux Tacan. Celle-ci s'y oppose fermement et refuse ce mariage. Son père passe rapidement aux menaces et n'argumente pas bien longtemps contre elle :

> Autrament veires voüestro esquino,
> Voüestrey cambos, & voüestrey bras
> Per un lon tens despouderas
> Souto ley cops d'aquestou nervi
> Qu'ay reservat, & que reservi,
> Per boutar ourdré à mon houstau.[507]
> (B, II, 4, 279, 618-623).

Il montre dans son discours que sa force et l'emploi des coups sont une solution selon lui pour mener sa maison. On peut supposer qu'il frappe aussi les domestiques qui seraient désobéissants comme l'est sa fille.

505« Ne m'irrites pas, je t'en prie, / Si tu ne veux pas avoir du bâton. » (E, II, 1, 432, 352-355).
506« Vous désirez recevoir une volée, / Taisez-vous donc, vieille messière. » (E, IV, 4, 457, 1149-1150).
507« Si vous n'obéissez pas, grande coquine, / Votre dos, vos jambes et vos bras / Pour longtemps estropiés / Sous les coups de ce nerf de bœuf / Que j'ai réservé, et que je réserve, / Pour mettre bon ordre en ma maison. » (B, II, 4, 279, 618-623).

Nos pièces montrent que, bien que la violence physique soit rarement mise en scène, la violence verbale est omniprésente et sert de moyen de domination masculine. Les femmes, qu'elles soient épouses, amantes ou prostituées, sont régulièrement menacées par les hommes qui les entourent. Ces menaces, qu'elles soient exprimées directement ou indirectement, révèlent une volonté des hommes de réaffirmer leur autorité et de maintenir leur contrôle, en particulier lorsque leur position est remise en question. La violence verbale devient ainsi un outil pour asseoir leur masculinité et dominer les femmes, et ce, quel que soit le rang social des personnages. Les menaces de coups, voire de mort, sont banalisées et utilisées pour faire taire, punir ou imposer l'obéissance. Ces comportements témoignent d'une normalisation de la violence verbale et d'une dynamique de pouvoir profondément ancrée dans la société de l'époque. Si jusque-là la violence demeure verbale, nous verrons que les menaces seront parfois mises à exécution.

III.F.2. Coups reçus

Les coups ne nous sont pas toujours montrés, mais certains éléments nous indiquent que nos personnages féminins sont parfois battus dans leur quotidien. C'est le cas de Tardarasso dans la pièce E de Zerbin. C'est la première fois que nous trouvons la mention très claire d'une femme battue par son mari quotidiennement. Tardarasso dit ne pas manquer de tristesse et de coups de la part de son mari : « Sur tout de cop & de tristesso[508] » (E, II, 1, 432, 359). Couguëlon ne nie d'ailleurs pas la frapper et estime qu'elle ne reçoit pas tant de coups que ça : « Paillardo, & qué vous en desert / Quand non sias un pauc mai fretado ?[509] » (E, II, 1, 432-433, 362-363). Il y a un double sens érotique avec la mention des coups, les deux sens sont valables. Même les personnages extérieurs font mention de la violence de Couguëlon. Fumosi, qui espère libérer Tardarasso de son mari pour pouvoir avoir une aventure avec elle, dit : « sou foüeil brutau[510] » (E, II, 2, 433, 394). On ne voit jamais Couguëlon la frapper, sans doute parce qu'elle est attachée et que cela est déjà violent en soi. En revanche, il mentionne sans complexe cette violence quotidienne.

Toutefois, dans d'autres pièces, la violence physique nous est montrée sur scène et les répliques de nos personnages nous l'indiquent. Dans la pièce B de Zerbin, Catharino est battue par son père qui souhaite la discipliner et la pousser à accepter d'épouser Tacan. Il ne déroule pas un réel argumentaire pour justifier son choix de mari et passe rapidement aux coups :

508 « Et surtout pas de coups et de tristesse. » (E, II, 1, 432, 359).
509 « Paillarde, et quoi, cela vous nuit-il / De n'être pas un peu plus fricotée ? » (E, II, 1, 432-433, 362-363).
510 « son fou de brutal » (E, II, 2, 433, 394).

Mr. Paulian.

Devers ley cops faut recourir.

Dameysello

Hay ! Me fez mau, hé ! Mon boüen pero,

Non siegés pas tant en coulero.[511]

(B, II, 4, 280, 656-658).

Dans la pièce D de Zerbin, Mourfit avait menacé à deux reprises de tuer sa femme pour se venger de son infidélité. Si au départ il semble ne s'agir que d'une façon de parler influencée par la colère, on comprend plus tard dans les paroles de Dameyzello que lors de leur bagarre, son mari a bel et bien essayé de la tuer : « Au coüeil m'erés vengut sezir, / Et m'estregniés de grand'malici, / Per levar lou bourreou d'oufici[512] » (D, V, 1, 394, 1028-1030). Heureusement, Dameyzello a pris le dessus sur Mourfit, mais il s'agit là d'une tentative de féminicide. Toutefois, à l'époque « le mari a le droit, voire même parfois le devoir, de châtier sa femme » (Nolde 1999, 124). Dorothea Nolde (2005, 309-327) explique qu'au cours du XVI[e] siècle, il apparaît que « la correction de la femme doit rester dans les bornes imposées par la raison et par la circonspection (*prudentia*) ». Il y a à cette époque une différence qui est faite entre la violence qui est considérée comme « normale » voire nécessaire pour remettre la femme à sa place et exercer son pouvoir légitime en tant que mari, mais il y a aussi la violence excessive qui, elle, est condamnable. Mourfit a donc le droit de battre sa femme pour son infidélité, mais sa tentative de meurtre en revanche relève de l'excès de violence.

Si les femmes sont menacées dans sept pièces, par tout type de personnages, en revanche, elles ne sont battues « que » dans trois pièces et seules deux mettent en scène cette violence physique. De plus, nous avons vu précédemment qu'elles étaient menacées quel que soit leur rang et quel que soit le rang de celui qui les menace. En revanche, lorsqu'elles sont battues, elles le sont toujours par un homme de leur entourage proche qui a un ascendant sur elles : leur père ou leur mari. Ces mêmes hommes sont supposés les protéger. Finalement, la menace des coups peut parfois n'être qu'une façon de reprendre le pouvoir pour les personnages masculins, mais elle peut

511 « Mr. Paulian.– Il faut avoir recours aux coups.
Catharino.– Aïe ! Vous me faites mal, hé, mon bon père, / Ne soyez pas tant en colère. » (B, II, 4, 280, 656-658).

512 « Tu étais venu me saisir par le col, / Et tu m'étreignais fort méchamment / Pour ôter du travail au bourreau » (D, V, 1, 394, 1028-1030).

aussi devenir une réalité lorsqu'ils ont le pouvoir et la possibilité de le faire. Ces actes sont ancrés dans un contexte social où la correction des femmes par les hommes est considérée comme légitime, tant qu'elle ne dépasse pas certaines limites. Les femmes de nos pièces ne sont malheureusement pas victimes que des menaces et des coups des membres de leur entourage, certaines sont aussi séquestrées.

III.F.3. Séquestration

La définition de la séquestration d'après le droit pénal est la suivante : « Action de priver illégalement et arbitrairement quelqu'un de sa liberté, de qui constitue un délit ou un crime. » (CNRTL). Plusieurs personnages masculins du Théâtre de Béziers et plus particulièrement de Zerbin y ont recours à l'encontre de personnages féminins.

Dans *La pastorale de Coridon & Clerice*, la Paix est faite prisonnière par Pilhart. Le Prologue annonce déjà son triste sort : « Un pichot Pastourel, habilliat simplomens, / Questacara la paix, la renra prisonnieire[513] » (CorCle, 588, 8-9). Et les paroles de Pilhart nous laissent imaginer le jeu scénique : « Sa, sa, cal qieu l'estaque ambe ma jarratieire.[514] » (CorCle, 606, 242) ; « ieu teni la paix talamens prisonieire[515] » (CorCle, 612, 337). C'est la seule fois du Théâtre de Béziers où un personnage féminin est retenu contre sa volonté.

Chez Zerbin, les maris jaloux deviennent rapidement dangereux pour les femmes. Leur jalousie est liée à leur possessivité et les pousse à limiter les libertés de leurs épouses. Dans la pièce A de Zerbin, on ne voit pas de mari jaloux en action ni de femme retenue chez elle contre son gré, mais Coridon, qui est amoureux de Philis estime qu'elle serait victime de son mari Melidor. Selon lui, s'il ne pouvait pas la voir et l'avoir, ce serait de la faute de son mari jaloux : « La crento qu'a de son marit, / Que la surveillo coumo un Argo[516] » (A, II, 1, 214, 534-535). On sait qu'en réalité c'est Philis le tyran du couple, mais l'image que se fait Coridon est tronquée par son amour pour elle. Il ne peut l'imaginer comme un dragon, mais comme une pauvre demoiselle en détresse. Pourtant, bien souvent, les femmes sont en quelque sorte séquestrées chez elles et la façon dont parle Coridon de Philis n'est pas si éloignée que cela de la réalité de certaines femmes. Le père et l'époux sont habités par la même crainte : celle que la femme qui est sous leur autorité ne perde son honneur, sa

513« Un petit pastoureau habillé simplement / Qui attachera la Paix, la retenant prisonnière » (CorCle, 589, 8-9).
514« Ça, ça, il faut que je l'attache avec ma jarretière. » (CorCle, 607, 242).
515« je tiens la Paix tellement prisonnière » (CorCle, 613, 337).
516« La crainte qu'elle a de son mari / Qui la surveille comme un Argus » (A, II, 1, 214, 534-535).

vertu. Le père souhaite préserver la virginité de sa fille pour garantir un mariage avantageux et le mari souhaite qu'elle lui demeure fidèle pour préserver l'honneur de son foyer et s'assurer que sa descendance est bien de lui.

Dans la pièce D de Zerbin, le Vieillard est par exemple incapable de satisfaire sa femme au lit et de lui faire un enfant, il craint par conséquent de se voir être fait cocu et de devoir élever l'enfant d'un autre. Dardarino mentionne la traque quotidienne dont elle est victime. Son mari la séquestre, il ne la laisse pas sortir de la maison de peur qu'elle ne le trompe :

> Entré tous ley maus que suppouërti,
> Es que non voou pas que m'ensouërti
> Trés pas defouëro la meizon.[517]
> (D, II, 1, 372, 237-239).

Le mari et le père, conçoivent l'extérieur, les espaces publics comme des espaces de tentations condamnables. Sortir entraînerait la débauche, car elle devient possible et envisageable. Pour préserver le bien que représente la vertu de sa femme ou de sa fille, le pater familias cherche à l'enfermer, à la garder à l'intérieur. Il cherche à la préserver, mais aussi à exercer son contrôle sur elle. Oiry (2015, 558) emploie le terme de « domestication du féminin ». Dans cette pièce, on est très précisément dans ce cas de figure. Le Vieillard est persuadé que sa femme cherche à chaque instant à le tromper. L'extérieur devient un terrain de tentation, un lieu où elle peut rencontrer un amant et voir des hommes plus désirables que son mari. En la gardant à la maison, il s'assure de pouvoir la surveiller et de contrôler ses contacts avec l'extérieur. Il exerce un contrôle sur sa liberté et sur son corps. Lorsque le Vieillard la trouve à l'extérieur de leur domicile, il se met tout de suite en colère et la contraint à rentrer rapidement chez eux : « Et ben, non l'y a pas autro festo ? / Caminas, marchen à l'houstau : / Et vitament.[518] » (D, II, 1, 372, 258-259). On peut imaginer que le jeu scénique accompagne ces paroles de bousculades. Il continue à donner des ordres à Dardarino : « Faut que siegés l'a vounté siou.[519] » (D, II, 1, 373, 267). Il cherche à avoir un contrôle total sur elle. Il ne supporte pas l'idée qu'elle ait la moindre liberté. On comprend de plus en plus le désespoir de Dardarino et le calvaire qu'elle endure au quotidien. Elle n'a aucune liberté de mouvement et doit

517« Parmi tous les maux que je supporte, / C'est qu'il ne veut pas que je fasse / Trois pas hors de la maison. » (D, II, 1, 372, 237-239).
518« Eh bien, la fête est finie ! / Cheminez, rentrons chez nous, / Et vitement. » (D, II, 1, 372, 258-259).
519« Il faut que vous soyez là où je suis, moi. » (D, II, 1, 373, 267).

toujours justifier ses faits et gestes. Elle appartient à son mari. La pitié que l'on ressent pour elle va permettre au spectateur d'accepter son changement de jeune femme prude et sage à épouse infidèle.

Dans la pièce E de Zerbin, Tardarasso est aussi victime de la jalousie de son mari, Couguëlon. Celui-ci, tout comme le vieux Brandin dans la pièce D, cherche à garder sa femme à l'intérieur de leur maison. Il va encore plus loin en l'attachant physiquement. Il semblerait qu'elle soit enchaînée au pied comme les esclaves pour l'empêcher de sortir de la maison. Le licou dont parlait Couguëlon n'était pas métaphorique : « Encaro aqueou fleou redoutablé / Serié quauqué pauc suppourtable / Si non aviou l'estaquo au ped.[520] » (E, II, 1, 431, 319-321). Elle refera référence à ses chaînes plus tard dans la pièce, preuve qu'elle demeure ainsi attachée : « Souto lou fays de ma cadéno.[521] » (E, II, 2, 434, 411). Elles sont autant métaphoriques que réelles. Elle est retenue prisonnière par Couguëlon dans leur maison et dans leur mariage. Tout comme Dardarino dans la pièce D, on écoute Tardarasso s'exprimer seule sur scène à l'extérieur de sa maison. Son mari la trouve ainsi. Aussitôt, celui-ci montre le peu de confiance qu'il a en elle en affirmant savoir qu'elle sortirait malgré l'attache à son pied. Il souhaite immédiatement raccourcir sa longe afin qu'elle soit restreinte aux quatre murs de leur domicile :

> Aviou ben dich que sourtirias,
> Nonobstant que sias estacado,
> Faut rendre la coüerdo escourchado,
> Per vous retenir de plus cour.[522]
> (E, II, 1, 432, 326-329).

Tout comme le vieux Brandin il la pousse à rentrer chez eux rapidement : « Hauto, vité, troussen bagagi, / […] / Estremen-se donc, Tardarasso[523] » (E, II, 1, 433, 368-371).

La séquestration de la Paix dans *Coridon & Clerice* est presque anecdotique par rapport aux exemples des pièces de Zerbin. Tardarasso est sans nul doute le personnage dont l'exemple est le

520« Et encore cette redoutable calamité / Serait quelque peu supportable / Si je n'avais pas l'attache au pied ! » (E, II, 1, 431, 319-321).
521« Accablée sous le poids de mes chaînes. » (E, II, 2, 434, 411).
522« Je l'avais bien dit, que vous sortiriez, / Nonobstant que vous soyez attachée : / Il faut raccourcir votre corde, / Pour vous tenir de plus court. » (E, II, 1, 432,326-329).
523« Allons, vite, plions bagage : / […] / Enfermons-nous donc, Tardarasso. » (E, II, 1, 433, 368-371).

plus frappant. Maintenir sa femme isolée du monde extérieur, enfermée chez elle et contrainte par son mari est la manifestation de la jalousie et du besoin de contrôle des hommes sur le corps des femmes à son paroxysme. Les liens physiques qui contraignent Tardarasso rendent la situation hyperbolique, voire même absurde, et permet de rendre le tout comique. Couguëlon apparaît comme fou et excessif dans ses agissements, tout comme Tardarasso le sera plus tard dans la pièce en ayant de multiples aventures extra-conjugales. Cependant, ce comique cache une réalité sombre : la domestication et l'oppression des femmes, souvent sous couvert de préserver leur vertu.

En conclusion, nos analyses mettent en évidence la prévalence de la violence verbale comme un outil de domination masculine omniprésent dans les pièces étudiées. Cette violence, souvent sous la forme de menaces directes ou voilées, permet aux hommes de réaffirmer leur autorité et de maintenir leur contrôle sur les femmes, quel que soit le rang social de celles-ci. Bien que la violence physique soit moins fréquente, elle n'en reste pas moins significative, se manifestant principalement au sein des relations familiales où les hommes, censés protéger, deviennent les agresseurs. La légitimité perçue de ces actes reflète une dynamique de pouvoir profondément ancrée dans la société de l'époque, où la correction des femmes est acceptée tant qu'elle reste dans certaines limites. Cependant, cette violence ne se limite pas aux menaces et aux coups ; elle prend aussi la forme d'une séquestration, symbolisant l'apogée du contrôle masculin sur le corps féminin. Enfin, l'analyse des relations entre maîtres, maîtresses et chambrières permettra d'approfondir notre compréhension de cette dynamique de pouvoir.

G. Le quotidien des chambrières

Personnage représentant le plus bas échelon de l'échelle sociale la chambrière est inférieure de par son statut social et son genre. Dominée par tous, elle est un exemple intéressant à étudier. Dans cette partie, nous traiterons de la difficulté du travail de chambrière, des différentes tâches qu'elles ont à accomplir ainsi que des mauvais traitements qu'elles reçoivent de leurs maîtres.

III.G.1. Travail difficile

Dans *La réjouissance des chambrières* et dans *Guilhaumes & Antoigne*, la réalité du quotidien des chambrières nous est montrée. Ainsi, on entend régulièrement les chambrières parler des différentes tâches qu'elles accomplissent. Le cœur de la pièce *La réjouissance des chambrières* porte sur l'eau qu'elles doivent aller chercher, il est donc normal d'en trouver plusieurs références : « D'aller puisser de l'eau au bord de ma riviere » (Chamb, 330, 154), « hors de mes murs pour y puiser de l'eau » (Chamb, 330, 144). Elles se plaignent surtout de la distance à parcourir, de la fatigue physique ainsi que de la douleur que cela engendre :

> Et mor de veire las goujatos
> Quand se ruinou las sabatos,
> Per careja vespre & mati
> D'aiguo per asagua lou vi[524]
> (Chamb, 332, 175-178).

D'autres tâches du quotidien sont mentionnées au détour des conversations. Nous pouvons mentionner tout ce qui est lié à la cuisine : « Quempusabi lou fioc joust loulo[525] » (Chamb, 336, 241) ; « Et yeu me cal ana appresta / Quauquo perdris que non se gaste.[526] » (Chamb, 338, 287-288) ; « Et yeu paureto mena laste, / Me cal ana appresta quicon, / Nautres sai aven un sanjon.[527] » (Chamb, 340, 289-291) ; « Yeu ay laissat en mous lougis / Sul fioc lou pairol que boulis.[528] » (Chamb, 376, 789-790).

La lessive est une autre de leurs tâches : « Nautros fasen vey la lessivo[529] » (Chamb, 376, 788) ; « Me cal serca desja de peillos[530] » (Chamb, 378, 810). Elles ont toujours quelque chose à faire et les interactions auxquelles nous assistons sur scènes ne sont que des petits instants où elles se croisent dans le flot de leur journée. Antoigne, elle, parle du ménage à faire : « Qu'aros aprés l'houstal balages la carrieire[531] » (GuilhAnt, 690, 266).

524« Elle se meurt de voir toutes ces filles / Qui abîment leurs souliers / Pour charrier soir et matin / De l'eau pour arroser le vin. » Chamb, 333, 175-178).
525« À attiser le feu sous la marmite. » (Chamb, 337, 241).
526« Et moi je dois aller préparer / Quelques perdrix avant qu'elles ne se gâtent. » (Chamb, 339, 287-288).
527« Et moi, pauvrette, je dois tourner la broche, / Et aller préparer quelque chose, / Nous recevons ici un homme de la Saint-Jean. » (Chamb, 341, 289-291).
528« Et j'ai laissé dans mon logis / Le chaudron bouillir sur le feu. » (Chamb, 377, 789-790).
529« Nous faisons la lessive aujourd'hui » (Chamb, 377, 788).
530« Il faut déjà que j'aille chercher les hardes. » (Chamb, 378, 810).
531« Qu'après la maison tu balayes maintenant la rue. » (GuilhAnt, 691, 266).

Le travail de chambrière est difficile et elles n'hésitent pas à le dire : « Acos un mestie trop penible[532] » (Chamb, 332, 184). De par leur statut social inférieur, elles sont souvent méprisées : « On nous pren per de cabessals[533] » (Chamb, 380, 848). Elles cumulent le fait d'avoir un statut en bas de l'échelle sociale, d'être pauvre et d'être des femmes. Tous ces éléments jouent contre elles car elles sont inférieures à presque tout le monde à cette époque. Cette infériorité et ce mépris sont surtout ressentis par Antoigne qui se qualifie ainsi : « miserable chambrieire » (GuilhAnt, 690, 265). Et qui trouve honteux de travailler autant, de faire ce métier et d'être si peu payée : « Helas ! Per quatre escus fayre tant de besoigne / Comme ieu fau tout l'an, qual non aurio vergoigne[534] » (GuilhAnt, 692, 269-270).

Seules ces deux pièces (*La réjouissance des chambrières* et *Guilhaumes & Antoigne*) nous donnent un aperçu du quotidien de ces femmes. Le spectateur est immergé dans leur vie marquée par des tâches ménagères éreintantes comme aller chercher de l'eau, cuisiner, faire la lessive ou le ménage. Ces femmes expriment souvent leur lassitude face aux efforts physiques et à la fatigue constante, tout en soulignant le mépris qu'elles subissent en raison de leur statut social inférieur. Antoigne, en particulier, incarne cette misère et cette honte de travailler pour un salaire dérisoire. Ces œuvres révèlent ainsi la condition de ces femmes, qui, malgré leur labeur acharné, sont continuellement rabaissées et dominées. Leurs maîtres et maîtresses, loin de leur apporter du réconfort, ne font qu'accentuer la dureté de leur quotidien.

III.G.2. Maltraitées par leurs maîtres

Bien souvent, lorsqu'un maître se comporte mal avec une chambrière, il s'agit de harcèlement sexuel ou de viol, mais nous traiterons de ces sujets dans une autre partie. Cependant, la violence verbale et la méchanceté font aussi partie du quotidien des chambrières comme le dénonce Mathivo dans *La réjouissance des chambrières* :

> Lous hommes ou for vilenasses
> Quand nous rencontrou per lous passes
> Yeu vouldrio tené per escrich

532 « C'est un métier trop pénible ! » (Chamb, 333, 184).
533 « On nous prend pour des souillons ! » (Chamb, 381, 848).
534 « Hélas ! Pour quatre écus faire autant de besogne / Que je fais dans l'année, qui n'en aurait pas honte ? » (GuilhAnt, 693, 269-270).

Tout so que mon mestre ma dich.[535]

(Chamb, 368, 711-714).

Dans la pièce E de Zerbin, nous avons un maître qui traite mal sa chambrière. C'est la seule fois où on voit un maître de maison mal se comporter avec sa domestique, sans qu'il n'y ait quoi que ce soit de sexuel et sans que ce soit la maîtresse de maison la méchante. De plus, c'est la seule pièce où on voit le mauvais traitement que subit la chambrière sans qu'elle ne soit un personnage de la pièce. En effet, elle est mentionnée par Barboüillet et Fumosi, mais on ne la voit jamais. Barboüillet, le valet de Fumosi, se plaint de ce qu'il subit à son service, mais il ne semble pas seulement parler pour lui, mais plutôt au nom de tous ses collègues qui subissent la même chose au service de cet homme. Il englobe dans un « nous » général les chambrières et les valets :

Puis nous fa menar uno vido
La plus mesquino & plus marrido
Que se fassé & fara jamays,
Dedins la noblo villo d'Ays.[536]
(E, I, 1, 424, 35-38).

Il évoque le mauvais vin qui leur est donné à boire : « Beven d'uno trempo pourrido, / Que soulament à sa sentido / Se faut pensar d'availlounar.[537] » (E, I, 1, 424, 39-41). Ils ne sont pas non plus correctement nourris, puisqu'ils doivent se contenter des restes que laisse Fumosi :

Souventeifès nous fa dinar
De quauquo testo de sardino,
Que laisso encaro emè l'espino,
Per mounstrar qu'es ben delicat.[538]
(E, I, 1, 424, 42-45).

535« Les hommes sont bien vilains / Quand ils nous croisent sur leur chemin. / Je voudrais tenir par écrit / Tout ce que mon maître m'a dit » (Chamb, 369, 711-714).

536« Et puis, il nous fait mener une vie / La plus misérable, la plus mauvaise / Qui soit et qui sera jamais / Dans la noble ville d'Aix. » (E, I, 1, 424, 35-38).

537« Nous buvons d'une piquette si pourrie,/Que seulement de la sentir/L'envie vous prend de vomir. » (E, I, 1, 424, 39-41).

538« Souvent il nous fait dîner/De quelques tête de sardine,/Qu'il laisse, avec les arêtes,/Pour bien montrer qu'il est délicat. » (E, I, 1, 424, 42-45).

Bien que les chambrières ne soient pas directement mentionnées dans le texte, on peut penser qu'elles ne sont pas mieux traitées par Fumosi et que le « nous » de Barboüillet les concerne aussi. D'ailleurs, le comportement de Fumosi nous confirme cette hypothèse. En parlant de la chambrière, il la désignera par le terme : « chouspo[539] » (E, I, 1, 424, 52) et « aquelo foulasso[540] » (E, I, 11, 425, 60). Bien que la domestique ne soit pas là au moment où il parle d'elle en ces termes, on peut facilement imaginer qu'il ne s'en prive pas quand elle est devant lui. Donc, en plus de devoir faire des travaux ingrats à son service, de ne pas pouvoir manger à sa faim, elle se trouve dénigrée par son maître. Il ne lui laisse aucun répit : « Et tanleou qu'aquelo foulasso / Sera dins l'houstau de retour[541] » (E, I, 1, 425, 60-61). Le peu que nous avons vu du comportement de Fumosi dans sa maison et le peu qui nous en a été rapporté montre son besoin de pouvoir. Il se sent supérieur aux autres et a besoin de le faire sentir. Il use de son autorité sur tous ceux à qui il pense être supérieur. Une femme, pauvre et sans statut social et dont il est le patron, est donc l'idéal pour lui.

La violence verbale des maîtresses est mise en scène dans *Guilhaumes & Antoigne* avec Madamoiselle qui invective sa chambrière en découvrant sa relation avec le valet de Monsieur. Elle insulte surtout son intelligence en la traitant d'idiote : « ta foible cervelle » (GuilhAnt, 728, 708). Elle qualifie ensuite sa grossesse de « folle » (GuilhAnt, 730, 712) comme si elle était une enfant qui aurait fait une bêtise et non pas une adulte avec son libre-arbitre. La folie de cette grossesse peut aussi insulter l'intelligence d'Antoigne qui aurait été trop bête ou trop immature pour prendre conscience des conséquences de ses actes. Son discours moralisateur a aussi pour but de la faire culpabiliser et de lui faire penser que ce qu'elle a fait est mal. Cette façon de voir Antoigne, comme une sorte de personne immature, idiote et faible, est une façon pour Madamoiselle de se sentir puissante, de se mettre en avant et d'exercer son autorité sur quelqu'un d'inférieur à elle.

Si Madamoiselle cherche à user de son autorité sur Antoigne en la rabaissant, d'autres maîtresses mènent leurs domestiques à la baguette. Dans *La réjouissance des chambrières*, Andrivo se réjouit par exemple que sa maîtresse vienne d'accoucher et ne soit pas plus disposée à lui donner des ordres :

> Fillos aves gayre de coucho,
> Per ma mestresso aro es en coucho,
> Yeu podi fayre libromen

539 « souillon » (E, I, 1, 424, 52).
540 « cette grande folle » (E, I, 11, 425, 60).
541 « Et, aussitôt que cette grande folle / Sera de retour à la maison » (E, I, 1, 425, 60-61).

Tout so que nous autros vouldren.[542]

(Chamb, 356, 514-517).

Sans doute, la rivalité féminine fait que les maîtresses de maison sont toujours présentées comme cruelles avec leurs domestiques femmes plutôt qu'avec les hommes. Mathivo a, elle aussi, une maîtresse qui est très exigeante et qui lui en demande beaucoup. Le contrôle qu'exercent les maîtresses de maison sur leurs chambrières ne s'arrête pas au travail, puisqu'elles contrôlent aussi leurs fréquentations, comme nous l'avons déjà évoqué avec les amants de Mathivo et Peirouno qui ne sont pas tolérés par leurs maîtresses.

La violence physique peut aussi faire partie de la relation maîtresse-chambrière. Dans *La réjouissance des chambrières*, Peirouno sous-entend qu'elle est parfois frappée par sa maîtresse lorsqu'elle la surprend avec son amant :

Crey me Mathivo, que la meuno
Ez pus mauvaiso que la teuno,
Car se lay vey lusi lou meu
Me donno may que non me deu.[543]
(Chamb, 374, 775-778).

On passe à un cran au-dessus dans l'échelle de la violence. Dans *Guilhaumes & Antoigne*, la violence des maîtresses sur leurs chambrières est encore mentionnée. Langousti prévient le public sur ce qui attend les deux amoureux lorsqu'ils seront découverts par Madamoiselle. Son tempérament violent semble être de notoriété publique :

Mays gardo de Madoumaisello
Que neit & jour fa sentinello
Se lous attrapo encounillats,
Helas seigneur que de patats,
Vous la veirias en sa coulero[544]
(GuilhAnt, 720-722, 609-613).

542« Les filles, il n'y a pas de hâte, / Ma maîtresse étant maintenant en couches, / Je peux faire librement / Tout ce que nous choisirons de faire. » (Chamb, 357, 514-517).

543« Crois-moi, Mathivo, la mienne / Est plus mauvaise que la tienne / Car si elle voit le profil du mien, / J'en prends bien plus qu'il ne se doit. » (Chamb, 375, 775-778).

544« Mais gare à Mademoiselle / Qui fait sentinelle nuit et jour. / Si elle les surprend blottis comme des lapins, / Hélas, seigneur, que de coups ! / Vous la verriez dans sa colère » (GuilhAnt, 721-723, 609-613).

Il ne les met pas en garde contre Monsieur. Celle qu'il faut redouter est la maîtresse d'Antoigne. Celle-ci est un tyran dans sa maison, elle abuse de son autorité et l'exerce un maximum. En effet, Antoigne se plaint des coups de bâton qu'elle reçoit de Madamoiselle :

> Incaro tout aco non me sario que flous,
> Son cassavi tout cop quauques cops de bastous
> Car coume chascun sap, ieu ay une mestresse,
> Quon es pas une fenne, aquos une diablesse.[545]
> (GuilhAnt, 692, 271-274).

Madamoiselle, elle-même, n'a aucun problème à dire qu'elle bat sa chambrière. Elle envisage de la frapper lorsqu'elle découvre sa liaison avec Guilhaumes et sa grossesse : « Il faut qu'ores mes mains la devalent coulpable / Dans la plus noire nuit de la maison du diable. » (GuilhAnt, 730, 720). Puis des paroles on passe aux actes. On ne voit pas l'action, mais elle s'en vante et donne des détails : « N'a trop foible évité mes punissantes mains, / Car elle a eu des coups au ventre toute grosse / Qu'un asne le plus dur en seroit dans la fosse. » (GuilhAnt, 726, 679-681). Rappelons qu'au moment où elle dit cela, Antoigne est enceinte et que Madamoiselle vient de l'apprendre. C'est extrêmement violent, cherchait-elle à lui faire faire perdre l'enfant ? Alors qu'on a tendance à dépeindre les femmes comme indulgentes et douces, ce personnage ne fait preuve d'aucune empathie ou de solidarité féminine, bien au contraire. La violence ne nous est toujours pas montrée, mais elle est évoquée. Elle vient aussi toujours des maîtresses et pas des maîtres. Nous verrons que chez Zerbin, cette violence est visible sur scène et pas limitée à des paroles, mais c'est toujours la maîtresse qui est violente sur sa chambrière et jamais le maître. Celui-ci veut le plus souvent obtenir ses faveurs et cherche donc plutôt à se faire bien voir d'elle.

Philis, dans la pièce A de Zerbin, est, elle aussi, une maîtresse tyrannique tant auprès des domestiques masculins que féminins, selon son mari Melidor. Mais durant la pièce, on ne la verra n'être méchante qu'avec Peyrouno. Elle ne la battra jamais mais fera plusieurs menaces allant dans ce sens et n'hésitera pas à l'insulter. Peyrouno la craint à juste titre. Melidor, en revanche, a tendance à être indulgent avec Peyrouno, car elle lui plaît et qu'il espère pouvoir avoir une aventure avec elle. Quand il la découvrira avec Tabacan, il se mettra très en colère et les menacera de mort, sans doute par jalousie : « Leu faut tuar toüei dosu sur la plasso.[546] » (A, III, 1, 228, 996).

545« Encore tout cela ne me serait que fleurs / Si je ne recevais parfois quelques coups de bâton, / Car comme chacun sait, j'ai une maîtresse / Qui n'est pas une femme, c'est une vraie diablesse . » (GuilhAnt, 693, 271-274).
546« Il faut les tuer tous les deux sur la place. » (A, III, 1, 228, 996).

Nous voyons donc que lorsqu'il s'agit d'être méprisant, d'exercer son autorité et d'asseoir son pouvoir sur les chambrières, on voit plus souvent les maîtresses que les maîtres mal agir. La vie des chambrières est marquée par des violences quotidiennes, qu'elles soient verbales, physiques ou psychologiques. Les maîtresses sont celles qui ont la responsabilité de la bonne tenue de la maison, il est donc normal que ce soit elles qui donnent les ordres et s'assurent que leurs employés les exécutent. Toutefois, nous verrons que toutes les maîtresses ne se comportent pas de façon tyrannique comme celles que nous venons de voir. Le plus souvent, nos maîtresses de maison n'ont de pouvoir que sur leurs chambrières et elles en profitent donc avec excès. Le mépris, les menaces, les coups et le contrôle permanent sur leur vie font partie du quotidien des chambrières. Les maîtres de maison en revanche sont plus doux, mais leur gentillesse cache leur désir pour leur domestique. Nous verrons dans la prochaine partie que les chambrières, mais plus largement presque tous les personnages féminins, sont victimes de violences sexuelles.

H. Violences sexuelles

Les personnages féminins ne doivent pas seulement craindre les coups. En effet, dans plus de la moitié des pièces du Théâtre de Béziers, le viol ou les agressions sexuelles font partie du récit. Parfois ce sont les personnages féminins qui en parlent, parfois un personnage masculin profère une menace à ce sujet. On notera que notre définition actuelle du viol et de l'agression sexuelle n'est pas la même aujourd'hui que durant l'Ancien Régime. Tout d'abord, le viol n'avait pas de définition claire et précise et la notion de viol conjugal n'existait pas. De plus, les viols ou agressions sexuelles ayant lieu à huis clos n'étaient pas considérés comme possibles. Il fallait que cela ait lieu à l'extérieur. Ensuite, la peine varie selon l'âge de la femme. La punition est plus sévère lorsqu'il s'agit d'une victime jeune, impubère et vierge. En revanche, une femme adulte ne peut espérer qu'une compensation financière si le coupable est riche, ou des coups de fouets si cela n'est pas le cas. Pour ce qui est du consentement, il est de plus en plus pris en compte aujourd'hui, mais il n'apparaît pas encore dans nos textes de lois. À l'époque, une femme violée est présumée consentante, quelles que soient les circonstances qui ont menées à son viol. (Leriche 2008, 86-87). Ce que nous apprenons aussi et qu'il est important de savoir pour comprendre le tabou autour du viol, c'est la honte qui accompagne la victime. Aline Leriche (2008, 86) nous dit dans sa *Petite histoire du viol conjugal et de la honte* que :

> Ce qui différencie encore la violence sexuelle des autres violences, c'est que le viol est d'abord une transgression morale, associée aux crimes contre les mœurs et non aux crimes de sang. Ceci focalise le regard sur la luxure et le péché, aggravant encore l'état d'indignité de la victime, que la sentence pénale ne parvient pas à effacer. La victime de violence sexuelle sous l'Ancien Régime, prisonnière de son univers de faute, fait l'objet d'un rejet de la part de la société.

Pour éviter le scandale d'une affaire comme celle-ci, les femmes ne portent presque jamais plainte, d'autant plus qu'elles doivent demander l'autorisation à leurs maris pour cela. Ainsi entre « 1540 et 1662, 49 dossiers seulement sont recensés, soit moins de trois tous les dix ans. En moyenne, une plainte sur sept conduit à une peine de l'agresseur. » (Leriche 2008, 86). Lors de notre analyse nous prendrons en compte la définition du viol que nous trouvons actuellement dans l'Article 222-23 du Code pénal :

> Tout acte de pénétration sexuelle, de quelque nature qu'il soit, ou tout acte bucco-génital commis sur la personne d'autrui ou sur la personne de l'auteur par violence, contrainte, menace ou surprise est un viol.

Et nous y ajouterons la notion de consentement. Il en va de même pour les agressions sexuelles : « Constitue une agression sexuelle toute atteinte sexuelle commise avec violence, contrainte, menace ou surprise » (Article 222-22).

III.H.1. Le consentement

Dans *Le Jugement de Paris*, le berger Colin se vante de ses talents de séducteur, mais une partie de ses propos peut nous interpeller : « Sans que pouguesso cat de brique / Contrecarra mous argumens[547] » (JugPar, 274, 593-594). Il cherche ici à montrer à quel point il sait trouver les mots justes pour séduire les femmes mais ce qu'on peut aussi comprendre, c'est qu'il ne leur laisse pas la possibilité de lui dire non, de le contredire. Il ne leur donne tout simplement pas la parole et par conséquent, elles ne peuvent pas donner ou refuser de donner leur consentement.

547« Sans qu'elle puisse en aucune façon / Contrecarrer mes arguments. » (JugPar, 275, 593-594).

Dans *La réjouissance des chambrières*, les chambrières n'ont pas la possibilité de se refuser à leurs maîtres. En réalité, elles ne peuvent pas se permettre de se soustraire aux désirs de leurs maîtres de peur de perdre leur emploi ou de subir des mauvais traitements à leur service :

> Uno chambrieiro qu'es honesto
> Quand son mestre ly vol fa festo
> Apres l'avé fach prou musa
> Non pot gaire be reffusa.[548]
> (Chamb, 368, 699-702).

Par conséquent, si la chambrière cède au maître en raison de l'ascendant qu'il a sur elle. On voit d'ailleurs à plusieurs reprises dans la pièce des anecdotes qui mettent en scène une chambrière abusée par son maître.

Le Jugement de Paris et *La réjouissance des chambrières* mettent en lumière la question du consentement et de l'autorité dans les relations entre hommes et femmes. Le comportement de Colin, qui se vante de son habileté à séduire sans laisser place à la contradiction, illustre une dynamique de pouvoir où la parole des femmes est dévalorisée, voire supprimée, les privant ainsi de la possibilité d'exprimer leur consentement. De même, dans *La réjouissance des chambrières*, les chambrières se trouvent dans une position de vulnérabilité face à leurs maîtres, où le refus n'est qu'une option théorique, car la réalité de leur situation économique et sociale les contraint souvent à se soumettre. Ces œuvres montrent ainsi une critique implicite des rapports de force inégaux, soulignant l'importance du consentement et de la parole libre dans toute relation. Cette absence d'intérêt de la part des personnages masculins pour le consentement de leurs partenaires sexuels s'accompagne de menaces d'agression sexuelle.

III.H.2. Menaces d'agression sexuelle

Dans presque toutes les pièces du Théâtre de Béziers et de Zerbin, nous trouvons des personnages menacés d'agression sexuelle, quel que soit leur statut. Dès qu'un personnage masculin convoite un personnage féminin, la violence sexuelle n'est jamais loin.

548 « Une honnête chambrière, / Quand son maître veut lui faire la fête, / Après l'avoir assez fait lambiner / Ne peut pas vraiment refuser. » (Chamb, 369, 699-702).

Dans *Dono Peiroutouno*, il n'y a pas d'agression sexuelle à proprement parler, mais il y a plusieurs comportements problématiques de la part des hommes envers Rondeletto. Premièrement Braguetin menace Rondeletto de la toucher sans son consentement :

> BRAGUETIN
>
> Vous ses per atudo lou fioc de ma poitrino :
>
> RONDELETTO
>
> Ses-vous per me forsa de vous fa bouno mino.
>
> BRAGUETIN
>
> Hé qui me gardara de vous touqua an lou det.[549]
>
> (DonoP, 494-496, 109-111).

À la suite à de cet échange, Rondeletto n'a pas d'autre choix que de fuir Braguetin : « Vous s'es trop importun, es force qu'ieu vous quite[550] » (DonoP, 496, 114). Ensuite, nous avons le personnage de Cupidon, qui, en voulant se vanter de son incroyable pouvoir, montre qu'il en use contre la volonté des femmes, quelque part pour les punir. De plus, la mention de sa force fait peur car elle sous-entend qu'il possède une supériorité physique sur les femmes qu'il vise et qu'elles ne peuvent donc pas se défendre : « Et se qu'auque beautat vol faire trop la fado / Ieu li trauqui la pel (comme uno cauquiliado) / Res non pot resista à la force qu'ieu ay[551] » (DonoP, 498, 129131). Les métaphores autour des armes qui entrent dans la peau sont parfois des métaphores de la pénétration, peut-être est-ce ici le cas avec les flèches de Cupidon. En tout cas, il y a un caractère sexuel dans ses propos, que cela soit volontaire de la part du personnage ou non. On voit finalement son discours en action puisqu'il décide de tirer sur Rondeletto sans qu'elle le souhaite pour rendre service à Braguetin. Il punit ainsi Rondeletto d'avoir séduit Braguetin (involontairement) et d'être insensible en retour. Cependant, Rondeletto est vulnérable au moment où il lui tire dessus puisqu'elle dort et plusieurs phrases nous l'indiquent : « Lous songes qu'ello fa sur aquello verduro[552] » (DonoP, 500, 155) ; « Et

549 « Braguetin. — Vous êtes en mesure d'éteindre le feu dans ma poitrine.
Rondeletto. — Allez-vous me forcer à vous faire bonne mine ?
Braguetin. — Et qui m'empêchera de vous toucher du doigt ? » (DonoP, 495, 497, 109-111).

550 « Vous êtes trop importun, je suis obligée de vous quitter. » (DonoP, 497, 114).

551 « Et si quelque beauté veut trop faire l'extravagante / Je lui troue la peau comme à la première coquette venue. / Rien ne peut résister à ma force ! » (DonoP, 499, 129131).

552 « Les songes qu'elle fait sur cette verdure » (DonoP, 501, 155).

renonce en dourmen à touto cruautat : / Atten que ce recveillie[553] » (DonoP, 500, 158-159) ; « La voilà reveilliado[554] » (DonoP, 500, 173). Braguetin qui est présent n'a pas non plus eu de scrupule à profiter du sommeil de cette femme pour mettre son plan à exécution.

Dans *La pastorale de Coridon & Clerice*, le danger vient du Satyre qui menace de viol Clerice. Il le dit en aparté à plusieurs reprises : « Ou per fosse ou per grat de l'y ravy l'hounou ?[555] » (CorCle, 610, 304) ; « Et s'ou crey continens la gitaray per sol / Per ly fa tres poutous amais quatre se vol[556] » (CorCle, 618, 387388) ; « mon dessein paillart » (CorCle, 624, 460). Cependant, Clerice n'est pas dupe et sait bien pourquoi il la harcèle : « Per ave sur mon cos en amour cauque credi[557] » (CorCle, 620, 410). Enfin, Pilhart et Clerice parlent des dangers et des malheurs qu'ils subissent durant la guerre. Ils doivent se cacher pour ne pas être blessés ou tués : « Et nautres à grand passes / Couren per lous baratasses / Per sauva nostres corps[558] » (CorCle, 602, 193-195). Ce que risque aussi Clerice, c'est le viol, mais les viols en temps de guerre ne sont jamais dénoncés dans les pièces du Théâtre de Béziers qui traitent du sujet, ils se contentent de parler des pillages des villages et des fermes.

Dans *Guilhaumes & Antoigne*, la victime est bien entendu Antoigne. Guilhaumes, fou de désir pour elle et voyant qu'elle est insensible à sa douleur, s'inspire d'un mythe et menace de violer Antoigne :

> Tarquin ancienomens de Lucresse amourous,
> M'enseigno que qual fa per gueri mas doulous :
> Ça donc per non langui qual qu'ieu tage per fosse,
> Peys qu'on podi autromens.[559]
> (GuilhAnt, 696, 323-326).

Tarquin a violé Lucrèce, celle-ci s'est donné la mort suite à cela. Guilhaumes menace Antoigne de la violer et on mentionne au passage l'histoire d'une autre femme victime d'un homme. Il est d'autant

553« Et elle renonce en dormant à toute cruauté. / Attends qu'elle se réveille » (DonoP, 501, 158-159).
554« La voilà réveillée... » (DonoP, 501, 173).
555« De lui ravir l'honneur, qu'elle le veuille ou non. » (CorCle, 611, 304).
556« Si elle le croit, aussitôt je la jetterai par terre / Pour lui faire trois baisers, et même quatre si elle veut. » (CorCle, 619, 387-388).
557« Pour avoir sur mon corps quelque crédit en amour. » (CorCle, 621, 410).
558« Et nous à grands pas / Courons dans les buissons / Pour sauver notre corps. » (CorCle, 603, 193-195).
559« Tarquin anciennement de Lucrèce amoureux / M'enseigne ce qu'il faut faire pour guérir mes douleurs : / Ça donc, pour ne pas languir, il faut que je t'aie par la force, / Puisque je ne peux autrement. » (GuilhAnt, 697, 323-326).

plus choquant que Tarquin soit vu comme un exemple à reproduire et à admirer. Il donnera d'ailleurs un autre exemple, pour le moins douteux, pour inciter Antoigne à se défaire de son pucelage : « Jupin tout lou permié despieuselle las filles.[560] » (GuilhAnt, 690, 247). Jupin (autre forme de Jupiter) n'est pas connu pour demander le consentement des femmes, il pouvait prendre l'apparence d'un humain ou d'un animal pour tromper la vigilance de la femme qu'il convoitait et ainsi pouvoir l'approcher. Son comportement est à l'origine de nombreux mythes où des femmes désespérées cherchent à le fuir.

Lorsque Monsieur surprend Guilhaumes avec Antoigne, il l'accuse d'« abuser les chambrieres » (GuilhAnt, 724, 648). On ne sait pas s'il lui reproche d'abuser sexuellement les chambrières ou de les tromper à l'aide de beaux discours pour arriver à ses fins. Si on prend le mot abuser au sens de violer, on peut penser qu'il fait ce raccourci en les surprenant tous les deux car il est fréquent que des femmes soient victimes de viol, mais on peut aussi penser que le désir charnel féminin était tellement invisibilisé qu'il n'a pas pensé qu'Antoigne pouvait être consentante. Il ne pense pas en premier lieu qu'elle puisse elle aussi vouloir faire l'amour avec le valet, qu'elle puisse avoir l'intelligence de donner son consentement. Une femme n'est pas supposée exprimer du plaisir ou du désir pour la chair, il part donc automatiquement du principe qu'elle ne pouvait pas être consentante. De plus, il semble surtout contrarié par le comportement de son valet envers lui-même plutôt qu'envers les femmes : « Ou est-il le respect que valet tu me dois ? » (GuilhAnt, 724, 650). Il s'inquiète plus du mal qui pourrait être fait à sa réputation, qu'au mal qui aurait pu être fait à Antoigne. Sa réaction, qui au départ pouvait sembler louable, paraît finalement égoïste.

Dans la pièce B de Zerbin, c'est Paulian qui invective l'Amourous lorsqu'il le trouve avec sa fille. Il menace de l'envoyer aux galères : « Couquin, faut qu'anés en galero.[561] » (B, III, 3, 287, 905). Les galères étaient la condamnation réservée aux coupables de rapts ou de viols. Nous ne sommes pas à proprement parler dans le cas d'un rapt car Catharino a elle-même organisé sa fugue et qu'elle n'a pas été déflorée. De plus, elle est juste sortie de la maison pour aller le rejoindre dans la rue. Il n'en demeure pas moins qu'elle apparaît à la vue de tous avec un autre homme que celui qui lui est promis et cela est aussi préjudiciable que s'il s'agissait d'un rapt. Il est hypocrite de la part de Paulian de crier au viol pour sa fille lorsque cela vient de l'Amourous alors que cela ne lui posait pas de problème lorsqu'il la promettait à ce genre d'exaction en la mariant à Tacan. Les femmes ne sont victimes aux yeux des hommes que lorsque cela ne sert pas leurs intérêts.

560« Jupin le tout premier dépucelle les filles. » (GuilhAnt, 691, 247).
561« Coquin, il faut que vous alliez aux galères ! » (B, III, 3, 287, 905).

Dans la pièce A de Zerbin, Matoys qui est le valet qui se joue de tout le monde, se dit prêt à « violar[562] » (A, II, 1, 223, 825) pour de l'argent. Alors qu'il avait attendu d'obtenir le consentement de Peyrouno contrairement à Tabacan, il montre qu'il a en réalité bien peu de considération pour les femmes et leur volonté et qu'il est prêt à tout pour des richesses. Il est toutefois à noter que même s'il a attendu le consentement de Peyrouno, il n'a pas hésité à lui mettre la pression afin qu'elle cède le plus rapidement possible. Toutes les péripéties de la pièce sont orchestrées par Matoys qui se joue de Coridon, de Peyrouno, de Melidor et de Philis. Coridon pense faire l'amour avec Philis alors qu'en réalité il est avec Peyrouno. Peyrouno pense faire l'amour avec Matoys alors que c'est Coridon. Enfin, Philis pense avoir affaire à Coridon alors que c'est Matoys :

> Car se creira d'estré coucat
> Prez dau tendron qu'a tant sarcat,
> Et sera prez de la chambriero.
> […]
> Siou desguizzat coumo se deou.
> La vau troubar[563]
> (A, III, 1, 234-235, 1221-1226).

Deux personnages féminins sont victimes des ruses de Matoys : Peyrouno et Philis. Bien qu'ici tout soit dit d'un ton léger, en réalité il abuse de leur confiance et personne n'a donné son consentement, c'est une forme de viol. Il fait aussi entrer son maître Melidor dans le lit de Peyrouno, mais on ne sait pas s'il se passe quoi que ce soit entre eux, ni si Peyrouno est consentante ou au courant.

Dans la pièce C de Zerbin, Dardarino est poursuivie par le Vieillard qui veut à tout prix recourir à ses services. Elle évoque la possibilité d'être contrainte d'avoir un rapport avec lui : « Jamay non pourra m'acoular / En so que sa foulié pretendé[564] » (C, II, 1, 318-319, 273-274). La possibilité d'être violée semble bien réelle et le danger tout autant puisqu'elle se sent obligée de mentionner cette possibilité. Le harcèlement du Vieillard semble bien être réel au vu de la peur que peut ressentir Dardarino. Bien qu'elle présente tout cela sur le ton de la plaisanterie, les risques

562 « violer » (A, II, 1, 223, 825).
563 « Il se croira couché / Près du tendron qu'il a tant cherché, / Et il sera auprès de la chambrière. / […] / Je suis déguisé comme il se doit. / Je vais la trouver » (A, III, 1, 234-235, 1221-1226).
564 « Il ne pourra jamais m'acculer / À ce que prétend sa folie » (C, II, 1, 318-319, 273-274).

qu'elle évoque sont bien réels et n'ont rien de léger. Le Vieillard se dira d'ailleurs prêt à tout pour obtenir ce qu'il souhaite :

> De sonfuec siou tant embrazat,
> Que davant que non en jouïssi
> Emplegaray tout l'artifici
> Qu'au moundé se pou pratiquar[565]
> (C, III, 1, 324, 475-478).

Si pour le moment il va se contenter de demander de l'aide à Pinatello, sa détermination peut laisser entendre qu'il pourrait trouver un moyen de passer outre le consentement de Dardarino.

L'analyse des pièces du Théâtre de Béziers et de Zerbin révèle une constante : la menace de la violence sexuelle plane sur presque toutes les interactions entre personnages masculins et féminins. Jusqu'à présent, nous avons sept pièces où nous relevons des comportements déplacés de la part des personnages masculins. Qu'ils profèrent des menaces, profitent de la faiblesse d'une femme ou se jouent d'elle, les hommes sont prêts à tout pour obtenir ce qu'ils veulent, souvent au mépris du consentement féminin. Bien que ces agressions ne soient pas toujours physiquement concrétisées, elles sont omniprésentes, soulignant une dynamique de domination qui traverse ces pièces. Cette récurrence montre non seulement une perception inquiétante des relations de genre, mais aussi une banalisation de la violence sexuelle dans le théâtre, reflet de la société de l'époque, où le consentement des femmes est souvent ignoré ou manipulé. Pour le moment, nous n'avons pas vu d'agression sexuelle à proprement parler, nous verrons que le harcèlement sexuel dont sont victimes les femmes fait partie des violences sexuelles qu'elles subissent et qui mène parfois à des agressions sexuelles dans nos pièces.

III.H.3. Harcèlement sexuel

Dans presque toutes les pièces où il est question de violence sexuelle, il y a aussi un harcèlement sexuel subi par un personnage féminin. Dans la tradition poétique par exemple, la femme fuit l'homme, mais celui-ci ne cesse de la poursuivre de ses assiduités. C'est une façon de

565« De son feu je suis embrasé à tel point / Que, plutôt que de ne pas en jouir / J'emploierai tous les moyens / Qu'on peut utiliser en ce monde » (C, III, 1, 324, 475-478).

montrer la sincérité et la profondeur de ses sentiments, mais aussi une façon de prouver sa fidélité.

Dans *Le Jugement de Paris*, Paris dit à plusieurs reprises qu'Enone le fuit : « fugitive » (JugPar, 234, 68), « elle fuit » (JugPar, 234, 70). Paris part directement du principe qu'elle se joue de lui et qu'elle le provoque. Elle serait donc manipulatrice, cruelle, consciente de l'effet qu'elle lui fait. Si on regarde cette situation de notre point de vue contemporain, on qualifierait le comportement de Paris de harcèlement puisqu'il la suit en permanence, la recherche toujours contre la volonté d'Enone. Il n'accepte pas son refus d'être en sa présence.

Dans *La pastorale de Coridon & Clerice*, c'est un Satyre qui harcèle Clerice ; celle-ci s'en plaint d'ailleurs : « Aquel faune barbut an sas banes sul cap / En cale part qu'ieu sio my ven trouva sou cap[566] » (CorCle, 620, 407-408). Son comportement déplacé envers les femmes est visiblement connu de tous puisque le Prologue au début de la pièce et Coridon à la fin en parlent : « Per tal qu'on torne pus persequi las bergeires[567] » (CorCle, 590, 26 ; 628, 506).

Dans la pièce A de Zerbin, Peyrouno, tout comme Clerice, aime déjà quelqu'un mais elle est harcelée par un autre. Peyrouno est amoureuse de Matoys, mais Tabacan ne veut pas la laisser tranquille.

Dans *Dono Peiroutouno*, Rondeletto est la cible de tous les maux de la pièce. Dès le prologue, on la présente comme une proie harcelée par son prédateur : « D'uno grasso perdis que l'aussel a volado, / En li dounan d'esfray en sou flus & reflus[568] » (DonoP, 486, 6-7). Si l'oiseau de proie est supposé être Cupidon, en réalité c'est surtout Braguetin qui la harcèle sans cesse. Elle se plaint de recevoir de sa part des déclarations d'amour à toute heure du jour et de la nuit et n'est jamais tranquille : « Aquel outrecuidat me rodo neit & jour, / Et me dis en passan lou petit mout d'amour[569] » (DonoP, 490, 49-50). Lui-même dit la poursuivre jour et nuit à travers la ville et même aller jusque chez elle :

> Ieu pody bé courri neit & jour per la villo,
> Per ly gaignia lou cor & la rendre doucilo :
> Ieu podi bé crida al tour de son houstal,

566« Ce faune barbu avec ses cornes sur la tête, / En quelque endroit que je sois vient m'y trouver, s'il le sait. » (CorCle, 621, 407-408).

567« Pour qu'il ne recommence pas à poursuivre les bergères. » (CorCle, 591, 26).

568« Fait d'une grasse perdrix que l'oiseau de proie à pourchassée / Lui donnant beaucoup d'effroi en s'approchant et s'éloignant sans cesse » (DonoP, 487, 6-7).

569« Ce présomptueux rôde autour de moi jour et nuit/Et me dit en passant un petit mot d'amour. » (DonoP, 491, 49-50).

Rondeleto, mon cœur soulatge me mon mal[570]

(DonoP, 492, 73-76).

Un échange par stichomythie a lieu entre eux et il montre bien la différence de perception des deux personnages dans cette situation :

RONDELETTO

Appellas-vous vertut de sequi son vous quito.

BRAGUETIN

Ieu appeli vertut quand l'on es amouroux

RONDELETTO

Ieu appelli foulié de ce moustra fachoux[571]

(DonoP, 494, 106-108).

Braguetin ne voit pas le mal et considère ses actes comme étant la preuve que ses sentiments sont puissants et sincères, l'amour justifiant tout selon lui. Au contraire, Rondeletto cherche à lui démontrer que son comportement n'est ni bon ni normal. En le voyant entêté, elle est obligée de partir, non sans lui dire qu'elle n'apprécie pas son comportement et que c'est la raison de son départ : « Vous s'es trop importun, es force qu'ieu vous quite[572] » (DonoP, 496, 114).

Si le harcèlement de Rondeletto par Cupidon n'était pas avéré dans *Dono Peiroutouno*, en revanche dans *Guilhaumes & Antoigne,* les propos que tient Antoigne à son sujet ne laissent pas de place au doute : « Comme vous justamens me rodavo tousjour, / Tousjour vous laurias vist al tour de ieu pecaire[573] » (GuilhAnt, 676, 94-95). Ce harcèlement est antérieur à l'action de la pièce, elle parle de son expérience passée avec le dieu de l'Amour. Toutefois, il faut nuancer le comportement de Cupidon, car celui-ci ne se contente pas de harceler les femmes, il s'en prend aussi aux hommes sans distinction de genre contrairement au Cupidon de *Dono Peiroutouno* qui semblait utiliser son pouvoir pour punir les femmes.

570« Je peux bien courir nuit et jour à travers la ville / Pour gagner son cœur et la rendre docile, / Je peux bien crier autour de sa maison : / "Rondeletto, mon cœur ! Soulage donc mon mal !" » (DonoP, 493, 73-76).

571« Rondeletto. — Appelez-vous vertu de poursuivre si l'on vous quitte ?
Braguetin.— Moi j'appelle vertu le fait d'être amoureux.
Rondeletto.— Moi j'appelle folie le fait de se rendre facheux. » (DonoP, 495, 106-108).

572« Vous êtes trop importun, je suis obligée de vous quitter. » (DonoP, 497, 114).

573« Comme à vous justement me tournait sans cesse autour. / Toujours vous l'auriez vu autour de moi, hélas, » (GuilhAnt, 677, 94-95).

Dans la pièce C de Zerbin, Dardarino est harcelée par le Vieillard :

Car sié que begui, ou ben que mangi,
Que veilli, ou douërmi, à tout prepaus
Ven per destournar lou repaus
Que preni dins ma vido gayo.[574]
(C, II, 1, 318, 259-262).

Celui-ci dit d'ailleurs ne pas vouloir mettre fin à ce harcèlement alors même que Dardarino a été très claire avec lui : « Non la quitaray pas, encaro / Que m'agé tout court refuzat[575] » (C, III, 1, 324, 473474).

Dans *La réjouissance des chambrières*, Peirouno subit du harcèlement sexuel de la part du fils de son maître : « Lou goujat de nostre Moussur / M'a tout un mes mays tourmentado, / Qu'uno pauro armo qu'es dannado.[576] » (Chamb, 380, 836-838). La situation est délicate car elle ne peut et ne doit pas l'offenser sous peine d'être renvoyée. Andrivo aussi doit subir le comportement déplacé de son maître : « Yeu n'ay be un que tout malaute / Me dis tousjour que cal qu'yeu saute[577] » (Chamb, 368, 707-708). On ne sait pas s'il se contente de paroles ou s'il passe à l'action. En tout cas, le mot « tousjour » nous suggère un comportement récurrent de sa part. De plus, elle dit un peu plus tard à son sujet : « Moussur noun me laisso pas pauso.[578] » (Chamb, 380, 842). Encore une fois, le doute plane, on ne sait pas si elle parle de harcèlement sexuel ou de viol. Son maître est-il passé des mots aux actes ? Nous n'avons pas plus d'indications sur le sujet.

Nous en avons déjà parlé, mais le fait que les chambrières doivent marcher sur une plus longue distance afin d'aller chercher de l'eau suite à l'assèchement de la fontaine leur fait courir un plus grand risque qu'avant. Elles subissent du harcèlement de rue si ce n'est plus : « En dange d'ave quauque affron[579] » (Chamb, 328, 122) ; « Atal vesen millo malheurs / Qu'arrivou d'aquelses moussurs, / L'on ressaup mil & millo autratges[580] » (Chamb, 328, 133-135). La Ville a conscience du

574« Car, que je boive ou que je mange, / Que je veille, ou dorme, à tout propos, / Il vient pour contrarier le plaisir / Que je prends dans la joyeuse vie que je mène. » (C, II, 1, 318, 259-262).
575« Je n'y renoncerai pas, encore / Qu'elle m'ait tout court refusé. » (C, III, 1, 324, 473474).
576« Le fils de monsieur / Un mois durant m'a plus tourmentée / Qu'une pauvre âme damnée. » (Chamb, 381, 836838).
577« Moi j'en ai bien un qui, tout malade, / Me dit toujours qu'il faut que je saute » (Chamb, 369, 707-708).
578« Monsieur ne me laisse jamais de repos. » (Chamb, 381, 842).
579« Au risque de recevoir quelque affront. » (Chamb, 329, 122).
580« Ainsi nous voyons mille malheurs / Arriver avec ces messieurs. / On reçoit mille et mille outrages » (Chamb, 329,

danger que courent les chambrières hors de ses murs : « du danger que court une pauvre chambriere » (Chamb, 330, 153). Elle promet de tout faire pour faire revenir l'eau à la fontaine et ainsi ramener ces femmes sous sa protection : « Je vous affranchiray de danger & de peine » (Chamb, 330, 145). La Nymphe elle-même, que nous ne voyons pourtant que très peu dans la pièce, se réjouit du retour de l'eau dans sa fontaine car elle espère ainsi fuir les avances des hommes : « Fuyant de nos Bergers les poursuittes d'amour » (Chamb, 348, 409). La fontaine est un lieu sûr pour les femmes, seul le chemin les y menant peut être périlleux. Plus il est long, plus elles prennent de risques, et sortir de la ville les expose aux paysans qui utilisent eux aussi le cours d'eau.

Certains personnages masculins parlent beaucoup de sexe aux personnages féminins et leur mettent même la pression pour passer à l'acte. Dans la pièce A de Zerbin, le personnage qui parle le plus de sexe est Matoys, le valet. Dans un premier temps, il est séduit par Peyrouno, mais la dynamique s'inverse ensuite et Matoys pose presque un ultimatum à la chambrière. Si elle veut de lui, il faut qu'elle ait une relation intime avec lui sans attendre :

> Ay toujour gardat per maximo
> De non far durar mas amours
> Per plus lon termé que doüey jours :
> Car si dins aqueou tens ma bello
> Qu'à grando amitié m'appello
> Refuso de me far tastar
> So qu'en amour poou contentar,
> Incontinent fau banquorouto[581]
> (A, I, 2, 210, 364371).

Il présente cela comme un grand principe, un précepte sage qu'il applique dans sa vie, mais on comprend en réalité qu'il ne souhaite pas s'engager dans une relation sérieuse et qu'il ne souhaite pas se languir de l'objet de son désir. Il continuera à mettre la pression à Peyrouno en montrant clairement son impatience : « Voües-tu jugar à cabro-mouto, / Senso me fayré tant languir ?[582] » (A,

133-135).

581 « J'ai toujours tenu pour maxime / De ne pas faire durer mes amours / Au delà d'un délai de deux jours : / Car, si dans ce temps là, la belle / Qui m'invite à sa grande amitié / Refuse de me faire goûter / Ce qui peut contenter en amour, / Sur le champ je fais banqueroute. » (A, I, 2, 210, 364371).

582 « Veux-tu jouer à saute-mouton / Sans me faire languir davantage ? » (A, I, 2 , 210, 372-373).

I, 2, 210, 372-373) ou encore « Despacho que mon det senso oues / Voudrié jugar à trisso paillo[583] » (A, II, 1, 221, 778-779). Il pousse Peyrouno à céder rapidement à ses avances et ne lui laisse pas le temps de la réflexion.

Les pièces étudiées montrent que le harcèlement sexuel des personnages féminins était omniprésent mais souvent perçu comme des preuves de leur passion dévorante à l'époque. Les femmes sont en permanence sexualisées et ne semblent exister que pour faire plaisir aux hommes. Ce harcèlement, présenté comme une preuve de fidélité et de sincérité des sentiments masculins, cachait en réalité une forme de violence sous-jacente. Les femmes, constamment sexualisées et ignorées dans leurs refus, étaient fréquemment poursuivies contre leur gré, révélant un fossé entre la perception masculine de ces comportements comme étant amoureux et la réalité vécue par les femmes, marquée par l'inconfort et la menace. Les menaces d'agression sexuelles, le harcèlement et la pression mise par les personnages masculins sur les personnages féminins mènent inévitablement à l'évocation d'agressions sexuelles subies par les femmes de notre corpus et notamment par les chambrières.

III.H.4. Les violences sexuelles subies par les chambrières

La pièce qui traite le plus des violences sexuelles que subissent les femmes est *La réjouissance des chambrières*. Elle traite donc en particulier du vécu des chambrières. Nous avons déjà mentionné le fait que les maîtres de maisons ne sont pas méchants dans leurs propos avec leurs domestiques et ne les menacent pas comme les maîtresses de maison qui, elles, ont tendance à le faire. En revanche, leur violence réside dans le domaine de la sexualité. Ainsi, Peirouno compare la chambrière à une perdrix prise au piège par le maître de maison : « Bez preso commo uno perdris.[584] » (Chamb, 368, 706). Andrivo se plaint du comportement de son maître qui ne la laisse pas tranquille : « Moussur noun me laisso pas pauso.[585] » « Chamb, 380, 842). On ne sait pas s'il la harcèle ou si elle parle de rapports sexuels qu'elle aurait avec lui. En tout cas, elle n'arrive pas à se débarrasser de lui. Le comportement des maîtres envers les chambrières semble être si répandu qu'une chanson interprétée par Andrivo traite du sujet. La maîtresse de maison de la chanson semble avoir des courtisans et le maître quant à lui se rabat sur la chambrière : « Quand la

583« Dépêche-toi, mon doigt sans os / Voudrait jouer à hache paille » (A, II, 1, 221, 778-779).
584« Elle est bien attrapée comme une perdrix. » (Chamb, 369, 706).
585« Monsieur ne me laisse pas de repos. » (Chamb, 381, 842).

mestresso fa l'amour, / Lou mestre per ly gayre jour / Se pren an la chambrieiro[586] » (Chamb, 366, 659-661) ; « El monto la chambrieiro[587] » (Chamb, 366, 667) ; « El brandis la chambrieiro[588] » (Chamb, 366, 673) ; « El giguo an la chambrieiro[589] » (Chamb, 366, 679) ; « El soupo an la chambriero[590] » (Chamb, 366, 685) ; « El dor en la chambrieiro[591] » (Chamb, 368, 691). Toutes ses actions sont en réaction à ce que fait la maîtresse de maison. Celle-ci n'intervient jamais pour aider sa domestique. Le consentement de la chambrière n'est jamais mentionné, elle est un objet sexuel que le maître utilise à sa guise, faute de pouvoir être avec sa femme. Si de nombreux éléments peuvent faire penser à des sous-entendus sexuels, nous voyons aussi une réelle vie de couple se dessiner avec les sorties, la danse, les repas et la couche partagée. Le mariage unit le maître et la maîtresse de maison, mais la vie quotidienne est bien différente. La chambrière n'a jamais demandé à servir de femme de rechange auprès de son employeur, pourtant elle n'a pas d'autre choix. Elle est autant payée pour l'entretien de la maison que pour tenir compagnie au mari de sa maîtresse. Ce rôle de femme de rechange est aussi évoqué par Andrivo : « Quello fous tant abandounado, / Et que son mestre ne fagues / Commo d'un cheval de reles.[592] » (Chamb, 368, 696-698). La comparaison à un cheval de relais montre bien le peu d'intérêt qui est porté à la chambrière dans cette situation. Cela montre aussi qu'elle sert de remplaçante à l'épouse de son maître elle est en quelque sorte sa doublure.

Les maîtres de maison ne sont pas le seul danger auquel les chambrières doivent faire face sur leur lieu de travail. En effet, tous les hommes habitant dans la maison ou étant de passage sont des dangers potentiels. Le fils du maître de Peirouno, par exemple, la harcèle : « Lou goujat de nostre Moussur / M'a tout un mes mays tourmentado, / Qu'uno pauro armo qu'es dannado.[593] » (Chamb, 380, 836-838). Andrivo raconte le viol qu'elle a subi sur son lieu de travail de la part d'un homme dont on ne connaît pas l'identité :

586« Quand la maîtresse fait l'amour, / Le maître pour rendre service / S'en prend à la chambrière » (Chamb, 367, 659-661).
587« Il monte la chambrière » (Chamb, 367, 667).
588« Il brandit la chambrière » (Chamb, 367, 673).
589« Il gigue avec la chambrière » (Chamb, 367, 679).
590« Il dîne avec la chambrière » (Chamb, 367, 685).
591« Il dort avec la chambrière » (Chamb, 369, 691).
592« Qu'elle soit ainsi abandonnée / Et que son maître la traite / Comme un cheval de rechange. » (Chamb, 369, 696-698).
593« Le fils de monsieur / Un mois durant m'a plus tourmentée / Qu'une pauvre âme damnée. » (Chamb, 381, 836838).

El vous cal creyre qu'un galan,
D'aisso pot ave un an,
Me troubet touto fino soulo
Quempusabi lou fioc joust loulo[594]
(Chamb, 336, 238-241).

Elle ne dit pas où cela se passe, mais étant donné que les domestiques vivaient souvent chez leurs maîtres, on peut donc supposer qu'elle était en train de préparer le repas pour ses employeurs. Cet homme peut être un de leurs invités, ce qui expliquerait sa présence dans la maison. Elle poursuit son récit en expliquant que la conversation avec lui était d'abord plaisante et qu'elle ne s'en est pas méfiée : « El saprouget ta pla de yeu, / Qu'apres quauquo belo questieu[595] » (Chamb, 336, 242-243). Le récit bascule ensuite dans l'horreur. L'homme se jette sur elle et prend le dessus : « Me faguet tomba lescabello / Vela pel sol madoumoisello, / Peis apres se rounset dessus[596] » (Chamb, 336, 244-246). Elle montre sa détresse dans ce vers : « Yeu paureto non poudio pus[597] » (Chamb, 336, 247). Le viol est explicité dans trois vers où elle montre sa surprise et son incompréhension de la situation : « Et toutesfes nou sabi pas / Cossi faguet aquel matras, / Aquelses cops desoust la fardo[598] » (Chamb, 336, 250-252). Le comportement de son violeur est celui d'un prédateur. Il a attendu qu'elle soit seule pour aller la retrouver, qui plus est dans les cuisines, là où les maîtres ne passeraient sans doute pas. Il a commencé par l'amadouer, la rassurer, lui faire baisser sa garde avant de l'attaquer.

Une chanson interprétée par Mathivo peut être rapprochée de l'histoire d'Andrivo. En effet, dans cette chanson, il s'agit d'une chambrière qui est allée travailler seule en cuisine quand son ami la rejoint. Dans cette chanson, les deux personnages semblent avoir des sentiments réciproques mais une partie du texte nous interroge :

El la pren & l'embrasso,
[…]
Et ly fa tres poutous.

594« Figurez-vous qu'un galant, / Il y a de cela peut-être un an, / Me trouva alors que j'étais toute seule / A attiser le feu sous la marmite. » (Chamb, 337, 238-241).
595« Il s'approcha si bien de moi, / Qu'après quelques belles questions » (Chamb, 337, 242-243).
596« Il renversa ma chaise / Et voilà mademoiselle par terre / Et lui après qui se jette dessus ! » (Chamb, 337, 244-246).
597« Pauvre de moi, je n'en pouvais plus » (Chamb, 337, 247).
598« Et cependant je ne sais pas / Comment s'y est pris ce gros lourdaud. / De tels coups, sous la jupe » (Chamb, 337, 250-252).

La fillo es vergouignouso,

[…]

Que l'apellet fachous.[599]

(Chamb, 360, 582-591).

Le déroulé de la scène est très flou. On ne sait pas si la femme dont il est question ici était consentante ou si son ami a pris la liberté de l'embrasser. En effet, la réaction de la chambrière est d'en être honteuse. Est-elle honteuse après coup en réalisant l'inconvenance de ce qu'ils viennent de faire (puisqu'ils ne sont pas mariés) ou ressent-elle la honte d'une agression ? Ensuite, les trois baisers sont-ils seulement trois baisers ou sont-ils une façon détournée de parler de rapports sexuels consentis ou non ? On peut se poser la question, car la jeune femme l'interroge ensuite sur le fait de tomber enceinte : « Sé yeu ne veni grosso[600] » (Chamb, 362, 597). Bien que l'on puisse supposer que leur rapport était consenti des deux côtés, on voit tout de même un parallèle entre cette chanson et l'histoire personnelle d'Andrivo.

Dans la pièce A de Zerbin, Peyrouno est harcelée sur son lieu de travail par Tabacan, un autre domestique de la maison. Il semble qu'il essaye à plusieurs reprises de la toucher sans son consentement et Peyrouno se plaint d'ailleurs de son comportement. Elle essaye plusieurs techniques pour se débarrasser de lui : elle menace de le frapper, elle menace de faire appel à leur maître et enfin, elle lui fait croire qu'elle l'aime aussi pour qu'il la laisse tranquille. Étant donné que tout ceci se passe sur son lieu de travail, qui est aussi son lieu de vie, elle ne peut pas réellement s'éloigner de Tabacan ou l'éviter.

Le danger pour les chambrières ne s'arrête pas là puisqu'elles sont aussi des proies potentielles à l'extérieur de la maison. Mathivo raconte elle aussi une agression sexuelle qu'elle a subie où la violence et l'effet de surprise ont leur importance. Elle était sortie de nuit pour aller chercher de l'eau. Elle explique ne se douter de rien et n'avoir aucune arrière-pensée à ce moment-là : « Et preni tout drech à loustal, / Sanso pensa à res de mal[601] » (Chamb, 334, 212-213). Elle montre ici qu'elle ne se méfiait pas du danger et qu'elle a bien été attaquée par surprise. L'agression en elle-même est ensuite décrite :

599« Il la prend et l'embrasse, / […] / Et lui fait trois baisers. / La fille s'en trouve honteuse, / […] / Et l'appelle fâcheux. » (Chamb, 361, 582-591).

600« Si j'en deviens grosse » (Chamb, 363, 597).

601« Et m'en vais droit vers la maison / Sans penser à rien de mal. » (Chamb, 335, 212-213).

De sorto qu'un qu'oun saures pas
Me venguet prene per detras,
Et peis quand m'aget revirado
El trouvet be qu'yeu eri fado,
Car el me touquet casi tout
Sanso qu'yeu li sounessi mout[602]
(Chamb, 334, 214-219).

L'homme lui est inconnu et la prend par surprise. Sa réaction est la sidération, elle ne bouge pas, ne parle pas pendant que l'homme en profite pour la toucher. La violence de l'attaque se voit dans les vers qui suivent :

Et me penset rompre une costo
Sans dire quand val ny quand coste :
Mais en fin tant me brandiguet
Que la bouteillo me tombet[603]
(Chamb, 334, 220-223).

Elle a failli être blessée tellement l'agression était brutale, mais c'est finalement la bouteille qui se brise. Détourner l'atrocité du moment vers cet objet qui se casse est une façon de se protéger dans son récit. Lorsqu'elle se brise, elle met fin à l'anecdote. Tout se passait sans parole, sans bruit jusque-là. Elle ne dit pas si l'homme s'est exprimé, elle explique qu'elle-même n'a pas prononcé un mot. On peut imaginer le bruit de la bouteille qui se casse au sol et qui brise le silence de cette scène d'horreur pour Mathivo et qui nous ramène au présent. De plus, la mention de cette bouteille permet de nous rappeler qu'elle était là pour prendre de l'eau. Elle n'a pas lâché la bouteille tout du long, ce n'est qu'à force d'être secouée qu'elle a fini par lâcher prise.

Tout comme pour l'histoire d'Andrivo, l'agression de Mathivo a des similitudes avec une chanson interprétée par un autre personnage de la pièce. Peirouno chante une chanson au sujet de chambrières qui partent chercher de l'eau de bon matin : « Un bon maty nous s'en levados, / […] / A

602« C'est alors qu'un homme – on ne saura pas qui - / Vient me saisir par derrière / Et puis après m'avoir retournée / Il trouva bien que j'étais niaise / Car il me toucha quasiment tout / Sans que je lui dise le moindre mot. » (Chamb, 335, 214-219).

603« Il a failli me briser une côte, / En moins de temps qu'il n'en faut pour le dire. / Mais, enfin, il m'a tellement secouée / Que la bouteille m'a échappé ! » (Chamb, 335, 220-223).

la fontaino s'en anados[604] » (Chamb, 364, 631-633). Jusque-là, les deux histoires sont similaires. La suite de la chanson raconte l'enlèvement et la séquestration. On ne sait pas combien étaient les femmes de la chanson, mais on peut imaginer qu'elles étaient trois, comme le nombre d'hommes qui interviennent dans l'histoire : « Tres compaignons nous ou trouvados, / […] / Dins un celié nous an intrados[605] » (Chamb, 364, 637-639). On voit bien ici, que ces trois hommes sont venus à leur rencontre et qu'elles n'avaient pas prévu de les voir. On ne sait pas si elles les connaissaient ou non. Ils les forcent bien à entrer dans ce cellier puisque cela n'était pas du tout prévu qu'elles y aillent et que ce sont eux qui les y font entrer.

Le couplet suivant parle du viol : « Sus de gabels nous an rounsados, / […] / Et à qui nous an empreignados[606] » (Chamb, 364, 643-645). Le terme « rounsados » témoigne de la violence dont font preuve ses hommes et du fait qu'elles ne voulaient pas être là. Enfin, le viol est dit explicitement, mais on voit que le mot « empreignados » est lourd de sens, car un enfant peut découler de ce viol. Les conséquences de ce traumatisme ne s'arrêtent pas là pour les victimes qui devront, non seulement contrôler si elles sont enceintes mais aussi décider d'avorter ou de garder l'enfant malgré les conséquences que cela peut avoir : la mort ou la marginalisation.

Le dernier couplet met fin à la scène d'horreur qui a été décrite : « Et peis non an abondounados, / […] / D'aquo s'en nautros courroussados[607] » (Chamb, 364, 649-651). Une fois leur désir assouvi, ils partent, ils prennent la fuite. La réaction des femmes qui est donnée est un euphémisme puisqu'on peut se douter qu'elles ne sont pas simplement énervées. La chanson est supposée être sur un ton joyeux, le ressenti des femmes agressées est donc minimisé pour rester dans quelque chose de léger.

La violence de l'attaque, le fait que l'agresseur soit plus fort que sa victime, qu'il la prenne par surprise et qu'il soit un parfait inconnu sont autant de points communs entre l'histoire de Mathivo et cette chanson. N'oublions pas non plus que les deux histoires se déroulent alors qu'elles vont chercher de l'eau. Ces deux agressions correspondent à la définition du code pénal puisqu'il y a eu usage de la violence, qu'elles n'avaient aucun lien avec leurs agresseurs et que cela s'est passé à l'extérieur. Toutefois, la définition du viol sur laquelle nous nous appuyons aujourd'hui n'existait pas à l'époque et relève de l'appréciation du juge. De plus, Georges Vigarello, dans son *Histoire du viol XVI^e^-XX^e^ siècle* parue en 1998, explique que « la qualité de la personne à qui la violence est faite

604« Un beau matin nous nous sommes levées, / […] / A la fontaine nous sommes allées. » (Chamb, 365, 631-633).
605« Trois compagnons nous ont trouvées, / […] / Dans un cellier nous ont fait entrer. » (Chamb, 365, 637-639).
606« Sur des javelles ils nous ont jetées, / […] / Et là nous ont engrossées. » (Chamb, 365, 643-645).
607« Et puis nous ont abandonnées, / […] / Nous sommes de cela courroucées. » (Chamb, 365, 649-651).

augmente ou diminue le crime. Ainsi, une violence faite à une esclave ou à une servante est moins grave que celle qui serait faite à une fille de condition honnête ». La majorité des personnages féminins qui sont menacés de viol ou qui en subissent dans nos pièces sont des femmes de basse extraction, des chambrières ou des bergères qui ne peuvent donc pas espérer de justice.

Dès le début de la pièce, les dangers qu'encourent les chambrières en allant chercher de l'eau sont évoqués par Andrivo auprès de la Ville. En effet, puisqu'elles sont maintenant obligées d'aller chercher l'eau à la rivière, hors des murs de la ville, elles ne sont plus aussi bien protégées des agissements des hommes. La fontaine était un territoire féminin et elles n'avaient pas à grandement s'éloigner de leur domicile ou de leur lieu de travail, réduisant ainsi le chemin à parcourir entre la maison et la fontaine. Elles ont désormais un long trajet à parcourir pour aller recueillir l'eau de l'Orb, en contrebas de la ville, et elles sont obligées de côtoyer des hommes qui travaillent dans les champs hors de la ville, près du cours d'eau. Ceux-ci cherchent à abuser d'elles : « En dange d'ave quauque affron[608] » (Chamb, 328, 122) ; « Atal vesen millo malheurs / Qu'arrivou d'aquelses moussurs, / L'on ressaup mil & millo autratges[609] » (Chamb, 328, 133-135). Elles ne nomment pas directement ce qui leur est fait, mais il s'agit sans doute de harcèlement et d'agressions sexuelles. Les rapports sexuels sont évoqués métaphoriquement :

> Vous sçaves que las pauros fillos
> Se perdou comme de lentillos,
> El non cal faire qu'un fals pas
> Per tomba davan ou detras[610]
> (Chamb, 328, 123-126).

Ici les deux premiers vers font référence à la virginité des jeunes filles qui ont du mal à la conserver et les deux vers suivants sont une façon métaphorique de parler des rapports sexuels.

La pièce *La réjouissance des chambrières* offre un témoignage poignant des violences sexuelles que subissent les femmes, en particulier les chambrières, dans leur quotidien. À travers les récits des personnages, on observe que les maîtres de maison exercent une forme de violence

608« Au risque de recevoir quelque affront. » (Chamb, 329, 122).
609« Ainsi nous voyons mille malheurs / Arriver avec ces messieurs. / On reçoit mille et mille outrages » (Chamb, 329, 133-135).
610« Vous savez que les pauvres filles / Se perdent comme les lentilles. / Il suffit d'un faux pas / Pour tomber en avant ou en arrière. » (Chamb, 329, 123-126).

insidieuse, liée à la sexualité, transformant les chambrières en objets de désir, sans égard à leur consentement. De plus, les dangers auxquels sont confrontées les chambrières ne se limitent pas à l'intérieur de la maison ; elles sont également des proies potentielles à l'extérieur, illustrant la vulnérabilité omniprésente de ces femmes. Des femmes, sans pouvoir, sans nom et sans richesses sont la cible de tous. Leur corps leur appartient et pourtant il est convoité de tous. Cette pièce, par la diversité et la brutalité des témoignages qu'elle présente, met en lumière la réalité douloureuse des violences sexuelles que subissent les femmes de basse extraction, et souligne le manque de justice auquel elles peuvent prétendre. *La réjouissance des chambrières* se distingue ainsi par sa capacité à exposer sans détour une réalité sombre, longtemps tue ou minimisée, et invite à une réflexion profonde sur le statut des femmes dans la société.

III.H.5. Agressions sexuelles mises en scène

Tout d'abord, il ne faut pas oublier que la définition que nous avons aujourd'hui de ce qu'est une agression sexuelle n'est pas la même qu'à l'époque. Certains comportements que l'on trouve aujourd'hui choquants ou problématiques n'étaient qu'anecdotiques ou paraissaient dérisoires, sans importance. Dans la pièce C de Zerbin, le Vieillard embrassera Dardarino sans son consentement et sans l'avoir payée au préalable pour ses services : « Fez qu'agi de vous un poutoun / Un pauc plus haut que lou menton. / *La bayzo.* / O beizar tout plen d'allegresso ![611] » (C, IV, 2, 332, 750-752). Il poursuit dans sa lancée et demande encore à obtenir davantage. Il souhaite recevoir des caresses de Dardarino : « Aumentas un pauc la caresso, / Afin que mon inflamacien / Aumenté sa restauracien.[612] » (C, IV, 2, 332, 753-755). Il n'a toujours pas payé, mais il cherche à obtenir le maximum gratuitement, car c'est un avare.

Dans la pièce E de Zerbin, nous avons un nouveau cas de figure qui est quelque peu exceptionnel. Il s'agit d'une agression sexuelle commise par une femme sur un homme. En effet, lorsque Barboüillet rentre sur Aix après avoir cherché dans toute la campagne environnante l'âne de Couguëlon, il est surpris par Tardarasso. Il semble que lorsqu'ils se rencontrent, Tardarasso se montre physiquement entreprenante avec Barboüillet. Le jeu scénique est suggéré par les paroles de ce dernier : « Heto ! Me faut pas ren toucar, / Que farés dreissar lou meinagi.[613] » (E, III, 4, 449,

611« Faites en sorte que j'aie de vous un baiser / Un peu plus haut que le menton. / *Il lui donne un baiser.* / Oh ! Baiser tout empli d'allégresse ! » (C, IV, 2, 332, 750-752).
612« Appuyez un peu sur la caresse, / Afin que mon échauffement / Augmente sa guérison. » (C, IV, 2, 332, 753-755).
613« He là ! Il ne faut pas me tripoter, / Vous aller faire dresser mon machin ! » (E, III, 4, 449, 906-907).

906-907). Bien que celui-ci ait verbalisé son non consentement, Tardarasso se permet tout de même de l'attoucher. On ne sait pas s'il ne veut pas être touché tout court, ou s'il souhaite signaler à Tardarasso l'effet que peuvent avoir ses gestes sur lui. Au final, Barboüillet donnera son consentement et aura une relation intime avec Tardarasso, mais cette entrée en matière n'est pas à l'avantage de notre personnage féminin. On peut supposer qu'à l'époque le comportement de Tardarasso qui devient une totale libertine du jour au lendemain et qui cherche à de nombreuses reprises à avoir une aventure avec des hommes différents devait être quelque chose de très comique pour le public. La scène où elle touche Barboüillet devait faire correspond au ton comique de la pièce qui relève du registre carnavalesque avec une inversion des rôles : on trouve une femme en train de faire ce qu'un homme a le droit de faire et qui est interdit à une femme.

Les scènes jouées dans nos pièces montrent bien que la perception des comportements sexuels et de ce que nous considérons aujourd'hui comme des agressions sexuelles a évolué au fil du temps. Les deux agressions sexuelles montrées sur scène n'étaient pas considérées comme telles à l'époque. Certains actes choquants, comme une agression pouvait tout de même être tourné de sorte à relever du registre comique. La façon dont est présentée la scène permet de porter un regard différent sur cet événement tragique pour en faire une scène comique. Les personnages de Tardarasso et du Vieillard, avec leurs attitudes libertines et opportunistes, illustrent des stéréotypes exagérés qui servaient à divertir le public tout en montrant des comportements choquants afin de pointer du doigts ces attitudes et de les tourner au ridicule. Ces représentations scéniques, bien que légères dans leur registre ouvrent également la voie à une réflexion plus profonde sur les dynamiques de pouvoir et de consentement, qui restent pertinentes dans l'étude des relations humaines à travers les siècles. Après avoir exploré les agressions sexuelles impliquant des personnages extérieurs aux unions maritales, il est essentiel de se tourner vers une autre forme de violence sexuelle, souvent ignorée ou minimisée à l'époque : le viol conjugal.

III.H.6. Le viol conjugal

À une époque où le mariage était perçu comme une institution sacrée et conférait des droits quasi absolus sur le corps de l'autre, la notion de consentement dans le cadre de l'union conjugale n'était pas clairement définie. Cependant, la dynamique de pouvoir au sein du couple et les obligations implicites liées au mariage peuvent donner lieu à des comportements que l'on

qualifierait aujourd'hui de viol conjugal. Ce phénomène, bien que rarement abordé de manière explicite dans les textes de l'époque, mérite une attention particulière pour comprendre comment la violence sexuelle pouvait également se manifester dans le cadre du mariage. Nous trouvons donc dans la pièce B de Zerbin un cas de viol conjugal. Les personnages qui traitent le sujet sont Catharino et Tacan. Bien que les deux ne soient pas encore mariés, ils sont promis l'un à l'autre à la suite du marché qu'a passé Tacan avec Paulian le père de Catharino. Celle-ci mentionne le fait qu'elle ne souhaite pas avoir de rapport charnel avec lui, car il est un inconnu pour elle :

> Faut-ti que metti à l'abandon
> La tendrour de mon piouzelagi,
> Que leissi beizar mon visagi
> En un que n'aviou jamay vist ![614]
> (B, II, 4, 280, 676-679).

Elle témoigne de la réalité de bien des jeunes femmes qui se trouvent offertes par leurs pères à des hommes. Obligées d'accepter qu'on les touche, offertes au plus offrant. Une fois les vœux de mariages échangés, on ne peut plus parler de viol, on considérait alors : « Un mari qui se servirait de la force à l'égard de sa femme ne commettrait point le crime de viol… et la même décision devrait être prise même en cas de séparation de corps. » (Leriche 2008, 88). Il faut attendre 1992 pour qu'on reconnaisse et qu'on condamne enfin un cas de viol conjugal. Tacan, qui est directement passé par le père de Catharino pour obtenir sa main ne se soucie pas de son consentement et se réjouit de l'avoir bientôt pour femme. Lors de ses monologues, il fait plusieurs allusions à ce qu'il fera avec elle quand ils seront mari et femme. Il ne parle au départ que de ce qui semble être un câlin : « Et sabés ley bellos ventoües / Qu'entré mey bras li faray prendré[615] » (B, III, 2, 284, 808-809). Cependant, la mention des ventouses laisse entendre qu'il la retient contre son gré, qu'il s'y accroche. Par la suite, il parle de lui offrir un baiser en réparation du tort qu'il lui fait : « Per li esclafar subré la caro / Un beizar de restauracien[616] » (B, III, 2, 284, 818-819). Il a clairement conscience qu'elle ne veut pas de ce mariage et il s'imagine que l'embrasser serait la solution. Il ne prend pas du tout en compte le fait qu'elle ne le connaît pas, ne le désire pas et ne veut donc sans aucun doute pas du tout qu'il la touche. Ce baiser est une pulsion égoïste de la part de Tacan. Si

614« Faut-il que j'abandonne / La tendreur de mon pucelage, / Que je laisse baiser mon visage / À quelqu'un que je n'avais jamais vu ! » (B, II, 4, 280, 676-679).
615« Et vous pouvez imaginer les ventouses / Qu'entre mes bras je lui appliquerai » (B, III, 2, 284, 808-809).
616« Afin d'appliquer sur son visage / Un baiser de réparation. » (B, III, 2, 284, 818-819).

jusqu'à maintenant il se contentait de parler de baisers, il passe un cran au-dessus dans la suite de sa tirade et montre de plus en plus qu'il sait qu'elle n'a pas les mêmes désirs que lui :

> Tout nouveou maridat deou courré
> Auprez de son gibier nouveou.
> Crezi que deman son gouneou
> Me sera de tout més à ragis.[617]
> (B, III, 2, 284, 822-825).

La métaphore du chasseur et du gibier montre bien la domination de l'homme sur la femme et sur le danger qu'elle encoure. De plus, parler d'elle en évoquant son jupon montre bien qu'il n'est intéressé que par le sexe et la menace à peine voilée qu'il adresse montre le peu de cas qu'il fait du consentement de sa future épouse. Il semble être dans son droit en voulant profiter du corps de sa nouvelle femme. Du point de vue des mœurs et des lois de l'époque, il en avait d'ailleurs totalement le droit. Tout ceci n'est cependant que fictionnel, Tacan se projette dans un avenir qu'il imagine et qui n'aura finalement jamais lieu.

Dans la pièce E de Zerbin, Couguëlon et Fumosi parlent d'échanger leurs femmes respectives. Ils en parlent entre eux, comme si elles n'étaient pas là. Leur consentement n'est jamais demandé : « Tu t'ajudaras de ma drolo, / You me sarviray de la tiou.[618] » (E, IV, 4, 459, 1198-1199) ; « Nautrés faraen ben carto doublo, / L'y pourren pron couchar dessus.[619] » (E, IV, 4, 459, 1206-1207). Elles sont les propriétés de leurs maris et il semblerait qu'ils puissent faire ce qu'ils veulent de leurs corps. Leur consentement est automatique, il est compris dans le mariage et semble pouvoir s'étendre aux partenaires choisis par l'époux.

Il est à noter que seules deux pièces de notre corpus n'ont aucune agression sexuelle qui soit mentionnée. Il s'agit de *Les Amours de la Guimbarde* dans le Théâtre de Béziers et de la pièce D de Zerbin. L'*Histoire de Pepesuc* et les *Plaintes d'un Paysan* ne comptent pas étant donné que les personnages féminins sont quasi inexistants. Les femmes ne semblent jamais être respectées dans le domaine de l'intime. Nos pièces révèlent de manière poignante comment, à une époque où le mariage était perçu comme une institution sacrée, le consentement des femmes était largement ignoré, voire inexistant. Les dynamiques de pouvoir profondément enracinées dans la société de

617« Tout nouveau-marié doit courir / Auprès de son gibier nouveau. / Je crois que demain son jupon / Sera totalement remis à ma merci. » (B, III, 2, 284, 822-825).
618« Tu te serviras de ma drôlesse, / Et je me servirai de la tienne. » (E, IV, 4, 459, 1198-1199).
619« Nous jouerons double partie, / Nous pourrons nous coucher dessus. » (E, IV, 4, 459, 1206-1207).

l'époque, renforcées par des normes culturelles et juridiques, favorisent une vision de la femme comme une propriété masculine, dénuée de tout droit à l'autonomie corporelle. La plupart des personnages masculins de ces œuvres témoignent d'une misogynie omniprésente (déjà traitée en première partie) qui se traduit par des comportements agressifs et violents envers les femmes, considérées avant tout comme des objets de désir et non comme des individus dotés de droits égaux. Ces textes, en exposant la violence implicite et explicite dans les relations conjugales, nous rappellent l'importance cruciale de reconnaître et de respecter le consentement dans toutes les formes de relations humaines. Cela nous invite aussi à nous pencher sur la « culture du viol » qui n'était pas encore conceptualisée à l'époque, mais qui s'illustre tout de même dans certains de nos pièces. Il sera intéressant de voir comme elle est représentée dans des pièces du XVII^{e} siècle.

III.H.7. La « culture du viol »

L'expression « culture du viol » date des années 1970 et est d'abord apparue aux États-Unis avec la seconde vague du mouvement féministe. Le but à l'époque des féministes, et particulièrement des féministes radicales, était de faire prendre conscience à la population de la fréquence des viols. C'est en 1974 dans le livre *Rape : The First Sourcebook for Women* des New York Radical Feminists Noreen Connell et Cassandra Wilson que le terme « culture du viol » est employé. La « culture du viol » est une manifestation extrême du sexisme et de la misogynie banalisée dans la société. Ainsi, le viol n'est plus vu comme un acte sexuel, mais comme un acte violent de domination masculine. On voit la situation au travers de la victime et non de l'agresseur. La « culture du viol » est un concept sociologique qui qualifie les comportements ou les attitudes que l'on retrouve dans une société donnée. Cette société normalise, minimise ou même encourage le viol. Parmi les aspects de la « culture du viol » que nous retrouvons dans nos pièces de théâtre, nous retrouvons le fait que la femme soit la propriété de l'homme. Les hommes ne respectent pas les femmes et ont le contrôle sur leur corps, enlevant toute liberté aux femmes dans ce domaine (Ritzer et Ryan 2010). On trouve dans ces cas-là des attitudes ou des discours qui approuvent le viol et le font être considéré comme étant un acte normal (Nicoletti, Spencer-Thomas et Bollinger 2001, 134). Les stéréotypes sur le viol sont étudiés eux aussi à partir des années 1970 (Schwendinger 1974). Ces stéréotypes se basent sur les rôles genrés traditionnels, la banalisation de la violence et la mauvaise définition d'une agression sexuelle ou plutôt l'incompréhension de sa nature. Susan Brownmiller dans son livre *Against Our Will : Men, Women and Rape* datant de 1975 évoque les

« mythes masculins du viol » qui selon elle « obscurcissent délibérément la nature du viol ». En 1974, les criminologues Julia et Herman Schwendinger étudient les stéréotypes les plus répandus. Ceux qui nous intéressent dans nos pièces et qui sont encore d'actualité sont le fait que la violence des hommes s'expliquerait par des passions incontrôlables. Les stéréotypes sur le viol entretiennent l'idée que la victime est à blâmer, que le violeur est excusable et que le viol en lui-même peut être justifié et minimisé. Dans *La réjouissance des chambrières*, à plusieurs reprises nous voyons des justifications qui sont données au comportement pourtant inadmissible des hommes. Par exemple, Peirouno explique que c'est en quelque sorte de la faute de la chambrière si elle est violée par son maître. En voyant l'intérêt que lui porte son maître, si la chambrière lui laisse l'opportunité de l'approcher, c'est de sa faute si elle se fait attraper :

> Noun pas s'une fillo ez tant fado
> De l'escouta quand vey que bado :
> Car s'ello vol aussi que dis
> Bez preso commo uno perdris.[620]
> (Chamb, 368, 703-706).

Donc si l'homme finit par agresser la femme, c'est en partie de la faute de la victime car elle n'a pas fait assez attention. Ce genre de discours culpabilisant pour la victime n'est pas nouveau et est encore entendu de nos jours. Stephanie Scott-Snyder dans son livre *Introduction to Forensic Psychology : Essentials for Law Enforcement* publié en 2017 évoque le fait que la femme est considérée comme responsable de son viol si elle permet à l'homme de faire les premiers pas, si elle accepte d'être embrassée ou autre, il est considéré qu'elle a donné son consentement pour l'ensemble de l'acte sexuel qui suivra (Cocker et al. 2005). Selon, Peirouno, une femme ne devrait pas entamer de relation quelle qu'elle soit avec un homme. En lui laissant la porte ouverte, celui-ci serait incapable de se contrôler et en demanderait toujours plus, cela serait dans sa nature : « Quand nan uno ne volou dos, / Apres lou bras volou la queysso, / Quand an aquo garo la geisso[621] » (Chamb, 338, 267-269). Finalement pour éviter que cela n'arrive, il ne faudrait pas fréquenter d'hommes, il faudrait les fuir : « Mays se nautros avian de sen / Fougirian del commensamen.[622] » (Chamb, 338, 270-271). La façon dont parle Peirouno montre l'étendue et la

620 « Elle ne peut pas si elle est assez niaise / Pour l'écouter quand elle voit qu'il la regarde béat : / Car si elle veut entendre ce qu'il lui dit, / Elle est bien attrapée comme une perdrix. » (Chamb, 369, 703-706).

621 « Quand ils en ont une, ils en veulent deux, / Après le bras ils veulent la cuisse, / Et quand ils ont cela, attention à la giclée ! » (Chamb, 339, 267-269).

622 « Mais si nous avions un peu d'esprit / Nous fuirions dès le commencement. » (Chamb, 339, 270-271).

force de la « culture du viol » qui pousse à accuser la victime plutôt que l'agresseur. La responsabilité de l'agresseur est réduite, voire inexistante. Peirouno considère que c'est dans la nature des hommes de faire ce genre de choses, il serait impossible pour eux de ne pas saisir l'opportunité qui leur ait offerte par les femmes trop naïves pour se méfier d'eux, ceci est aussi un mythe qui permet de justifier les violeurs (Scott-Snyder) : « Mais atabe qual es ta fat / Que s'atrovo quauquo fourtuno / Non la croque comme une pruno[623] » (Chamb, 338, 263-265). Cette expression, où Peirouno compare des agressions sexuelles au fait de manger un fruit invisibilise l'horreur de ce dont elle parle, invisibilise le traumatisme des femmes et amoindri la violence des hommes. Elle poursuit sur son idée en disant que les hommes ne sont que des hommes et ont donc des faiblesses : « Lous homes ou de car & dos[624] » (Chamb, 338, 266). Elle rappelle ainsi qu'ils ne sont pas infaillibles. Pourtant, cette faillibilité des hommes ne devrait pas justifier des agressions sexuelles, on ne parle pas ici de simple gourmandise. Si nous suivons le raisonnement de Peirouno, les hommes seraient donc incapables de résister à la tentation, comme des enfants incapables de résister à une confiserie ou comme des animaux. Encore une fois, on invisibilise la responsabilité qu'ils ont dans leurs propres actes.

Si le discours culpabilisant envers les femmes de Peirouno est révoltant de nos jours, elle n'est que le reflet de la « culture du viol » très ancrée dans toutes les sociétés patriarcales. Mathivo, par exemple, raconte une agression qu'elle a subie. En commençant son récit, elle explique être sortie chercher de l'eau sans aucune arrière-pensée : « Et preni tout drech à loustal, / Sanso pensa à res de mal[625] » (Chamb, 334, 212-213). Il semble nécessaire selon elle de préciser qu'elle ne cherchait pas à séduire un homme, qu'elle ne s'y attendait pas et que là n'était pas sa volonté. Elle ne devrait pas avoir à se justifier, pourtant elle le fait. La culpabilité de la victime se dessine dans les propos de Mathivo : « yeu eri fado[626] » (Chamb, 334, 217), « Sanso qu'yeu li sounessi mout[627] » (Chamb, 334, 219). Elle s'en veut de n'avoir rien dit, de ne pas avoir empêché cela. Elle conclut d'ailleurs en disant les réactions qu'elle souhaiterait avoir à l'avenir si cela devait se reproduire. Elle voudrait fuir ou frapper son agresseur plutôt que de rester dans un état de sidération, bien que cela ne soit pas de sa faute :

623« Mais aussi, qui est assez stupide / S'il trouve quelque fortune, / De ne pas la croquer comme une prune ? » (Chamb, 339, 263-265)
624« Les hommes sont de chair et d'os » (Chamb, 339, 266).
625« Et m'en vais droit vers la maison / Sans penser à rien de mal. » (Chamb, 335, 212-213).
626« j'étais niaise » (Chamb, 335, 217).
627« Sans que je lui dise le moindre mot. » (Chamb, 335, 219).

Se jamais aquo me tournavo
Yeu m'en voudrio fougi despavo,
Ou be se s'aprouchavo trop
Baurio sus mourres quauque cop.[628]
(Chamb, 334, 224-227).

Dans la pièce D de Zerbin, le Vieillard compare Dardarino à Lucrèce : « Ni de Lucreso la Roumano[629] » (D, IV, 1, 383, 654). Lucrèce était une femme romaine qui a été violée et qui s'est suicidée pour ne pas vivre avec le fardeau du déshonneur et pour ne pas le faire porter aux hommes de son entourage. Elle est supposée être un exemple à suivre car une femme déshonorée ne saurait vivre ainsi. On voit clairement que la femme est tenue pour responsable de son propre viol et qu'il est préférable qu'elle se tue plutôt qu'elle ne vive avec cette honte et qu'elle transmette son infamie au reste de sa famille en demeurant en vie. La femme violée était considérée comme consentante car un individu, même torturé, était considéré comme maître de lui-même. Par conséquent, une femme qui aurait subi ce type d'agression était jugée comme responsable au même titre que l'agresseur. La transgression morale que cela représente et le fait que le viol soit considéré comme un crime de mœurs et non de sang met l'accent sur le péché que cela représente et place l'agression en acte relevant de la luxure et non de la violence, ce qui explique le sentiment de honte chez les victimes et leur silence (Leriche 2008, 86). Une femme morte est mieux vue qu'une femme vivante, mais déshonorée de la sorte.

Nos personnages féminins sont donc victimes de violences sexuelles en partie dues à la « culture du viol » qui banalise ce genre d'acte et qui est une autre forme de domination de l'homme sur la femme que celles que nous avons déjà vu. La culpabilité qui est imposée aux victimes et l'invisibilisation de la responsabilité qui revient aux agresseurs créent un climat de danger permanent pour les femmes. Toujours victimes ou coupables, elles ne peuvent exprimer librement leur mal-être et les horreurs qu'elles subissent. Le discours de personnages comme Peirouno qui blâme les femmes pour leur propre agression, ou l'exemple de Mathivo qui s'accuse d'avoir attiré l'attention, illustrent la manière dont la responsabilité des hommes est invisibilisée. Ces récits démontrent l'étendue de la « culture du viol » où la domination masculine s'exerce non

628« Si jamais cela m'arrivait à nouveau / Je voudrais m'enfuir d'épouvante, / Ou bien s'il s'approchait trop, / Il recevrait quelques coups sur le museau ! » (Chamb, 335, 224-227).
629« Ou de Lucrèce la Romaine » (D, IV, 1, 383, 354).

seulement par la violence physique mais aussi par des justifications sociales et morales qui perpétuent l'oppression des femmes. Toutes les relations homme-femme que nous voyons sont teintées de violence.

Il y a donc une constante inquiétante : la banalisation de la violence sexuelle et du harcèlement dans les relations hommes-femmes, exacerbée par une « culture du viol » omniprésente. Ces œuvres révèlent des dynamiques de pouvoir profondément ancrées, où le consentement féminin est largement ignoré ou manipulé en exposant les violences implicites et explicites. Les violences sexuelles font partie d'un panel plus large de violences subies par les femmes et dont la finalité est le contrôle de leur corps et l'abolition de leur liberté. Toutefois, nous verrons que nos personnages ne se limitent pas à être des victimes et deviennent dans certaines pièces les héroïnes de l'histoire. Une autre lecture des pièces est possible avec des personnages féminins solidaires entre eux, qui ne se laissent pas faire et porteurs de l'action.

IV. Des personnages féminins forts

A. Femmes porteuses de l'action

Si au premier abord, il semble que les personnages masculins soient centraux et porteurs de l'action dans les pièces de notre corpus, notamment, car ils ont la majorité des répliques, en réalité cela n'est pas une vérité absolue. Invisibilisées et obligées de subir les actions des hommes, certains personnages féminins dépassent leur statut d'éternelles victimes et deviennent porteurs de l'action.

IV.A.1. Entamer l'action

À plusieurs reprises des personnages féminins sont à l'origine de l'action dans la pièce. Ils ne l'entament par forcément, mais ils peuvent être à l'origine d'une intrigue. Dans *Le Jugement de Paris*, Megere est celle qui ouvre l'action dans le récit en apportant la guerre sur la Terre : « Des centres tenebreux je viens en ceste terre, / Pour allumer icy le flambeau de la guerre » (Pep, 138, 27-28). Elle reviendra un peu plus tard sur ce qu'elle vient de faire : « Tout brusle dans le feu que je viens d'allumer, / Tout ressent la fureur que je viens d'escumer » (Pep, 162, 347-348). Elle insiste ainsi sur le rôle actif qu'elle joue dans la pièce.

Dans *Le Jugement de Paris*, Discorde qui est très contrariée de ne pas avoir été invitée à un mariage va chercher à se venger :

> Et per troubla la feste & fayre une carelle,
> Escriguet sur la pomme elle es per la plus belle
> [...]
> Elle gitet alors la pomme per lou sol,
> Si be qu'on se penset à qui rompre lou col,
> Tout lou monde quittet la taulo per y courre
> Cadascun y volguet aprocha un pauc lou moure[630]
> (JugPar, 260, 391-400).

630 « Pour troubler la fête et créer une querelle / Elle écrivit sur la pomme "Elle est pour la plus belle" / [...] / Elle jeta la pomme sur le sol / Si bien qu'on crut alors s'y rompre le cou. / Tout le monde quitta la table pour se précipiter dessus, / Chacun voulut en approcher un peu le visage » (JugPar, 261, 391-400).

En n'étant pas présente au mariage, elle n'aurait même pas dû être mentionnée dans le récit, mais elle renverse la situation. Sa vengeance lui permet de détourner l'attention de tous vers cette pomme, plus personne n'a la tête au banquet ou au mariage. Elle a été écartée de l'action au départ, mais elle en a repris les rênes et est devenue l'élément central du récit. Si elle n'avait pas jeté cette pomme, la pièce n'aurait eu aucun intérêt et aurait simplement été l'histoire d'amour de Paris et Enone.

Dans *Les Amours de la Guimbarde*, Miquouquette est le personnage principal. Elle n'entame pas l'action de la pièce, mais elle en est le moteur. Nous en reparlerons plus tard.

Nous découvrons un nouveau profil de femmes chez Zerbin, avec des personnages qui n'ont pas peur de dire leur attirance, leur désir pour un homme de la pièce et qui vont même jusqu'à faire le premier pas. Ce faisant, elles ouvrent une nouvelle intrigue amoureuse dans la pièce. Dans la pièce A de Zerbin, on trouve la chambrière Peyrouno qui décide de révéler en quelque sorte ses sentiments à Matoys le nouveau valet : « Vaut may que senso efperar plus / Li digui lou mau qu'es reclus / Per eou dins mon armo amourouso[631] » (A, I, 2, 209, 229-231). Ce premier pas fait par Peyrouno vers Matoys est le point de départ de toutes les péripéties de la pièce. Peirouchouno dans la pièce B de Zerbin fera de même et déclarera sa flamme à Pacoulet. Dans la pièce D de Zerbin, Dardarino choisira pour amant Gourgoulet, le valet de son mari. C'est elle qui fera des avances au valet, mais contrairement aux autres personnages masculins, on sent que cela représente un effort pour elle. La pudeur et la timidité qui retiennent souvent les femmes d'exprimer leurs désirs sexuels sont évoqués par Dardarino qui décide de dépasser ces sentiments insufflés dans son éducation de fille de bonne famille pour atteindre son objectif :

> Et may preni rezoulucien
> De manifestar senso crénto
> L'inflamacien que me tourménto
> A noüestré foüeil de Gourgoulet.[632]
> (D, III, 2, 379, 472-475).

631« Il vaut mieux que, sans plus attendre, / Je lui déclare le mal qui est reclus, / Pour lui, dans mon âme amoureuse » (A, I, 2, 209, 229-231).

632« Je prends du reste la résolution / De manifester sans crainte / L'échauffement qui me tourmente / À notre fol de Gourgoulet. » (D, III, 2, 379, 472-475).

La crainte qu'elle évoque n'a plus lieu d'être puisque son plaisir est légitime, il est naturel. Elle n'a donc pas de raison d'avoir honte ou d'être timide en parlant. Elle lui fera des avances très claires et sans détours :

> Et may serae ben autro festo,
> Si dezirés de t'espurgar,
> Dins un liech anen s'alugar
> Per veiré de tous maus lou termé.[633]
> (D, III, 2, 381, 570-573).

Dans la pièce E de Zerbin, Tardarasso s'est d'abord fait aborder par Fumosi, mais une fois qu'elle a eu une aventure avec lui, on ne l'arrête plus. Elle séduit Barboüillet, le valet de Fumosi, puis propose au Charlatan de le payer en nature pour son remède. Margarido, la femme de Fumosi fera elle aussi des avances à Couguëlon, le mari de Tardarasso. Le fait que chacune de leur côté initient des relations avec un homme alimente le récit et offre du divertissement.

Les personnages féminins dans ces pièces jouent un rôle essentiel en étant à l'origine de l'action et en propulsant le récit vers l'avant. Que ce soit en provoquant la guerre comme Megere dans *Le Jugement de Paris* ou en créant des bouleversements comme Discorde, ces personnages ne se contentent pas d'être passifs. Ils s'affirment comme des forces motrices, influençant et façonnant le déroulement des événements. Cette dynamique est particulièrement marquée dans les œuvres de Zerbin où les femmes n'hésitent pas à prendre des initiatives audacieuses, que ce soit dans l'expression de leur désir ou dans la création d'intrigues amoureuses. En somme, ces figures féminines ne se contentent pas d'être présentes, elles sont des actrices déterminantes du récit, démontrant ainsi l'importance de leur rôle dans l'action dramatique.

IV.A.2. Faire avancer le récit

Tout comme certains personnages féminins qui entament l'action, d'autres font avancer le récit, soit par leurs paroles, soit par leurs actes. Bien souvent ceux qui entament sont aussi ceux qui font avancer les intrigues. Dans *Le Jugement de Paris*, Megere revient vers les hommes pour leur

633 « Mais ce sera bien une autre fête / Si tu désires te purger, / Allons prendre place dans un lit, / Afin que tu connaisses la fin de tes maux. » (D, III, 2, 381, 570-573).

donner un discours pour les motiver et les pousser à passer à l'action, à prendre les armes : « Arme ton bras d'ascier ô peuple genereux, / Eschauffe ton courage à l'ardeur de mes feux » (Pep, 160, 335-336). La paix intervient et coupe l'action des soldats, elle vient en opposition à Megere, elle vient arrêter la guerre. Elle apporte un rebondissement au récit. Plusieurs verbes nous montrent qu'elle est active et non passive lorsqu'elle explique les raisons de sa venue sur Terre. Elle est venue pour « estancher », « estaindre » et « oster » (Pep, 172, 474, 475, 476). Elle est une réelle figure d'autorité puisqu'elle donne des ordres aux hommes et se montre coercitive : « ordonner » (Pep, 172, 480). Bien qu'elle soit l'envoyée de Jupiter, elle montre l'étendue de son pouvoir dans cette phrase : « Il le dit, je l'ordonne » (Pep, 172, 483). Les vers qui suivent sont à l'indicatif et sont une série d'ordre qu'elle donne aux soldats pour faire cesser leurs agissements et imposer la paix : « Mettez » (v. 481) ; « Ne vous repaissez plus » (v. 485) ; « Laissez » (v.486) ; « Chassez » (v. 487, 489) ; « Pandez-le » (v. 488) ; « Enfermez » (Pep, 172, 491). Si Megere parlait comme un dirigeant échauffant ses troupes avant la bataille, la Paix se présente en autorité indiscutable.

Les rebondissements de la pièce viennent du jeu de ping-pong, si on peut dire, entre Megere et la Paix. Il n'est donc pas surprenant de voir Megere intervenir à nouveau à son tour et faire revenir la guerre. Elle donne à voir au travers de ses paroles toutes les actions qu'elle a accomplies et surtout son implication personnelle dans le combat qui se joue entre elle et la Paix : « J'ay mis par tout le feu de discorde & de guerre » (Pep, 178, 583), « mon embrasement » (Pep, 178, 182, 586, 618), « ma rage » (Pep, 180, 614). Elle parle aussi des actions qui sont perpétrées sous ses ordres : « Pour embrazer ses cœurs d'une eternelle rage, / Et pour les animer au sang & au carnage ? » (Pep, 180, 595-596), « allumer le feu » (Pep, 180, 609), « Et remplir les chemins » (Pep, 180, 610). Si les personnages masculins la prennent pour une simple messagère comme la Paix et même si elle se réfère souvent à Pluton à qui elle doit rendre des comptes, elle n'en demeure pas moins une déesse libre de faire ce qui est nécessaire selon elle pour atteindre l'objectif que lui a fixé le dieu des Enfers. Les deux déesses sont bien envoyées par des divinités masculines sur la Terre, mais ce sont elles qui font avancer le récit. Les personnages masculins qui prennent beaucoup plus de place dans la pièce ne font finalement que commenter ce qui se passe et y réagir.

Dans *Le Jugement de Paris*, nous voyons un autre personnage féminin faire avancer l'action : Enone. En effet, contrairement à Megere et la Paix qui ont de longs discours pour motiver leurs troupes ou donner des ordres, Enone fait basculer le récit de l'intrigue amoureuse en une seule phrase : « Il ce faut rendre helas ! c'est assez combattu » (JugPar, 236, 96). En effet, Enone fuyait les avances de Paris dans le but de tester la force et la sincérité de ses sentiments à son égard. Elle

accepte enfin de rendre son amour à Paris. Par cette simple phrase, que seul le public entend, elle change la dynamique de la pièce. Ce n'est plus Paris qui poursuit Enone, mais bien elle pour lui faire part de son amour. La mise en pratique de la décision d'Enone est évoquée plus tard dans la pièce lorsqu'elle s'excuse pour son comportement auprès de Paris :

> Sil est vray que mes yeux ont causé vos douleurs,
> Ils ont déja lavé leur faute avec mes pleurs,
> Et si par mon mespris vous ay fait quelque offence,
> Paris il y a long temps que j'en fais penitence.
> (JugPar, 254, 295-298).

En déclarant sa flamme, elle oriente le récit vers une belle histoire d'amour et non vers une tragédie. Paris qui menaçait de se suicider depuis le début si ses sentiments n'étaient pas partagés pourra donc rester en vie et profiter de sa belle.

Dans *Les Amours de la Guimbarde*, Miquouquette est elle aussi une figure d'autorité. Elle est le personnage principal et c'est elle qui fait accélérer le récit en prenant les choses en main. En effet, sa réputation ainsi que celle de Guimbarde sont mises à mal. Des rumeurs à leur sujet sont lancées au travers de chansons selon lesquelles Guimbarde serait en mal d'amour et désirerait ardemment Dupon. Les chansons disent aussi que Miquouquette serait leur maquerelle. Celleci ne se laisse pas faire et décide qu'il est nécessaire d'envoyer un message à Dupon le plus rapidement possible pour le faire rentrer afin qu'il règle cette histoire d'homme à homme :

> Se vous amays Dupon voulez estre en instance,
> Lou cal manda cerca au Chasteau de Playsanco,
> […]
> Manden querre Dupon, Guimbarde ieu vous pregui,
> Quand toquou sur l'hounou, à lors yeu me bolegui.[634]
> (Chamb, 446-448, 437-446).

C'est elle qui trouve le messager qui sera envoyé pour trouver Dupon : « Non pouirian pas causi milhou que Pedescaus[635] » (Guimb, 448, 456). C'est aussi Miquouquette qui explique à Dupon ce

634« Si vous aimez Dupon, veuillez vous presser, / Il faut le faire chercher au château de Plaisance, / […] / Allons chercher Dupon, Guimbarde, je vous prie. / Quand on touche à mon honneur, alors je m'active ! » (Guimb, 447-449, 437-446).

635« Nous ne pourrions pas trouver mieux que Pieds-nus. » (Guimb, 449, 456).

qu'il doit faire, ce qui est attendu de lui : « Prenés la causo en ma, & fasés ne salsisso.[636] » (Guimb, 456, 549). Guimbarde et Dupon lui obéissent mais ce ne sont pas les seuls. Pour faire en sorte que Dupon arrive au plus vite afin de faire taire les rumeurs à leur sujet, elle demande à Guimbarde de se dépêcher de trouver un messager : « Or sus despachen nous fasen faire aquel viatge[637] » (Guimb, 448, 453). C'est elle qui donne un rythme plus soutenu à la fin de la pièce. Elle continue de donner ses instructions à Guimbarde, tout en la pressant :

> Dounas li lou poulet que mandas à Dupon,
> Ambé dos piesses d'or, & qu'auque ducaton,
> Anas & tournas leu, aro be nagio gardo
> Que degus cante plus la cansou de Guimbardo[638]
> (Guimb, 450, 467-470).

Une fois ses instructions données pour le message, elle passe à l'étape suivante : s'assurer de ne plus entendre la chanson jusqu'à l'arrivée de Dupon. Une fois ce dernier revenu auprès des deux femmes, Miquouquette ne perd pas la main et continue de donner des ordres à tout le monde pour aller le plus vite possible : « Laquay vay li mena lou cheval à l'estable, / Ten li lous estrious, aquo es prou fach Dupon.[639] » (Guimb, 452, 510-511). Elle s'adresse de la même façon à Dupon et au laquais, elle exerce son autorité sur tout le monde. Les retrouvailles entre Dupon et Guimbarde tournent court car Miquouquette n'est pas là pour s'attendrir, elle souhaite sauver sa réputation et mettre fin aux rumeurs. Elle rappelle à Dupon ce qui est attendu de lui : « Aro non es pas tens Dupon d'estre estounat, / El qual qu'aro moustrez ce ses vengut souldat, / Contre qu'auques marauts, que cantou per la vilo[640] » (Guimb, 456, 543-545).

Dans la pièce A de Zerbin, Peyrouno nous offre une scène burlesque avec une parodie de combat entre Tabacan et Matoys. En effet, les deux désirant l'épouser, ou plutôt être intimes avec elle, elle décide que le gagnant du combat aura sa main : « Battez-vous, & qu gagnara / Sera lou

636« Prenez les choses en main et faites-en des saucisses ! » (Guimb, 457, 549).
637« Or, allons ! Dépêchons-nous, faisons faire ce voyage ! » (Guimb, 449, 453).
638« Donnez-lui la missive que vous envoyez à Dupon / Avec deux pièces d'or et quelque ducaton. / Allez et revenez vite ! Maintenant prenons garde / Que personne ne chante plus la chanson de Guimbarde » (Guimb, 451, 467-470).
639« Laquais ! Va donc mener son cheval à l'étable. / Tiens-lui les étriers ; c'est assez, Dupon ! » (Guimb, 453, 510-511).
640« Ce n'est pas le moment maintenant d'être troublé, Dupon, / Il faut désormais que vous montriez si vous êtes devenu soldat / À quelques marauds qui chantent par la ville » (Guimb, 457, 543-545).

marit que m'aura.[641] » (A, II, 1, 217, 625-626). Elle offre au public une scène comique et voit son ego flatté en ayant deux hommes se battre pour elle. Si Peyrouno est le point de départ des péripéties de la pièce, elle n'est plus maîtresse de rien par la suite. Matoys se joue de tout le monde et particulièrement d'elle. Elle tombe enceinte de lui mais celui-ci refuse d'assumer la paternité de l'enfant et d'épouser la chambrière. À la place, il suggère à Peyrouno d'avoir un rapport sexuel avec Tabacan, de l'épouser et de lui faire croire que l'enfant est le sien. Celle-ci s'exécute et dès qu'elle revoit Tabacan, elle passe à l'action : « Pusqu'aquot'es, intren assin, / Auras so que ton couër demando.[642] » (A, III, 1, 227, 982-983). Elle suit les instructions de Matoys, mais c'est tout de même elle qui manipule Tabacan, qui le séduit et qui obtient ce qu'elle désire de lui. La nécessité pour elle de se mettre à l'abri du déshonneur dans les liens du mariage la pousse à elle aussi devenir très manipulatrice.

Dans la pièce B de Zerbin, Peirouchouno donne le petit coup de pouce nécessaire à Pacoulet pour qu'ils entament une relation comme Peyrouno l'a fait avec Tabacan. En revanche, là où elle fait avancer la pièce au-delà de son histoire d'amour, c'est lorsqu'elle évoque le stratagème qu'elle a mis au point avec sa maîtresse afin de court-circuiter les plans des deux vieillards que sont Tacan et Paulian : « Dins pauc de tens veirés lou juec ; / […] / Car va faray qu'anara ben.[643] » (B, III, 1, 282, 736-739). Nous verrons plus tard que Catharino a participé à l'élaboration du stratagème, mais c'est Peirouchouno qui va transmettre le message à l'Amourous et qui s'assure que tout se passe comme prévu. S'il y a deux cerveaux derrière ce plan, c'est bien Peirouchouno qui est dans l'action. La réussite du plan et le rôle qu'elle a joué dans son exécution est salué par l'Amourous qui en est admiratif : « Peirouchouno es istado habillo[644] » (B, III, 3, 286, 882). C'est elle qui a fait avancer l'action vers cette fin heureuse, elle mérite ces félicitations.

Dans la pièce D de Zerbin, Dameyzello nous offre un rebondissement intéressant. Alors que son mari l'a découverte en plein acte d'infidélité, elle a décidé de s'enfuir avec son amant par les toits :

> Estré coucado dins un liech,
> Et puis passar per la taulisso
> Emé la persouna complisso

641« Battez-vous, et celui qui gagnera / Sera le mari qui m'aura. » (A, II, 1, 217, 625-626).
642« Puisqu'il en est ainsi, entrons ici, / Tu auras ce que ton cœur demande. » (A, III, 1, 227, 982-983).
643« Vous verrez le stratagème sous peu ; / […] / Car je ferai en sorte que tout aille bien. » (B, III, 1, 282, 736, 739).
644« Peirouchouno a été habile » (B, III, 3, 286, 882).

De sa lacho impudicitat ?[645]

(D, V, 1, 391, 928-931).

Cette scène, qu'il ne nous ait pas donné à voir mais qui est décrite par Mourfit, semble cocasse et rajoute de la dynamique à l'histoire. Tout comme Catharino s'est enfuie de chez elle pendant le charivari pour rejoindre l'Amourous, Dameyzello Mourfit s'est enfuie avec son amant de sa maison. Les deux ont choisi de fuir le carcan qui leur été imposé par des hommes au profit d'une vie qu'elles ont choisie.

En somme, les personnages féminins étudiés jouent un rôle central et dynamique dans l'avancement du récit, qu'il s'agisse de la sphère publique ou privée, de la guerre ou de l'amour. Qu'elles exercent leur autorité avec force, comme Megere ou la Paix, ou qu'elles influencent subtilement le cours des événements, comme Enone ou Miquouquette, ces femmes ne se contentent pas de subir l'action, elles la dirigent. En leur attribuant ce pouvoir d'action, les auteurs non seulement enrichissent la complexité narrative, mais soulignent également l'importance des voix féminines dans la progression des intrigues. Ces figures féminines démontrent qu'elles ne sont pas de simples accessoires dans les récits, mais bien des moteurs essentiels qui façonnent le destin des autres personnages et déterminent le déroulement de l'histoire. Ce pouvoir d'action confère aux femmes la capacité de faire basculer l'intrigue de manière décisive.

IV.A.3. Pouvoir faire basculer l'intrigue

Nous avons déjà évoqué la configuration conventionnelle des relations amoureuses telle qu'on la trouve par exemple dans la poésie lyrique. L'homme qui est amoureux est ignoré par sa belle qui ne partage pas ses sentiments et lui est indifférente. La difficulté que rencontre l'homme dans la séduction et le fait que la femme n'accepte pas ses avances donne du pouvoir dans nos pièces aux personnages féminins. En effet, nous en avons déjà parlé, mais par exemple dans *Le Jugement de Paris* dans le Théâtre de Béziers, dès qu'Enone fuit Paris, elle exerce un certain pouvoir sur lui. En effet, Paris ne cesse de parler de son amour pour la belle nymphe, tout en s'apitoyant sur son sort car Enone le fuit. Il explique à plusieurs reprises être prisonnier de ses sentiments

645« Être couchée dans un lit, / Et puis passer par les toits / Avec la personne complice / De sa lâche impudicité ! » (D, V, 1, 391, 928-931).

amoureux dont Enone serait la responsable, cela relève de la tradition poétique : « D'Enone que je sers, belle Nymphe des bois, / Qui tient ma liberté captive dans ses lois » (JugPar, 234, 61-62). Il dit aussi placer tous ses espoirs en Enone, elle seule peut mettre fin à sa souffrance : « J'avois mis mon espoir en toy tant seulement, / Qui pouvoit mettre fin à mon cruel tourment ? » (JugPar, 238, 115-116). Paris se fait apparaître comme étant soumis à Enone, à son service, ce qui relève aussi du code conventionnel légué par le pétrarquisme : « Et que peut esperer un pauvre serviteur » (JugPar, 238, 127). Elle retient son cœur, pour autant, on ne voit pas ce qu'elle aurait fait pour cela. Elle se trouve détentrice d'un pouvoir qu'elle n'a pas cherché à avoir.

La force de ses sentiments et le côté tragique du registre que Paris emploie le poussent à plusieurs reprises à parler de sa mort potentielle si ses sentiments n'étaient pas partagés, là encore on est dans un registre conventionnel pétrarquiste : « Il faut que j'aille apres, & que cette inhumaine, / Ou me donne la mort ou la fin à ma peine » (JugPar, 234, 71-72) ou encore « Dittes-luy cher Colin, que Paris la supplie / De luy donner l'Arrest ou de mort ou de vie. » (JugPar, 246, 211-212). Paris continue de poursuivre Enone de ses assiduités tout en la mettant dans une situation impossible : accepter de lui rendre son affection ou le tuer. Enone peut donc mener la suite du récit dans deux directions totalement opposées. Pourtant, ce pouvoir ne vient pas d'elle, il lui est donné par Paris. Tant qu'elle ne prend pas sa décision, l'action stagne.

Dans *Guilhaumes & Antoigne*, on trouve la même dynamique que dans *Le Jugement de Paris*, avec Guilhaumes qui donne le pouvoir à Antoigne : « De tu soulo depen ma vide, ou mon trépas, / Comme fa de m'aima, ou de non m'aima pas[646] » (GuilhAnt, 694, 307-308). Bien que tout semble dépendre d'elle, en réalité, c'est Cupidon qui tire les ficelles, ou plutôt les flèches, et qui fait tomber amoureux Guilhaumes dans un premier temps, puis Antoigne. Le valet et la chambrière ne sont finalement que la démonstration de ses talents, ils ne sont pas maîtres de leurs désirs et de leurs sentiments.

Dans la pièce B de Zerbin, l'Amourous ne donne pas tout pouvoir à celle qu'il aime, contrairement aux pièces citées précédemment, mais à Peirouchouno, sa domestique qu'il engage comme entremetteuse : « Te recoumandi tout l'affayré, / Mon soulas dependé de tu.[647] » (B, I, 1, 267, 167-168). Il se met dans une position passive en se remettant entièrement à Peirouchouno pour obtenir l'amour de Catharino.

646 « De toi seule dépend ma vie ou mon trépas, / Tout comme de m'aimer ou de ne m'aimer pas. » (GuilhAnt, 295, 307-308).

647 « Je te recommande toute l'affaire, / Mon bonheur dépend de toi. » (B, I, 1, 267, 167-168).

Dans *La réjouissance des chambrières*, on change de registres et d'enjeux, on quitte les problèmes d'amour. Tous les personnages sont féminins, sauf le fontainier et un certain Peire, mais ceux-ci sont secondaires et interviennent peu dans le récit. Bien que le sujet soit l'assèchement de la fontaine et que le Fontainier soit celui qui règle le problème, en réalité le sujet est plutôt la vie des chambrières de Béziers et les conséquences qu'a eu le tarissement de la fontaine sur leur travail. Ainsi, chaque petite anecdote que nous racontent ces chambrières nous donne un aperçu de leurs tracas quotidiens, de la difficulté de leur travail et étayent les propos de la pièce. Cependant, nous pouvons noter deux personnages de pouvoir : le premier est la Ville qui est un personnage allégorique et qui prend soin de tous les habitants de Béziers, y compris les chambrières. Le second est Andrivo qui a été désignée comme déléguée des chambrières pour porter leurs doléances à la connaissance de la Ville.

En conclusion, bien que certaines figures féminines semblent exercer un pouvoir dans les relations amoureuses au sein des pièces étudiées, il s'agit souvent d'un pouvoir passif conféré par les hommes eux-mêmes. Enone, par exemple, ne détient ce pouvoir sur Paris que parce que celui-ci l'a décidé en plaçant en elle tous ses espoirs. De même, l'Amourous se met volontairement en position de dépendance envers Peirouchouno. Dans *Guilhaumes & Antoigne*, ni l'un ni l'autre des protagonistes n'est réellement maître de la situation, puisque leurs sentiments sont dictés par les flèches de Cupidon. Les chambrières de *La réjouissance des chambrières* en revanche sont porteuses de l'action, mais dans toute la continuité de la pièce, il n'y a pas de moment particulier où un personnage féminin sort du lot et fait basculer le récit. Nous n'avons pas mentionné ici les entremetteuses car nous en reparlerons dans une partie spécialement dédiée au sujet. Dans le chapitre précédent, nous avons parlé du fait que les personnages féminins sont toujours victimes, nous nuancerons nos propos en montrant qu'ils ne se laissent pas toujours faire et qu'ils peuvent avoir du caractère.

IV.A.4. Femmes qui ne se laissent pas faire

Bien que les personnages féminins dans les pièces de théâtres étudiées ici soient victimes de nombreux mauvais traitements, elles ne se laissent pas faire pour autant, en particulier chez Zerbin. Le premier point que nous relevons et sur lequel les femmes se défendent est tout ce qui concerne leur réputation au sujet de leur vie intime. Dans la pièce E de Zerbin, Tardarasso ose répondre à son

mari Couguëlon : « Vous non sias ren qu'un vieil jalous.[648] » (E, I, 1, 430, 265). Elle ne se montre pas soumise verbalement à lui et répond à ses accusations d'infidélité. Elle ne va pas toujours dans son sens. Elle n'hésite pas à montrer son malheur à son mari et compte sur la crainte de Dieu pour lui faire comprendre que ce qu'il fait est mal et qu'il pourrait donc être victime de la justice divine :

> Jamay non s'es vist païzano
> Qu'agé tant suffert coumo you :
> S'avais ben la crénto de Diou
> Me darias pas tant de defessi.[649]
> (E, II, 1, 432, 336-339).

Dans *Les Amours de la Guimbarde* par exemple, Miquouquette n'hésite pas à insulter et menacer Lou Cantayre qui répand des rumeurs à son sujet et au sujet de Guimbarde : « Veny sa maraudas, vilen truquotauliez, / Non caches pas lou nas, saven prou qui tu es / Ieu te voli de ma fayre espoulsa la fardo[650] » (Guimb, 442, 363-365) ; « Vilen forobandit[651] » (Guimb, 442, 375) ;

> As acabat maraud, el cal bé que tu rigos
> Pendut, bourreau, quoqui, vilen, crevo boutiquos.
> Tu mostros bé que bey as un pauc trop begut,
> Ieu non te laissaray quoun te vejo pendut[652]
> (Guimb, 444, 397-400).

« Vay vay retire te canto mays la cansou, / Ieu te voli fa fa la barbo an lou rasou, / Vilen palafarnié, laisso fa pren te gardo[653] » (Guimb, 444-446, 415-417). Les insultes sont une forme de violence verbale qui témoigne de la force de caractère des personnages féminins, qui osent répondre et invectiver comme le font les hommes, elle devient leur égal ce faisant.

648« Vous n'êtes rien qu'un vieux jaloux. » (E, I, 1, 430, 265).

649« Il ne s'est jamais vu de paysanne / Qui ait souffert autant que moi : / Si vous aviez réellement la crainte de Dieu / Vous ne procureriez pas tant de désagréments. » (E, II, 1, 432, 336-339).

650« Viens ici, sale maraud ! Vilain coureur de taverne. / Ne baisse pas le nez, nous savons bien qui tu es. / Je veux demain te secouer les puces » (Guimb, 443, 363-365).

651« Vilain proscrit ! » (Guimb, 443, 375).

652« Tu as fini, maraud ? Il faut bien que tu rigoles ! / Pendu ! Bourreau ! Coquin ! Vilain ! Crève-boutiques ! / Tu montres bien qu'aujourd'hui tu as un peu trop bu. / Je ne te lâcherai pas jusqu'à ce qu'on te voie pendu. » (Guimb, 445, 397-400).

653« Va, va ! Éloigne-toi ! Chante encore ta chanson ! / Je veux te faire tailler la barbe avec un rasoir. / Vilain palefrenier, laisse faire, prends garde ! » (Guimb, 445-447, 415-417).

Ainsi, tout comme Miquouquette, Peyrouno et Philis dans la pièce A de Zerbin n'hésitent pas à insulter les hommes de la pièce. Peyrouno s'en prend uniquement à Tabacan qui la harcèle et dont elle ne supporte plus la vue. Ses insultes sont parfois même gratuites, mais elles ont au moins le mérite de montrer qu'elle ne tolère pas sa présence et ses propos. Philis, quant à elle, insulte Matoys à la fin de la pièce en découvrant le tour qu'il leur a joué. Elle l'invective aussi et le menace de mort lorsqu'il lui suggère d'avoir une aventure avec Coridon : « Vous coustara ren que la vido.[654] » (A, III, 1, 232, 1131). Si sa menace ne l'implique par personnellement, la suite illustre bien son courroux, puisqu'elle menace de le tuer de ses propres mains :

> Un tau courrous me ven sezir,
> Que s'aviou toutaro uno dago,
> Sur ton corps fariou talo plago,
> Que te mettrié sur lou carreou.[655]
> (A, III, 232, 1134-1137).

Les femmes doivent faire preuve de pudeur et protéger leur réputation coûte que coûte. C'est pourquoi tous nos personnages féminins réagissent aussi violemment lorsqu'on leur parle d'infidélité, de maquerellage ou de prostitution.

Si les personnages féminins de nos pièces répondent vertement aux accusations qui pourraient porter atteinte à leur honneur, leur réputation et leur vertu, elles ne s'arrêtent pas toutes là. Certaines sont prêtes à passer à l'action, à user de la violence pour défendre leur réputation. Dans la pièce C de Zerbin, Dardarino, une courtisane, se voit interpellée dans la nuit par Gourgoulet et Brandin qui souhaitent s'offrir ses services. Dardarino qui est insultée par Gourgoulet en pleine rue à portée d'oreille de tous refuse donc de lui ouvrir sa porte : « La malo moüert me sié dounado / S'you te duerbi, car es trop tard. / Vay pu coucar en autro part.[656] » (C, II, 4, 323, 433-435). Alors qu'elle est à sa fenêtre, elle menace de descendre pour lui donner une bonne correction : « Si vouliou seguir ma passien / Sourtriou toutaro emé un tourtouïré / Afin de te va far ben couïré.[657] » (C, II, 4, 323, 451-453).

654« Il ne vous en coûtera que la vie. » (A, III, 1, 232, 1131).
655« Un tel courroux s'empare de moi, / Que, si j'avais, là, une dague, / Je t'en ferais une telle blessure / Qu'elle te mettrait sur le carreau. » (A, III, , 232, 1134-1137).
656« La male mort me soit donnée / Si je t'ouvre : il est trop tard. / Va donc coucher ailleurs. » (C, II, 4, 323, 433-435).
657« Si je voulais suivre mon emportement / Je sortirais sur l'heure avec un gourdin / Afin qu'il t'en cuise. » (C, II, 4, 323, 451-453).

Tardarasso, dans la pièce E de Zerbin, a recours au même type de menaces envers Barboüillet qui se fait passer pour son prétendant. Le but de la manœuvre est de faire croire au mari de Tardarasso, Couguëlon, que cette dernière est au-dessus de tout soupçon d'infidélité. Elle se retrouve donc à menacer son faux prétendant, de le frapper avec un gourdin : « Monsu, si vau prene uno branquo / Vous espaussaray de respet.[658] » (E, II, 4, 440, 635-636). Les ressemblances entre ces deux scènes ne s'arrêtent pas là puisque Dardarino dans la pièce C de Zerbin finit par délaisser les mots et les menaces pour passer aux coups. Elle n'utilise pas le gourdin comme elle l'avait dit, mais préfère rester à distance et jette un caillou pour les faire fuir : « Per non avez plus à refayré / V'equito un cop de coudoulet.[659] » (C, II, 4, 324, 457-458). Tardarasso dans la pièce E de Zerbin menace, elle aussi, de frapper son faux prétendant avec un caillou : « Vous daray un cop d'aquest coüedou[660] » (E, II, 5, 440, 631). Contrairement à Dardarino, elle ne passera pas à l'action.

Dans la pièce C de Zerbin, Dardarino se fait insulter par Gourgoulet tout au long de la scène pour la profession qu'elle exerce. Elle ne remet jamais en question les insultes de Gourgoulet à son égard, peut-être par habitude d'être nommée de la sorte ou peut-être parce qu'elle reconnaît le peu de considération qu'a la société pour son travail. Toujours est-il qu'elle ne se laisse pas pour autant faire et maintient sa position, ne se laissant pas impressionner par ces deux hommes. Elle va même jusqu'à les blesser. Elle explique ne pas avoir ouvert sa porte car ils ne s'adressaient pas à elle comme il se doit. Elle défendait sa pudeur, son honneur, sa réputation, des valeurs importantes pour la société de l'époque et qui sont des obstacles à la réalisation des plaisirs, mais on peut aussi y voir tout simplement un respect de soi-même. Dardarino se respecte trop pour tolérer qu'on lui parle de la sorte, ce n'est pas qu'une question de qu'en-dira-t-on : « Mau à prepaus tu me cauzavés[661] » (C, II, 4, 324, 464).

Cette scène de la pièce E de Zerbin présente aussi des similitudes avec une scène de la pièce D de Zerbin. En effet, dans celle-ci, Dardarino est victime de la jalousie maladive de son mari, tout comme Tardarasso dans la pièce E. Voulant lever tous les soupçons qu'éprouve son mari à son égard, elle fait mine de ne pas le reconnaître lorsqu'il rentre à la maison et menace de le frapper : « Que vous dounaray vouëstro cargo[662] » (D, IV, 1, 384, 677). Elle mettra sa menace à exécution et viendra frapper son mari, toujours sous couvert de le prendre pour un inconnu venu lui faire la cour. Le jeu scénique nous est suggéré par les propos de Gourgoulet qui assiste à toute la scène :

658« Monsieur, si je vais chercher un gourdin / Je vous étrillerai de belle manière. » (E, II, 4, 440, 635-636).
659« Pour ne plus avoir à le répéter / Voici un coup de caillou. » (C, II, 4, 324, 457-458).
660« Ou je vous donnerai un coup de ce caillou » (E, II, 5, 440, 631).
661« Tu ne me parlais pas comme il faut » (C, II, 4, 324, 464).
662« Je vous donnerai votre compte » (D, IV, 1, 384, 677).

« Quinto rasso de mautiduro[663] » (D, IV, 1, 384, 693). Elle n'était pas obligée d'aller aussi loin dans son rôle, mais Dardarino a ainsi trouvé une façon de se venger du mauvais traitement que lui imposait son mari en la tenant enfermée à la maison loin de toute interaction sociale. Ainsi, sur trois pièces qui ont une scène similaire et où des femmes défendent leur vertu (plus ou moins honnêtement), nous en trouvons une qui jette un caillou sans sortir de sa maison (Dardarino dans la pièce C), une qui en vient aux mains (Dardarino dans la pièce D) et une qui ne fait rien (Tardarasso dans la pièce E). La première est honnête et sincère dans ses menaces et ses intentions, elle défend vraiment sa réputation. Les deux autres en revanche jouent la comédie et n'ont pour seul but que de paraître irréprochables aux yeux de leurs maris et en quelque sorte de se venger de leur comportement.

D'autres personnages font preuve de violence physique à l'égard des hommes, mais pour d'autres raisons. Dans la pièce D de Zerbin, Dameyzello qui a bien évolué depuis le début de la pièce est loin de la jeune femme soumise et respectueuse des convenances. Elle a trompé son mari et s'est fait surprendre par ce dernier. Elle ne compte pas se laisser battre et insulter sans rien faire. Contrairement à Dardarino qui a battu son mari sous prétexte de ne pas le reconnaître, Dameyzello compte bien le frapper sans avoir recours à aucun stratagème. Alors qu'elle revient de son escapade sur les toits avec son amant, elle n'est ni honteuse de ce qui s'est passé, ni craintive devant son mari. Au contraire, elle est très contrariée par les propos qu'elle l'entend tenir et peut-être aussi d'avoir été interrompue : « Vous proumeti que si m'agasso / Sentra la furi vounte siou.[664] » (D, V, 1, 393, 1010-1011). Elle laisse planer la menace de représailles s'il osait lever la main sur elle. Elle ne compte pas se laisser faire. La jeune femme bien sous tous rapports du début de la pièce a disparu. Alors qu'elle s'adressait en aparté au public, cette fois-ci, elle réitère sa menace directement à Mourfit. S'il lève la main sur elle, elle n'hésitera pas à riposter : « Parmafé me revenjaray / Si vous coumenssas de me batré.[665] » (D, V, 1, 393, 1016-1017). Par la suite, les propos du vieux Brandin nous laissent penser que la bagarre entre les deux époux a bien commencé et que la femme a pris le dessus : « Desparten-ley entré tous quatré, / Dousque soun tant foüert arrapas. / […] / En quint état ello lou renjo.[666] » (D, V, 1, 393, 1018-1021). C'est Dameyzello qui a pris le dessus

663« Quelle belle bâtonnade » (D, IV, 1, 384, 693).
664« Je vous promets que, s'il me provoque, / Il ressentira la fureur où je suis. » (D, V, 1, 393, 1010-1011).
665« Par ma foi, je me vengerai, / Si vous commencez à me battre. » (D, V, 1, 393, 1016-1017).
666« Séparons-les à tous les quatre, / Puisqu'ils sont si fortement aux prises. / […] / En quel état le met-elle ! » (D, V, 1, 393, 1018-1021).

physiquement : « m'as coucat au soou.[667] » (D, V, 1, 394, 1013). Si toutes les indications qui nous étaient données sur la bagarre venaient des personnages extérieurs à l'altercation, Dameyzello reconnaît et semble même être fière d'avoir rendu les coups à son mari : « May tamben as sentit l'esquich.[668] » (D, V, 1, 394, 1031). Gourgoulet s'en prend à Mourfit en lui faisant subir la « paillado » (D, V, 2, 395, 1066). La paillade consistait à mettre le couple en faute dos-à-dos. Le mari cocu à l'envers sur l'âne, il devait alors tenir la queue de l'animal et défiler ainsi dans les rues. Le mari battu par sa femme est considéré comme systématiquement cocu, un proverbe du XVIe siècle dit à ce sujet : « Quand un homme a sa femme battu, il est en grand danger d'estre qoqu » (Carlin 2013, 296). La femme qui bat son mari est un problème en soi, mais le mari est lui aussi à mettre en cause car on considérait qu'il se laissait faire. Ainsi, la paillade avait lieu aussi pour les cas où le mari se faisait battre par sa femme. L'humiliation que cela engendre a pour but de motiver le mari à ne plus se laisser faire et à reprendre sa place dominante dans le couple. Le charivari peut aussi servir à punir le mari. Le désordre engendré par le charivari est à mettre en parallèle avec le désordre que le mari autorise en laissant sa femme le dominer (Daumas 2007). Maurice Daumas dit au sujet de cette justice sociale : « viser les seuls maris battus revenait à se désintéresser de l'adultère féminin commis dans une situations de domination maritale ordinaire » (Daumas 2007, 95-96). En remettant la faute sur l'époux, on rappelle que c'est lui qui détient le pouvoir. Si sa femme le prend, ce n'est pas parce qu'elle le domine réellement, mais parce qu'il l'a laissé prendre le pouvoir (Deffis 2013, 196).

Nos personnages féminins expriment aussi clairement leur non-consentement dans leurs relations. Lorsqu'un homme les menace ou leur fait des avances, elles osent les repousser. Dans *Dono Peiroutouno*, Rondeletto est la proie de tous les personnages de la pièce, mais elle résiste, surtout face aux hommes. Premièrement, elle assure qu'elle ne se laisserait pas faire si Cupidon venait à s'approcher d'elle : « Et s'yeou veni Cupidon prés de yeou, / Ieou li voli lava lou cap sansso l'essieou[669] » (DonoP, 490, 45-46). Finalement, elle n'aura pas l'occasion de se défendre puisqu'il profitera de son sommeil pour lui tirer une flèche. Elle se défend aussi de Braguetin et lui promet une bonne correction s'il décidait de faire appel aux services de Cupidon : « Mais garo de mous dets, s'el ero tant yvroigno[670] » (DonoP, 490, 48). Elle menace aussi de le frapper s'il la touchait sans

667« tu m'as couché par terre. » (D, V, 1, 394, 1013).
668« Mais tu as senti les coups, toi aussi. » (D, V, 1, 394, 1031).
669« Et si je vois venir Cupidon près de moi, / Je veux lui laver la tête sans lessive. » (DonoP, 491, 45-46).
670« Mais gare à mes doigts s'il était assez ivrogne pour tenter ce coup-là. » (DonoP, 491, 48).

son consentement : « Qui m'empachara ieu de vous douna un soufflet[671] » (DonoP, 496, 112). Si elle se défend auprès des hommes, en revanche, elle ne se méfie par de Peiroutouno et se laisse totalement faire.

Contrairement à elle, Dameyzello dans la pièce D de Zerbin ne se laisse pas berner par le discours que lui tient son amie Dardarino au sujet de Lagas. Elle remet en question les bonnes intentions de Dardarino et la sincérité de leur amitié. Selon Dameyzello, une véritable amie ne lui suggérerait pas de faire une chose qui risquerait de lui faire perdre son honneur, sa réputation, de commettre un péché et d'outrepasser sa pudeur : « Jamay uno amigo s'arrisquo / Dedins un tant marrit recours[672] » (D, IV, 3, 388, 822-823).

Dans *Guilhaumes & Antoigne*, la chambrière n'est menacée qu'une fois de viol par celui qui l'aime mais elle ne se laisse pas impressionner et le menace, tout comme Rondeletto. Elles n'usent pas de violence physique mais de violence verbale, une forme de violence beaucoup plus appréciée et acceptée dans le théâtre en vogue à cette époque. Chez Zerbin aussi, on trouve le même type de comportement de la part des hommes amoureux. Tabacan insinue qu'il pourrait toucher Peyrouno sans son consentement, et comme Rondeletto, elle menace de le frapper s'il osait le faire et lui demande de partir. Bien qu'elle l'a assuré de le délivrer de son mal (dans le seul but de se débarrasser de lui), elle le menace d'avoir recours à la violence s'il venait à reparler de ses sentiments :

> T'asserguri que seras ladré
> Sinon as mouyen de sentir
> Lou mau que te fara patir
> Ma man que n'es pas trop laugiero[673]
> (A, I, 2, 208, 292-295).

En cela, elle est plus violente que Rondeletto ou Antoigne dans le Théâtre de Béziers car les coups dont elle menace Tabacan sont parfois excessifs.

Dardarino dans la pièce C de Zerbin montre très clairement qu'elle ne souhaite pas avoir de rapport sexuel avec le Vieillard. Elle ose dire non et montre par sous-entendus qu'elle sait ce que le

671« Qui m'empêchera, moi, de vous donner un soufflet ? » (DonoP, 497, 112).
672« Jamais une amie ne se risque / À faire une aussi mauvaise requête » (D, IV, 3, 388, 822-823).
673« Je t'assure qu'il faudra que tu sois ladre / S'il n'y a pas moyen de te faire sentir / La douleur que te fera souffrir / Ma main, qui n'est pas trop légère » (A, I, 2, 208, 292-295).

Vieillard a derrière la tête : « Poussedarés jamay lou luec / Vounté voüestré dezir aspiro[674] » (C, II, 3, 321, 361-362). Ses déclarations sont grandiloquentes à ce sujet : « Car voudriou may cent fés mourir / Davant que de lou secourir / En so que sa foulié deziro.[675] » (C, III, 3, 329-330, 662-664). Si cette déclaration est poignante, ce ne sont pourtant que paroles en l'air. Elle finira par accepter de lui vendre ses services moyennant un bon prix et ne se donnera pas la mort.

Dans la pièce D de Zerbin, Dardarino se refuse à épouser Brandin et lui dit très clairement qu'il devra trouver satisfaction ailleurs, car elle ne viendra pas d'elle : « Faut qu'à part vous lou mouderés ; / De mon coustat jamay n'aurés / Counsoulacien à voüestro péno.[676] » (D, I, 1, 369, 111-113).

Les personnages féminins de nos pièces doivent aussi faire face à la lâcheté des personnages masculins. On trouve, par exemple dans la pièce A de Zerbin, Rondeletto qui craint d'être abandonnée par Matoys qui l'a mise enceinte. Elle dit au public qu'elle pourrait le tuer s'il refusait de l'épouser comme il l'avait promis et s'il n'assumait pas la paternité de son enfant : « Car li fariou perdré la vido.[677] » (A, III, 1, 225, 911). Bien qu'elle semble avoir du caractère, une fois devant Matoys, elle acceptera sa lâcheté.

Les femmes trompées réagissent lorsqu'elles découvrent l'infidélité de leur mari. C'est le cas de Philis dans la pièce A de Zerbin qui parle de frapper Melidor et Peyrouno pour les punir : « Ressentran un tarriblé esquich.[678] » (A, III, 1, 239, 1360). Au moins, les deux personnages sont à égalité dans cette affaire et sont tous les deux menacés. Toutefois, le comique de la scène vient de l'indignation dont fait preuve Philis alors qu'elle sort elle-même de sa chambre où elle vient de tromper son mari.

Souvent les personnages féminins qui sont le plus mis en avant et qui ont le plus de caractère sont les personnages des catégories sociales inférieures, nous trouvons quelques exceptions comme dans la pièce A de Zerbin, avec Philis qui fait partie de la classe dominante. Un autre personnage féminin faisant partie des classes supérieures se dévoile peu à peu et est plus fort

674« Jamais vous ne posséderez le lieu / Auquel aspire votre désir » (C, II, 3, 321, 361-362).
675« Car je préférerais cent fois mourir / Plutôt que de lui porter secours / Sur ce que désire sa folie. » (C, III, 3, 329-330, 662-664).
676« Il vous faut l'atténuer par vos propres moyens, / Venant de moi, vous n'aurez jamais / De consolation à votre peine. » (D, I, 1, 369, 111-113).
677« Car je lui ferais perdre la vie. » (A, III, 1, 225, 911).
678« Ils vont ressentir un coup terrible. » (A, III, 1, 239, 1360).

qu'il n'y paraît : Catharino dans la pièce B de Zerbin. On se rend compte du caractère exceptionnel de son comportement au travers des propos de son père. Celui-ci est surpris que sa fille lui tienne tête et refuse d'épouser Tacan : « Ton oubstinacien me despito[679] » (B, II, 4, 278, 598) ; « Uno fillo aver entestat / Contro mon pouder venerablé ![680] » (B, II, 4, 279, 608-609). L'impertinence de Catharino est aussi une source de désarroi pour son père : « Maudicho, bessay me blastemés, / Car renouliés entre ley dens.[681] » (B, II, 4, 278-279, 602-603) ; « Serien-ti ben tant affrontados / Que d'aver jugat un tau tour ?[682] » (B, III, 3, 286, 890-891). Sa colère se mêle à l'incrédulité. Sa fille n'aurait pas respecté son autorité parentale et sa domestique son autorité patronale. Deux femmes, par nature inférieures, tiennent tête à un homme. On voit dès le départ dans les prises de paroles de Catharino qu'elle a un fort caractère. Elle est parfois impertinente face à la colère de son père : « Voüestro paraulo autant avanso / Coumo si non avias parlat.[683] » (B, II, 4, 279, 614-615). Mais elle s'exprime aussi dans une longue tirade qui a pour but de présenter divers arguments à son père pour le convaincre de ne pas la marier à Tacan. L'audace dont elle fait preuve en s'exprimant de la sorte alors que son père vient de la menacer de la battre montre la force de son caractère. Son argumentaire s'ouvre sur une déclaration de sa part qui montre qu'elle n'est pas intimidée par ses menaces et que sa détermination est forte :

> Quand me darias lou cop mourtau,
> Vous me veirés toujour d'un essé :
> Voulez vous que mon dezir cessé,
> Per segondar voüestreis dessens ?[684]
> (B, II, 4, 279, 624-627).

Elle réitérera un peu plus tard sa volonté de mourir plutôt que d'accepter ce mariage. Cependant, elle ne dit jamais à son père qu'elle en aime un autre. Elle a du caractère et n'a pas peur de tenir tête, mais elle n'ose pas encore parler de ce qu'elle ressent pour l'Amourous. Plus tard, alors que son père sera parti après l'avoir battue, elle se dira prête à renier sa famille pour celui qu'elle aime :

679 « Ton entêtement me dépite » (B, II, 4, 278, 598).
680 « Une fille s'entêter ainsi / Contre mon pouvoir vénérable ! » (B, II, 4, 279, 608-609).
681 « Maudite, peut-être m'injuries-tu, / Car tu grommelles entre tes dents. » (B, II, 4, 278-279, 602-603).
682 « Seraient-elles effrontées au point / D'avoir joué un tour pareil ? » (B, III, 3, 286, 890-891).
683 « Votre discours fait avancer les choses / Tout comme si nous n'aviez pas parlé. » (B, II, 4, 279, 614-615).
684 « Quand bien même me battriez-vous à mort, / Vous me verrez toujours la même : / Voulez-vous que mon désir cesse / Pour obéir à vos dessins ? » (B, II, 4, 279, 624-627).

« N'ayent que tu per vray paren / Oublidariou touto ma rasso.[685] » (B, II, 4, 281, 688-689). Une jeune femme est normalement obéissante envers ses parents et ne se rebelle pas comme elle l'a fait. Il est encore plus rare d'entendre un discours aussi fort de la part d'un personnage féminin. Elle se dit prête à tourner le dos à sa famille, à se placer hors du cadre de la société par amour. C'est un discours innovant et émancipateur pour la femme. C'est à la fin de la pièce que l'évolution de Catharino s'achève. Elle se trouve en position de pouvoir, au lieu de contrer l'opinion de son père, elle dit ce qu'elle veut. Elle commence par le rabrouer pour sa colère, lui montrant ainsi qu'elle ne se laissera pas faire : « Toubeou, beissas vouëstro coulero[686] » (B, III, 3, 287, 906). Elle s'adresse à lui comme à un égal. Ensuite, elle affirme son désir, son choix d'épouser l'élu de son cœur : « Vouëli que siegé mon marit.[687] » (B, III, 3, 287, 907). Même si la pièce se situe dans la période de Carnaval, le comportement de Catharino peut ne pas relever uniquement du renversement des valeurs caractéristique de cette célébration. On peut se demander, si elle ne va pas au-delà du registre carnavalesque et si elle n'est pas entrain de montrer une voie possible pour les jeunes femmes de son époque.

L'argent est un point important des pièces de Zerbin. Les femmes ne sont pas indépendantes financièrement, sauf celles de plus basse extraction qui devaient travailler pour subvenir aux besoins du foyer. On trouve des chambrières, des maquerelles et des prostituées qui gagnent leur vie de façon indépendante. Dans la pièce C de Zerbin, Dardarino, qui est une courtisane et qui a un très fort caractère, se trouve souvent insultée ou manipulée par les hommes. Elle ne souhaitait pas avoir de rapport sexuel avec le Vieillard mais après l'intervention de Pinatello, elle revient sur sa décision. Cependant, elle réclame son argent avant d'aller plus loin. Elle embrasse seulement le Vieillard alors que celui-ci cherche à obtenir davantage de faveurs sans payer. Elle résiste et ne perd pas de vue son objectif : l'argent. Elle demande donc son argent au Vieillard : « Davant de coumensar la courso / Fez-me prezent de voüestro bourso[688] » (C, IV, 2, 332, 756-757). Pinatello qui a elle aussi des intérêts pécuniaires dans l'affaire confirme que le Vieillard doit payer avant la prestation de Dardarino : « Davant la man aquo se pago[689] » (C, IV, 2, 333, 764). Les deux femmes ne se laissent pas impressionner par cet homme situé socialement au-dessus d'elles, riche, bardé de l'autorité masculine et du respect dû aux aînés.

685« N'ayant que toi pour seul parent, / J'oublierai toute ma famille. » (B, II, 4, 281, 688-689).
686« Tout beau, modérez votre colère » (B, III, 3, 287, 906).
687« Je veux qu'il soit mon mari. » (B, III, 3, 287, 907).
688« Avant que de commencer la course / Faites-moi présent de votre bourse. » (C, IV, 2, 332, 756-757).
689« Cela se paie comptant. » (C, IV, 2, 333, 764).

En conclusion, bien que les personnages féminins dans les pièces étudiées soient souvent victimes de mauvais traitements et d'injustices, elles démontrent une force de caractère indéniable en refusant de se soumettre passivement aux normes imposées par la société. Les femmes de ces pièces, qu'elles appartiennent aux classes dominantes ou de condition plus modeste, s'affirment par la parole, les insultes, les menaces, et même par des actes de violence physique pour défendre leur réputation, leur honneur et leur intégrité. Que ce soit pour repousser des avances, se venger des comportements abusifs de leurs maris, ou encore préserver leur dignité face aux accusations d'infidélité, ces femmes font preuve d'une résilience qui les rend tout à fait remarquables. Elles ne se contentent pas de subir ; au contraire, elles prennent souvent des initiatives pour protéger ce qui leur est cher, que ce soit par la ruse, la force ou la confrontation directe.

Ainsi, ces personnages féminins brisent l'image stéréotypée de la femme passive et soumise de leur époque. Elles incarnent une forme de résistance face à une société patriarcale qui cherche à les contrôler et à les réduire au silence. Leur comportement reflète non seulement une volonté de protéger leur honneur mais aussi un désir profond de respect et d'autonomie, faisant d'elles des figures puissantes et complexes au sein de ces œuvres.

IV.A.5. Plans et stratagèmes

Si dans le Théâtre de Béziers, les personnages féminins sont un peu plus effacés et se contentent d'être des corps au service des hommes, dans le théâtre de Zerbin en revanche, on découvre l'ingéniosité de certaines femmes. Dans la pièce A, le véritable héros de la pièce est certes Matoys mais Peyrouno est aussi au cœur de l'intrigue et certains des stratagèmes qu'elle met en place pour arriver à ses fins nous sont donnés à voir. Tout d'abord, elle n'hésite pas à mentir. Elle essaye de se débarrasser de Tabacan qui se trouve être très insistant en lui faisant croire qu'elle l'aime aussi et qu'elle aura une relation intime avec lui :

TABACAN

Me pouedi ben assegurar

Que soulajaras mon martyré.

PEYROUNO

Aquoto s'en va sensso diré.[690]

(A, I, 2, 208, 302-304).

On sait qu'elle ne compte absolument pas le faire et qu'elle ne l'aime pas, le but est simplement qu'il la laisse tranquille : « Qu'aquot'es luench de so que pensi ! / Mey desirs van ben ressarcan / Autré sujet que Tabacan[691] » (A, I, 2, 208, 308-310). C'est aussi elle qui réagit le plus vite et qui indique la marche à suivre à Matoys. En effet, les deux domestiques sont en train de discuter, ou plutôt de se courtiser, lorsque leurs maîtres rentrent à la maison. Peyrouno indique à Matoys par où passer pour qu'on ne les surprenne pas ensemble : « Matoys, passo per la travesso, / […] / Pui intraras per la grand poüerto.[692] » (A, I, 2, 210, 384-387). C'est elle qui prend les choses en main, Matoys ne fait qu'obéir. Elle ment aussi à sa maîtresse pour justifier le fait de l'avoir faite attendre avant de lui ouvrir la porte : « Excusas, que lou brut dau brez / M'empachavo de vous entendré.[693] » (A, I, 2, 210-211, 390-391).

Toutes ces petites actions sont anecdotiques car Peyrouno est surtout à l'origine du duel qui oppose Tabacan et Matoys. Ils se battent pour obtenir sa main, idée qui vient de Peyrouno. Cependant, si cette suggestion semble surprenante, on comprend ensuite où elle veut en venir. Elle commence par leur dire de se battre avec des armes : « Battez-vous coumo de gendarmos.[694] » (A, II, 1, 217, 631). Si sa demande semble saugrenue, en réalité son stratagème est bien pensé. En effet, elle espère voir Tabacan être mis hors course à la suite de son combat avec Matoys : « Istent fouëro d'aqueou belitré[695] » (A, II, 1, 217, 639). Elle compte sur l'expérience dans l'armée de Matoys pour qu'il gagne le combat. Tabacan n'ayant pas les mêmes compétences, elle est assurée que l'issue du combat sera en adéquation avec ses attentes :

Es istat grand sourdar de gardo ;

Si non lou sentiou bouën sourdat

Non lou mettriou pas à l'hazard

690« Tabacan — Puis-je bien être assuré / Que tu soulageras mon martyre ?
Peyrouno.— Cela va sans dire. » (A, I, 2, 208, 302-304).
691« Que tout cela est loin de ce que je pense ! / Mes désirs, eux, recherchent / Un tout autre sujet que Tabacan. » (A, I, 2, 208, 308-310).
692« Matoys, passe par la rue traversière, / […] / Ensuite, tu entreras par la grande porte. » (A, I, 2, 210, 384-387).
693« Excusez-moi, le bruit du berceau / M'empêchait de vous entendre. » (A, I, 2, 211, 390-391).
694« Battez-vous comme des hommes d'armes » (A, II, 1, 217, 631).
695« Étant débarrassée de ce belître » (A, II, 1, 217, 639).

De ly fayré perdré la vido[696]

(A, II, 1, 217, 652-655).

C'est encore elle qui intervient en faveur de Matoys en voyant Tabacan arriver tout équipé. Elle lui demande dans un premier temps d'enlever son attirail : « Metté pu la curasso au sou, / Lou pistoulet, lou pouët en testo.[697] » (A, II, 1, 218, 682-683). Voyant qu'il ne lui obéit pas et qu'il a donc des chances de gagner face à Matoys, elle le menace de refuser de l'épouser s'il combat ainsi : « You te juri que si va fas / Per aquo non te prendrai pas.[698] » (A, II, 1, 219, 689-690).

Le chantage affectif n'est pas nouveau dans cette pièce. En effet, un peu plus tôt, Philis avait utilisé ce stratagème pour obtenir un camail, vêtement qu'elle convoite depuis plusieurs mois. Elle avait fait croire à Melidor, son mari, qu'elle doutait de son amour pour elle car il ne lui offrait pas ce qu'elle voulait quand elle le voulait : « Certenament me fez pareyssé / Qu'aro vous non m'amas pas trop.[699] » (A, I, 2, 212, 428-429) ; « Certos si me voulias de ben / Me va manifestarias aro.[700] » (A, I, 2, 212, 434-435). Elle dit même penser que son amour est faux et qu'il ne peut le prouver qu'avec des actes, comme lui offrir le fameux camail : « Voüestr'amour n'es ren que ficien, / L'amic au bezon s'appareyssé.[701] » (A, I, 2, 212, 438-439). La manœuvre est maline mais cette stratégie ne portera pas ses fruits. Dans la pièce B de Zerbin, Catharino qui essaye de convaincre son père de ne pas la marier à Tacan essaiera aussi de jouer sur la corde sensible en appuyant sur son amour filial et en cherchant à le faire culpabiliser : « Non deourrias pas aver conscienso, / De ressarcar ansin mon mau ?[702] » (B, II, 4, 279, 630-631) ; « Mon pero, vous leissi à sonjar / Si me veiriou senso besougno[703] » (B, II, 4, 279, 644-645). Là encore, le résultat ne sera pas au rendez-vous.

Dans la pièce B de Zerbin, Catharino, lors d'un monologue, cherche à convaincre son père que Tacan n'est pas un bon choix de mari pour elle. Elle utilise ~~durant son discours~~ différends éléments, espérant ainsi faire mouche. Elle commence par dresser un portrait très négatif de Tacan mettant sa laideur et sa saleté en avant :

696« Il a été grand soldat de la garde ; / Si je ne le sentais pas bon soldat / Je ne lui ferais pas courir le risque / De perdre la vie. » (A, II, 1, 652-655).
697« Mets donc bas ta cuirasse, / Ton pistolet, ainsi que ton casque » (A, II, 1, 218, 682-683) .
698« Je te jure que si tu fais cela / Pour cela même, je ne t'épouserai pas. » (A, II, 1, 219, 689-690).
699« Vraiment, vous me laissez paraître / Que vous ne m'aimez pas beaucoup maintenant. » (A, I, 2, 212, 428-429).
700« Certes, si vous m'aimiez bien, / Vous me le manifesteriez maintenant. » (A, I, 2, 212, 434-435).
701« Votre amour n'est que feinte, / C'est dans le besoin qu'on connaît ses amis. » (A, I, 2, 212, 438-439).
702« Ne devriez-vous pas avoir des scrupules, / De rechercher ainsi mon malheur ? » (B, II, 4, 279, 630-631).
703« Mon père, je vous laissse à penser / Si je serais sans soucis dans ce cas. » (B, II, 4, 279, 644-645).

Voulez que prengui un animau,
Lou plus oudious, lou plus difformé,
En saletas lou plus enormè
Que siegé au moundè universau[704]
(B, II, 4, 279, 632-635).

Elle cherche à jouer sur l'appât du gain de son père qui, selon elle, serait avare. Il rechignerait à dépenser son argent : « Outro aquo dizoun qu'es un chiché[705] » (B, II, 4, 279, 637). Elle reste dans le domaine économique et cherche à montrer à son père que cette union n'est pas avantageuse. Tacan est veuf et père de nombreux enfants, le mariage de Catharino ne serait pas si avantageux pour elle puisque ses enfants ne seraient pas en première ligne pour l'héritage : « A dereja grosso famillo[706] » (B, II, 4, 279, 641). De plus, il a une fille qui ne verrait pas cette union d'un bon œil et qui souhaiterait corriger la jeune épouse de son père : « Et sur tout dizoun qu'a uno fillo / Que me voudrié groumandejar.[707] » (B, II, 4, 279, 642-643). Les relations entre belle-fille et belle-mère s'annoncent déjà houleuses. Cet argument permet de montrer qu'elle ne pourra pas toucher à l'héritage aussi facilement ou tenir sa maison comme elle l'entend. Elle poursuit sur l'aspect financier, mais se détourne des éléments qui pourraient motiver son père à la marier à Tacan. Elle lui montre la façon immorale dont il a obtenu sa richesse. Il serait aussi un usurier : « un usuriè[708] » (B, II, 4, 280, 647) ce qui est condamné dans la religion chrétienne, il ne faut pas attendre plus que ce que l'on a donné. Il exploiterait les pauvres, ne faisant ainsi pas preuve de charité chrétienne : « Un rouïno pauré[709] » (B, II, 4, 280, 647). Si tout ceci n'est pas suffisant, elle mentionne son penchant alcoolique : « Tanben contoun qu'es un ybrougno[710] » (B, II, 4, 280, 646). Il n'est clairement pas une bonne fréquentation et aucun père ne voudrait d'un homme pareil pour sa fille. Alors que la fin de l'argumentaire de Catharino approche, elle met en avant l'écart d'âge qui existe entre elle et Tacan : « Et pui non es pas mon pariè, / Surpasso per trey fés mon eagi[711] » (B, II, 4, 280, 648-649). Elle montre autant que possible tous les défauts de l'homme que son père veut lui faire

704« Voulez-vous que j'épouse un animal, / Le plus odieux, le plus difforme, / Le plus monstrueux par sa saleté / Qui soit dans tout l'univers ? » (B, II, 4, 279, 632-635).
705« Outre cela, on dit que c'est un chiche » (B, II, 4, 279, 637).
706« Il a déjà une grande famille » (B, II, 4, 279, 641).
707« Et surtout, on dit qu'il a une fille / Qui voudrait me gourmander. » (B, II, 4, 279, 642-643).
708« un usurier » (B, II, 4, 280, 647).
709« Un exploiteur » (B, II, 4, 280, 647).
710« On conte aussi que c'est un ivrogne, » (B, II, 4, 280, 646).
711« Et puis, il n'est pas mon égal, / Il a plus de trois fois mon âge. » (B, II, 4, 280, 648-649).

épouser. Il semble qu'il n'ait rien pour plaire et que seul un grand malheur l'attende. Bien entendu, elle ne reste pas sur la défensive et va aussi chercher à aller dans le sens de son père, à l'amadouer. Pour cela, elle va le complimenter en faisant appel à son bon sens et à son expérience : « Per un homé qu'a tant de sens, / Qu'a tant apprés per esperienso[712] » (B, II, 4, 279, 628-629). Malheureusement, aucun argument ne trouve écho auprès de son père qui finit par la battre. On ne sait pas si elle compte vraiment lui obéir ou si ce n'est qu'un stratagème pour qu'il la laisse tranquille et qu'elle puisse échafauder un plan : « Et ben, mon pero, vous acordi / Que lou prendray coumo voudrés.[713] » (B, II, 4, 280, 666-667). En tout cas, son discours courageux n'a pas eu l'effet escompté.

Peirouchouno et Catharino élaborent un plan pour faire annuler le mariage entre Catharino et Tacan et pour favoriser en revanche son union avec l'Amourous. Lorsque Peirouchouno revient sur scène pour parler à l'Amourous, elle en donne les détails :

> Si tanleou que la nuech vendra
> Passas en aquesto carriero,
> En menant uno grosso tiero
> De gens per lou charavarin:
> Eou & lou pero en aquest trin
> Voudran fayré quauquo eigarado,
> N'autrés sur aquelo boutado
> S'ensauvaren poulidament,
> Non se pou pas fayré autrament.[714]
> (B, III, 1, 283, 784-792).

Le plan est bien ficelé, nous savons le rôle de chacun. Peirouchouno a pour le moment bien rempli sa mission en transmettant ces informations à l'Amourous. Tout se passera comme elles l'avaient prévu. Leur intelligence et l'efficacité de Peirouchouno permettra que la pièce s'achève sur une bonne note. Les deux femmes tirent les ficelles de la pièce, elles sont au cœur de l'intrigue et se sauvent elles-mêmes.

712« En homme qui a tant de bon sens, / Qui a tant appris de l'expérience » (B, II, 4, 279, 628-629).
713« Eh bien, mon père, je vous accorde / Que je l'épouserai comme vous voudrez. » (B, II, 4, 280, 666-667).
714« Si, aussitôt que la nuit viendra / Vous passez dans cette rue / En amenant une grosse bande / De gens pour le charivari, / Son père et l'autre, voyant ce tapage, / Voudront faire quelque algarade. / Nous, profitant de cette sortie, / Nous nous sauverons joliment. / On ne peut pas faire autrement. » (B, III, 1, 283, 784-792).

Dans la pièce C de Zerbin, ce sont encore les femmes qui tirent les ficelles de l'intrigue. Alors que Dardarino a été insultée par Gourgoulet qui souhaitait s'offrir ses services avec Brandin, elle s'est vengée de leur comportement en leur faisant payer le prix fort : « Avez ben pagat l'embrassado, / Dous cens escus n an fach lou prez.[715] » (C, III, 3, 328, 601-602). Elle a trouvé un moyen de venger l'affront qu'il lui a fait tout en allant dans son sens. Elle lui a offert ses services mais y a aussi trouvé son compte. Toujours dans cette pièce, le Vieillard s'est joué de Pinatello et de Dardarino. Il a eu recours aux services de Pinatello qui a réussi à convaincre Dardarino d'avoir une relation intime avec le Vieillard mais elle n'a pas obtenu son argent. Dardarino a accepté à contrecœur de vendre ses charmes à ce dernier, mais elle non plus ne sera pas payée. Au dernier moment, il préférera renoncer à un rapport sexuel avec Dardarino et garder son argent. Il en a tout de même profité pour embrasser cette dernière. Les deux femmes ont toutes les raisons de se sentir offensées par son comportement et sont confortées dans la volonté d'obtenir leur argent. Pinatello monte immédiatement un stratagème pour les venger toutes les deux : « Per lou gardar de non s'en riré. / […] / Lou faut coustregné à v'espouzar.[716] » (C, IV, 2, 333, 785-787). La rapidité avec laquelle elle a trouvé un plan pour se venger peut laisser penser que ce n'est pas la première fois qu'elle a recours à ce stratagème et cette habileté témoigne de sa vivacité d'esprit. Si elle faisait preuve d'une trop grande vantardise précédemment auprès du Vieillard, elle expose tout de suite les détails de son plan à Dardarino sans faire preuve d'orgueil cette fois-ci :

Lou vray mouyen de lou surprendré
Sera d'aver aquest respiech :
Amagas souto voüestré liech
Quauqu'un de voüestro parentello,
Pui leisssas fayré à Pinatello,
Qu'es uno fremo de respet,
Car l'aura pron au quichoped.
Per v'accoumplir souto un boüen termé
Dau nas li tiraray lou vermé,
Que lou faray ben leou tournar.
Cepandan vous poudez anar
Per rendré lesto l'embouscado :

715« Vous avez bien payé l'embrassade, / Elle vous coûté deux cents écus. » (C, III, 3, 328, 601-602).
716« Pour éviter qu'il n'en rie, / […] / Il faut le contraindre à vous épouser. » (C, IV, 2, 333, 785-787).

Quand tournaray siegés coucado,
Faut que se fassé vitament.[717]
(C, IV, 2, 333-334, 789-802).

La bonne réalisation du plan demande qu'elles participent toutes les deux, qu'elles allient leurs forces. Dardarino doit cacher un membre de sa famille dans sa chambre pour faire en sorte d'être surprise par ce dernier avec le Vieillard et ainsi le pousser à l'épouser. Pinatello doit arriver à manipuler le Vieillard et le convaincre de rejoindre Dardarino dans son lit, sans qu'il ne se doute du piège qui l'attend. Si le plan se déroule comme prévu, les deux femmes obtiendront ce qu'elles veulent, mettant ainsi fin à l'intrigue entre le Vieillard et Dardarino.

Pinatello remplit sa mission et pousse le Vieillard à avancer vers Dardarino le plus vite possible pour ne pas qu'il ait le temps de se douter de quelque chose : « Vers lou sujet que vous captivo / Vous faut vitament approuchar. / Non songés plus qu'à vous couchar.[718] » (C, IV, 4, 335, 829-831). Dardarino a elle aussi rempli sa mission de son côté puisque, après une ellipse, on entend des membres de sa famille s'en prendre au Vieillard qu'ils surprennent dans son lit : « Per la mouërt, couquin, vous mourrés, / Ou la couzino espouzarés.[719] » (C, IV, 5, 335, 838-839). Les deux femmes l'ont donc bien piégé, il est obligé de se marier avec Dardarino. Elles espèrent ainsi pouvoir toucher une partie de son argent. Selon Dardarino, le Vieillard est trop âgé pour remplir ses devoirs conjugaux et elle explique vouloir lui donner une potion pour l'aider au lit :

Es trop vieil segon sa mounturo :
May per un pauc foursar naturo,
You trobi qu'és foüert expedien
De li dounar quauqué ingredien.[720]
(C, IV, 5, 336, 872-875).

717« Le bon moyen pour l'attraper / Sera de prendre la disposition suivante : / Dissimulez sous votre lit / Quelqu'un de votre parentèle, / Puis laissez faire Pinatello, / Qui est une femme de ressources, / Car elle saura le prendre au piège. / Pour réaliser cela dans un bon délai / Je lui tirerai les vers du nez / Et je le ferai bien vite revenir. / Pendant ce temps vous pouvez aller / Préparer l'embuscade : / Quand je reviendrai, soyez couchée, / Il faut que cela soit vite fait. » (C, IV, 2, 333-334, 789-802).

718« Il faut en toute hâte vous diriger / Vers la personne dont vous êtes captif. / Ne songez plus qu'à vous coucher. » (C, IV, 4, 335, 829-831).

719« Par la mort, coquin, vous mourrez, / Ou bien vous épouserez notre cousine. » (C, IV, 5, 335, 838-839).

720« Il est trop vieux au regard de sa monture : / Mais, pour forcer un peu la nature, / Je trouve qu'il est fort à propos / De lui donner quelque potion. » (C, IV, 5, 336, 872-875).

Le but n'est sans doute pas seulement d'être comblée sexuellement mais plutôt d'avoir un héritier afin d'espérer être à l'abri du besoin avec l'héritage qui sera transmis à l'enfant. Elle prend les choses en main et poursuit le plan initié par Pinatello pour soutirer l'argent du vieux Brandin. L'idée ne lui est pas suggéré cette fois.

Dans la pièce D de Zerbin, Dardarino a semble-t-il un plan en tête pour mettre fin à son abstinence forcée :

> D'aqu'élo ardour que me transpouërto
> Me pouëdi leou despecoüir:
> Ay lou vray mouyen de joüir
> De so que l'amour me desparté[721]
> (D, III, 2, 378, 466-469).

Son mari étant extrêmement jaloux, elle profitera de son absence de la maison pour quelques jours pour avoir une aventure avec le valet Gourgoulet. Celui-ci à l'avantage d'être accessible sans avoir à sortir de la maison et son mari lui fait confiance (à tort). Il est donc plus facile d'entretenir une relation avec lui dans ces conditions. De plus, puisque Gourgoulet est chargé de sa surveillance en le rendant complice de son infidélité, elle s'assure son silence. Il ne pourra pas la dénoncer à son maître puisqu'il est lui-même coupable. Aussitôt son mari devant la porte, Dardarino monte un stratagème pour mettre fin à sa jalousie dévorante et se venger des mauvais traitements qu'il lui a fait subir jusque-là :

> Chut, Gourgoulet, faut pas ren diré,
> Qu'auren ben beou sujet de riré.
> Per mouyen de mon invencien
> Creira que ma reputacien
> Non poou pas aver sa pariéro.[722]
> (D,IV, 1, 383, 637-641).

721« De cette ardeur qui me transporte / Je peux bientôt me débarrasser : / J'ai un bon moyen pour jouir / De ce que l'amour me réserve » (D, III, 2, 378, 466-469).

722« Chut, Gourgoulet, il ne faut rien dire, / Nous aurons un beau sujet de rire. / Au moyen de mon stratagème / Il croira que ma réputation / Ne peut pas avoir son égale. » (D, IV, 1, 383, 637-641).

La rapidité avec laquelle elle élabore son plan témoigne de sa grande intelligence. Sa réaction est proche de celle de Peyrouno dans la pièce A de Zerbin et de celle de Pinatello dans la pièce C. Gourgoulet, tout comme Matoys, se laisse guider par sa partenaire et lui laisse le soin de dissimuler leur histoire. Dardarino s'apprête à nous offrir une scène très comique et même digne d'une farce avec une bastonnade. Elle fait semblant de ne pas reconnaître son mari et refuse d'ouvrir la porte. Le même type de stratagème est mis en place dans la pièce E mais le plan a été élaboré par Fumosi et non par un personnage féminin. Dans la pièce E, Barboüillet, le valet de Fumosi, se fait passer pour un prétendant de Tardarasso. Celle-ci refuse ses avances et lève ainsi les soupçons de son mari. Dardarino continue à jouer le jeu et dit ne pas parler aux gens sans l'autorisation de son mari : « Heto, non parli pas en rés / Quand dau marit on ay licenci.[723] » (D, IV, 1, 383, 648-649). Elle joue ainsi le rôle de la parfaite épouse qu'espère Brandin, lui prouvant ainsi qu'elle ne lui est pas infidèle. Le stratagème de Dardarino porte ses fruits :

> Quand la veiriou mesmé en un liech
> Auprez d'un jouïné homé coucado,
> Non sera jamay soubsounado
> Que fassé brescho à son hounour.[724]
> (D, IV, 1, 383, 664-667).

Le comique est décuplé par le discours de Brandin qui pousse sa confiance très loin. Ce qu'il décrit vient d'avoir justement lieu, il a interrompu Dardarino et Gourgoulet au lit. Dans la pièce E de Zerbin, Couguëlon a le même type de réaction excessive en voyant sa femme rejeter un prétendant :

> Te douni tout pouder, coumando,
> Roumpé, espesso, fay so que voües,
> Tout es à tu fin qu'à mon coües.
> Vay, tourno-t'en, courré, demoüero,
> Quand istariés toustens defoüero
> Non te n'en reprendray jamay :

723« Parbleu ! Je ne parle à personne / Quand je n'ai pas la permission de mon mari. » (D, IV, 1, 383, 648-649).
724« Même si je la voyais, dans un lit, / Couchée auprès d'un jeune homme, / Elle ne sera jamais soupçonnée / De faire une brèche à son honneur. » (D, IV, 1, 383, 664-667).

Fay pu si se poou fayré may[725]

(E, II, 5, 441, 659-665).

Dardarino exagère et se dit prête à corriger par les coups l'homme qui prétend être son mari pour mieux l'approcher. Elle sait très bien qui il est. Le public sait qu'elle sait, et cela est d'autant plus comique au détriment de Brandin : « Que vous dounaray vouëstro cargo[726] » (D, IV, 1, 384, 677). On comprend aux mots de Gourgoulet le jeu scénique. Dardarino a mis sa menace à exécution et frappe son mari toujours sous couvert de le prendre pour un inconnu : « Quinto rasso de mautiduro[727] » (D, IV, 1, 384, 693). Elle joue l'innocente après avoir battu son mari, continuant ainsi de jouer le jeu et de lui faire croire qu'elle aurait agi ainsi pour défendre farouchement sa vertu s'il s'était agi d'un autre homme :

Hey, sias vous ? Vous couneissiou pas.
Qué meis hueils s'eroun ben trompa
Et meis aureillos dessaupudos !
Deis bastounados ressaupudos
Vous pregui de me pardounar.[728]
(D, IV, 1, 384, 695-699).

Dans cette même pièce, une autre femme va élaborer un plan pour voir son amant : Dameyzello. Aussitôt ses craintes envolées grâce au discours rassurant de Dardarino, elle monte au point un stratagème pour pouvoir s'isoler avec Lagas sans éveiller les soupçons :

Lou pourrés doncquos avertir
De venir aquesto vesprado.
Se deou fairé uno mascarado
Qu'à noüestré houstau se dansara ;
Et coumo mon marit sera

725« Je te donne tout pouvoir, commande, / Romps, brise, fais ce que tu veux, / Tout est à toi, mon cœur compris. / Va, reviens t'en, cours, reste, / Même si tu demeurais tout le temps dehors / Je ne t'en ferai jamais reproche. / Fais plus si cela se peut faire. » (E, II, 5, 441, 659-665).
726« Je vous donnerai votre compte » (D, IV, 1, 384, 677).
727« Quelle belle bâtonnade » (D, IV, 1, 384, 693).
728« Hé ! C'est vous ! Je ne vous reconnaissais pas. / Combien mes yeux s'étaient trompés, / Et mes oreilles avaient été induites en erreur ! / Pour les bastonnades reçues / Je vous prie de me pardonner. » (D, IV, 1, 384, 695-699).

Au plus pregon de sa fatigo.
You m'estremaray uno brigo
Per contentar Monsur Lagas.[729]
(D, IV, 3, 389, 864-871).

Elle fait tout à coup accélérer l'action. Elle accepte d'avoir une aventure avec Lagas et se révèle être le cerveau derrière le plan mis en place. Elle prend les choses en main et profite de la première occasion qui lui est donnée pour rencontrer son courtisan. L'action aura lieu le soir-même. Les rôles s'inversent, c'est Dameyzello qui rassure son amie Dardarino que tout ira bien. Elle promet de tout gérer. C'est en effet elle qui a mis en place son plan et tout dépend d'elle finalement. Elle quitte son rôle de femme parfaite, soumise, fidèle, prude et effacée pour devenir une vraie libertine : « Non ayés pas paou, adioussias, / Vau mettré tout lou fet en ourdré.[730] » (D, IV, 3, 389, 876-877).

Les personnages féminins chez Zerbin font preuve d'une grande intelligence et d'une vivacité d'esprit que nous ne retrouvons pas ou très peu chez les personnages du Théâtre de Béziers. Ces femmes, loin de se contenter d'être des figures passives ou des objets au service des hommes, deviennent des actrices clés de l'intrigue. Les plans qui sont mis en place ont pour but de les venger, de détourner les soupçons qui pèsent sur elles et bien souvent de leur permettre de suivre leurs désirs. Elles jouent avec les codes sociaux qui enferment les femmes pour mieux s'en libérer et obtenir ce qu'elles veulent réellement. Cette ingéniosité féminine, bien que parfois motivée par des circonstances tragiques ou des situations oppressives, témoigne de leur capacité à tirer parti des contraintes qui leur sont imposées. Elles offrent aussi du divertissement aux spectateurs des pièces et deviennent des personnages importants et incontournables. En particulier, des personnages comme Peyrouno, Catharino, et Dardarino illustrent cette ruse et cette intelligence qui leur permettent de s'affranchir des rôles subordonnés auxquels elles sont souvent réduites. Leurs actions, bien que souvent motivées par la nécessité de se protéger ou de défendre leur honneur, révèlent une profondeur stratégique qui dépasse le simple cadre des intrigues amoureuses ou domestiques. Elles réussissent, la plupart du temps, avec une subtilité remarquable, à inverser les

729« Vous pourrez donc l'avertir / De venir ce soir. / Il se doit faire une mascarade / Que l'on dansera chez nous ; / Et quand mon mari sera / Au plus profond de sa fatigue, / Je m'enfermerai un instant / Pour contenter Monsieur Lagas. » (D, IV, 3, 389, 864-871).
730« N'ayez pas peur, adieu, / Je vais mettre en ordre tout ce projet. » (D, IV, 3, 389, 876-877).

rapports de force et à se positionner comme des figures dominantes, au moins sur le plan moral ou intellectuel. Ainsi, si Zerbin met en lumière les tensions et les inégalités de genre dans ses pièces, il offre également une vision nuancée où les femmes, malgré les contraintes sociales, montrent qu'elles sont loin d'être de simples spectatrices de leur destin. Au contraire, elles deviennent les véritables architectes de l'intrigue, prouvant que même dans un contexte restrictif, la force de caractère et l'ingéniosité peuvent s'exprimer et triompher apportant ainsi une fin heureuse à nos pièces.

IV.A.6. Apporter une fin heureuse

Il manque parfois un petit coup de pouce pour obtenir une fin heureuse à nos pièces. Parfois ce beau final nous est offert par des personnages féminins. Dans l'*Histoire de Pepesuc*, La Paix intervient pour la dernière fois et clôture le récit. La pièce s'achève donc sur une fin heureuse avec une paix rétablie et une guerre repoussée. Dans *Dono Peiroutouno*, c'est Peiroutouno qui apporte une fin heureuse à la pièce en réussissant à réunir Braguetin et Rondeletto, elle propose une danse de clôture avant que les deux amants aillent consommer leur amour : « Vous voilà donc d'accord menen réjouissanço, / Et d'avan fa l'amour faguen un tour de danço.[731] » (DonoP, 514, 311-312).

Dans la pièce B de Zerbin, Catharino et Peirouchouno sont les personnages principaux et ce sont elles qui font avancer le récit tout au long de la pièce. Catharino tient ouvertement tête à son père et en public, qui plus est devant témoin (Peyrouchouno, L'Amourous, Pacoulet et Tacan), bien que l'on reste dans une forme d'intimité familiale. Elle commence par le rabrouer pour sa colère, lui montrant ainsi qu'elle ne se laissera pas faire : « Toubeou, beissas vouëstro coulero[732] » (B, III, 3, 287, 906). Elle s'adresse à lui comme à un égal. Ensuite, elle affirme son désir, son choix d'épouser l'élu de son cœur : « Vouëli que siegé mon marit.[733] » (B, III, 3, 287, 907). Son personnage a grandement évolué. Sa force de caractère est nécessaire pour donner le dernier petit coup de pouce à l'intrigue pour arriver au total *happy end* que l'on espère. Peirouchouno quant à elle plaide sa cause et demande à Paulian de pouvoir avoir Pacoulet pour mari : « Fez que sié mon marit, mon mestré.[734] » (B, III, 3, 288, 937). Catharino vient prêter main forte à sa domestique et prie Paulian

731 « Vous voilà donc d'accord ! Donnons lieu aux réjouissances / Et avant l'amour, faisons un tour de danse. » (DonoP, 515, 311-312).
732 « Tout beau, modérez votre colère » (B, III, 3, 287, 906).
733 « Je veux qu'il soit mon mari. » (B, III, 3, 287, 907).
734 « Faites qu'il soit mon mari, mon maître. » (B, III, 3, 288, 937).

d'accéder à sa demande : « Mon pero, lou li faut dounar.[735] » (B, III, 3, 288, 939). Maintenant que Paulian semble s'être calmé, le ton et l'attitude des deux femmes sont redevenus plus respectueux et soumis. Elles savent qu'elles ont déjà obtenu gain de cause et cherchent à l'adoucir, à aller dans son sens. Cette stratégie s'avère payante puisqu'il accepte. Elles seront donc les grandes gagnantes de la pièce en se mariant toutes les deux par amour. Toutefois, Paulian demeure (en apparence du moins) celui qui offre le *happy end* car c'est lui qui autorise les deux femmes à se marier. On lui a forcé la main mais sans son aval, la promesse de mariage qui clôture la pièce n'aurait pas lieu et le final ne serait pas heureux.

Dans la pièce D de Zerbin, les personnages principaux sont Dardarino et Dameyzello. Dardarino donnera le dernier coup de pouce nécessaire à Gourgoulet pour achever de le convaincre qu'elle est sincère et désire réellement avoir une relation avec lui : « Non en parli pas davantagi : / May si vouës estré mon ami, / Dintré la cambro siegué-mi.[736] » (D, III, 2, 381, 582-584). En lui donnant ce dernier encouragement, elle finit de le convaincre et clôture ainsi l'arc narratif qui concerne sa relation avec le valet. Si dans un premier temps, elle a trouvé le bonheur dans les bras d'un autre que son mari, dans un second temps, elle cherche à convaincre son amie Dameyzello d'en faire de même. Elle arrive à convaincre son amie et réussit ainsi sa mission :

> Ay oubtengut
> So que vouliou, & plus encaro
> Digo-li que vengué toutaro,
> Qu'aura touto satisfacien.[737]
> (D, IV, 3, 389, 880-883).

Elle permet ainsi à Lagas de voir la fin de son tourment, à Gourgoulet d'être satisfait d'elle et à Dameyzello de laisser ses peurs de côté pour laisser la libertine en elle s'exprimer. Ce n'est pas un personnage féminin qui donne un réel *happy end* à la fin de la pièce mais Dardarino donne une fin à plusieurs intrigues. Dameyzello de son côté s'émancipe des codes qui sont imposés aux femmes de la société pour mener une vie qui la rend heureuse. S'émanciper et ne pas se laisser frapper par son

735 « Mon père, il faut le lui donner. » (B, III, 3, 288, 939).
736 « Je n'en parle pas davantage : / Mais, si tu veux être mon mai, / Suis-moi dans ma chambre. » (D, III, 2, 381, 582-584).
737 « J'ai obtenu / Ce que je voulais, et plus encore. / Dis-lui de venir tout de suite, / Et qu'il aura entière satisfaction. » (D, IV, 3, 389, 880-883).

mari offre une fin heureuse à son histoire bien qu'on soit sur un final mitigé sans réelle connaissance de ce qui adviendra des personnages par la suite. Il n'y a pas de morale, Dameyzello et Dardarino ne sont pas punies pour leur comportement déviant.

Dans la pièce E de Zerbin, Tardarasso grâce à sa mise en scène a réussi à faire croire à son mari qu'elle lui était fidèle. Celui-ci va alors totalement changer de comportement et lui rendre sa liberté :

> Te douni tout pouder, coumando,
> Roumpé, espesso, fay so que voües,
> Tout es à tu fin qu'à mon coües.
> Vay, tourno-t'en, courré, demoüero,
> Quand istariés toustens defoüero
> Non te n'en reprendray jamay :
> Fay pu si se poou fayré may »[738]
> (E, II, 5, 441, 659-665).

Cette liberté retrouvée clôture pour le moment l'intrigue qui tournait autour de la jalousie maladive de Couguëlon et de la séquestration de Tardarasso qui en découlait. Cette liberté et ce pouvoir offert par son mari lui permettront de le tromper et cela entraînera les péripéties qui suivront dans la pièce.

Dans le Théâtre de Béziers, on trouve deux personnages féminins dans deux pièces différentes qui achèvent la pièce sur une bonne note. En revanche, chez Zerbin on trouve des personnages féminins plus importants mais le final est parfois plus mitigé. Elles donnent tout de même une fin heureuse à plusieurs arcs narratifs qui ont lieu dans les pièces et jouent un rôle crucial dans l'aboutissement des pièces. Bien que les femmes soient parfois reléguées à une position subordonnée à la fin, elles demeurent les véritables artisans des *happy end*. Leur force de caractère et leur détermination les placent au centre de l'action, faisant d'elles les clés de voûte de ces récits, même lorsque le pouvoir semble en apparence revenir aux hommes. Ces héroïnes, par

738« Je te donne tout pouvoir, commande, / Romps, brise, fais ce que tu veux, / Tout est à toi, mon cœur compris, / Va, reviens t'en, cours, reste, / Même si tu demeurais tout le temps dehors / Je ne t'en ferai jamais reproche. / Fais plus si cela se peut faire. » (E, II, 5, 441, 659-665).

leurs actions et leurs décisions, apportent non seulement des fins heureuses, mais aussi des réflexions sur leur rôle et leur impact.

Finalement, les personnages féminins, bien que parfois relégués à des rôles secondaires ou subordonnés, s'affirment dans les pièces étudiées comme des actrices déterminantes du récit. Leur intelligence, leur force de caractère et leur capacité à manipuler les événements les placent au cœur de l'action, influençant de manière décisive le déroulement des intrigues. Qu'elles soient des forces motrices qui propulsent le récit ou des figures de résistance face à une société patriarcale, ces femmes démontrent qu'elles ne sont pas de simples spectatrices de leur destin. Elles jouent un rôle crucial non seulement dans l'avancement des intrigues, mais aussi dans la construction de fins heureuses, bien que souvent en apparence dominées par les hommes. Ces personnages féminins, malgré les contraintes et les inégalités de leur époque, se révèlent être les véritables architectes de l'intrigue, montrant ainsi l'importance de leur rôle dans le Théâtre de Béziers et plus particulièrement dans les pièces de Zerbin.

B. Solidarité féminine

Au début de notre analyse nous avons évoqué la jalousie qui existait entre les femmes. Elles sont mises en compétition les unes contre les autres et ont tendance à se critiquer ou à s'envier notamment dans le domaine de la séduction. Nous verrons que c'est parfois le contraire qui se produit et qu'une certaine solidarité féminine existe.

IV.B.1. Confiance et confidences

Souvent, lorsqu'on demande de l'aide, on le fait auprès de quelqu'un qui est proche de nous. Il faut donc d'abord avoir établi une relation de confiance, un lien pour ensuite pouvoir se confier et ainsi espérer être aidé. Dans nos pièces, les liens qui unissent les femmes sont visibles au travers de leurs déclarations d'amitié et de confiance mutuelle, mais surtout dans les confidences qui témoignent de leur degré d'intimité.

La réjouissance des chambrières est LA pièce féminine du Théâtre de Béziers. Les femmes sont mises à l'honneur et les relations de proximité qui les unissent nous sont données à voir. Dès le début de la pièce, la Ville évoque les confidences des chambrières : « Dire mille secrets de leurs vies

passees » (Chamb, 342, 333). Dans la pièce, nous avons à plusieurs reprises des secrets qui sont confiés. Parfois, voire souvent, les sujets abordés sont délicats et intimes. Mathivo, par exemple, raconte à ses amies une agression sexuelle qu'elle a subie, à la suite de quoi Andrivo partage elle aussi une expérience traumatique similaire qu'elle a vécue, un viol (cf. supra, III.H). Elles font suffisamment confiance à leurs amies pour pouvoir parler de ces événements traumatiques. Elles se confient lorsqu'elles sont toutes ensemble mais font aussi en sorte de se retrouver en tête-à-tête pour se confier plus intimement. Ainsi, on trouve Andrivo qui cherche à se confier à Mathivo sur la situation délicate dans laquelle elle se trouve : « Mathivo el cal qu'yeu t'entretenguo / Quicon me peso sur la lenguo[739] » (Chamb, 374, 783-784), « Mathivo tu sios mon amiguo / Vela perque cal que yeu t'ou diguo[740] » (Chamb, 376, 791-792). Andrivo insiste sur le caractère secret de sa confidence, mettant en avant le lien d'amitié qui unit les deux femmes. Ce qu'elle finit par avouer à Mathivo est qu'elle est tombée enceinte d'un homme avec qui elle n'est pas mariée : « Tant m'a roudado aquel mossur / Qu'en fin m'a fach cauque malheur.[741] » (Chamb, 376, 793-794). Elle reconnaît ainsi avoir eu une relation hors mariage, mais aussi porter un enfant de cette union. Elle joue son honneur sur cette confidence, la discrétion de son amie est primordiale si elle veut que sa situation ne s'ébruite pas. Bien qu'elle ne demande pas directement de l'aide, la façon dont elle parle du sujet suggère qu'elle espère le secours de son amie dans cette situation. Mise en confiance par Mathivo, elle donne plus de détails sur son état :

> Yeu me sentissi l'estoumac
> Que me fa tousjour tric & trac,
> Yeu soy molo commo uno rosso
> Sembli ma mestresso quand es grosso.[742]
> (Chamb, 376, 799-802).

Elle cherche ici à confirmer son auto-diagnostic, elle espère profiter de l'expérience de son aînée en la matière. En effet, on découvrira plus tard dans la pièce que Mathivo s'était elle aussi confiée à Andrivo au sujet d'un enfant qu'elle a eu hors mariage et qu'elle a laissé dans son village d'origine

739« Mathivo, il faut que je t'entretienne / De quelque chose qui me pèse sur la langue... » (Chamb, 375, 783-784).
740« Mathivo, tu es mon amie, / Voilà pourquoi il faut que je te dise » (Chamb, 377, 791-792).
741« Que ce monsieur m'a tellement tourné autour / Qu'à la fin, il m'est arrivé quelque malheur... » (Chamb, 377, 793-794).
742« Je sens mon ventre / Qui me fait toujours tric et trac. / Je suis molle comme une rosse, / Je ressemble à ma maîtresse engrossée. » (Chamb, 377, 799-802).

en venant travailler à Béziers : « Tourno-ten, ana quel vilatge / Que fagueros à quel mainatge.[743] » (Chamb, 384, 887-888). La confiance est mutuelle entre les deux femmes. Ce moment d'intimité propice aux confidences auquel nous venons d'assister est laissé en suspens par Andrivo qui promet à son amie d'en reparler plus tard : « Un autre cop tou diray tout / Se te play d'oun ne sonna mout[744] » (Chamb, 376, 807-808). La mention du fait que le sujet sera de nouveau abordé plus tard et la découverte de l'existence de l'enfant de Mathivo nous montre que cet échange de confidence n'est pas un cas isolé et qu'elles sont réellement amies et proches. La temporalité et les sujets abordés témoignent du lien fort et sincère qui unit ces femmes.

Juste après, un nouveau duo de confidentes se forme entre Andrivo et Peirouno. Cette fois, Andrivo passe au rôle de confidente et encourage Peirouno à parler : « Tu saves be que tant que yeu vivo / Te podes pla fisa d'Andrivo.[745] » (Chamb, 380, 833834). Celle-ci confie être harcelée par le fils de son maître : « Lou goujat de nostre Moussur / M'a tout un mes mays tourmentado, / Qu'uno pauro armo qu'es dannado.[746] » (Chamb, 380, 836-838). Le cliché féminin qui veut que les femmes parlent uniquement de ragots sans importance, de choses superficielles vole en éclat. Les sujets abordés sont graves et témoignent d'une réalité commune à toutes les chambrières, celle de proies faciles pour les hommes. Aucun secret échangé ne concerne un sujet léger, tous traitent de situations délicates dans lesquelles se trouvent les personnages féminins de la pièce ou d'événements traumatiques qu'elles ont vécu. Parler et écouter les autres, se confier sur leurs histoires respectives est déjà une forme d'entraide car cela montre qu'elles ne sont pas isolées, qu'elles se comprennent et qu'elles peuvent être solidaires les unes des autres.

De façon plus légère, dans la pièce B de Zerbin, Catharino s'est confiée sur ce qu'elle ressentait au sujet de l'Amourous à sa domestique Peirouchouno. Celle-ci partage ces confidences à l'Amourous pour lui permettre de dévoiler ses sentiments tout en respectant les convenances : « Elo vous pouërto d'amitié, / Crezez qu'autant qué vous enduro.[747] » (B, I, 1, 266, 125-126) ; « Elo es dedins un gros martyré[748] » (B, III, 1, 283, 758). Catharino fait en tout cas confiance à Peirouchouno pour se confier à elle. De plus, on voit que Peirouchouno divulgue son secret pour

743« Rentre donc au village / Où tu as donné naissance à un enfant ! » (Chamb, 385, 887-888).
744« Une autre fois je te dirai tout, / Si tu veux bien garder le secret. » (Chamb, 377, 807-808).
745« Tu sais bien que tant que je vis / Tu peux bien te fier à Andrivo. » (Chamb, 381, 833-834).
746« Le fils de monsieur / Un mois durant m'a plus tourmentée / Qu'une pauvre âme damnée. » (Chamb, 381, 836-838).
747« Elle vous porte de l'affection, / Croyez qu'elle en endure autant que vous. » (B, I, 1, 266, 125-126).
748« Elle est plongée dans un grand tourment » (B, III, 1, 283, 758).

aider sa maîtresse et non parce qu'elle ne sait pas tenir sa langue. Si au début de notre analyse, nous avions vu que les femmes sont en compétition pour les hommes, nous voyons ici qu'elles s'entraident aussi pour les séduire.

Le lien amical entre les femmes est parfois accentué par des déclarations de lien de parenté. Ainsi, dans *La réjouissance des chambrières,* Mathivo promet d'aider Andrivo comme sa sœur, insistant ainsi sur sa dévotion et le lien fort qui les unit : « De te servi commo ma sor.[749] » (Chamb, 376, 797-798). Miquouquette dans *Les Amours de la Guimbarde* parle de Guimbarde comme de sa cousine : « la cousino » (Guimb, 442, 367)[750] ; « Guimbarde ma cousino[751] » (Guimb, 446, 419). Elles ne sont probablement pas cousines, c'est peut-être plutôt une façon de montrer le lien fort qui les unit amicalement, mais cela peut aussi être une manière de dissimuler leur lien maquerelle-prostituée. Cependant, dans la pièce, elle prend la défense de Guimbarde et dit même : « Ello me tan[752] » (Guimb, 436, 275). Outre le fait d'avoir une relation professionnelle ente elles, il est possible qu'elles soient aussi sincèrement amies. Miquouquette parle aussi sur le ton de la confidence à Guimbarde : « Vezes aisi sio dich entre nous autros fillhes[753] » (Guimb, 430, 191). Cependant, on peut penser qu'elle s'adresse aussi aux femmes du public, faisant ainsi une bulle, un lien de proximité entre elles en écartant les hommes de leur conversation. De plus, le sujet de ces confidences sont justement des critiques à l'encontre des hommes.

Dans la pièce B de Zerbin, on trouve une appellation affectueuse lorsque Peirouchouno s'adresse à Catharino en l'appelant : « boüeno mestresso[754] » (B, III, 1, 282, 737). Il y a un respect de la hiérarchie, elle continue à lui donner son titre, mais elle la complimente, montrant ainsi qu'elles ont une bonne relation, contrairement à d'autres duos maîtresse-chambrière que nous avons pu voir et où la domestique était maltraitée.

Dans *Dono Peiroutouno*, Peiroutouno emploie différents termes pour s'adresser à Rondeletto. Tous sont affectueux ou témoignent d'une certaine intimité entre elles : « ma fillio[755] » (DonoP, 508, 247) par exemple, correspond au fait que Peiroutouno soit plus âgée que Rondeletto, elle pourrait donc être une sorte de figure maternelle pour elle. « Commaire[756] » (DonoP, 506, 221)

749« De te servir comme ma sœur. » (Chamb, 377, 797-798).
750« ma cousine » (Guimb, 443, 367).
751« Guimbarde, ma cousine » (Guimb, 447, 419).
752« Elle compte pour moi » (Guimb, 437, 275).
753« Vous voyez, que cela soit dit entre nous-autres filles » (Guimb, 431, 191).
754« bonne maîtresse » (B, III, 1, 282, 737).
755« ma fille » (DonoP, 509, 247).
756« Ma commère » (DonoP, 507, 221).

est aussi employé, le terme « commère » était utilisé pour désigner une « femme avec qui on entretient des rapports familiers, amie, compagne » (TLFi). On peut donc supposer que les deux femmes se connaissent déjà et c'est surtout une stratégie de la part de Peiroutouno qui crée ainsi un lien de confiance avec Rondeletto afin de lui faire baisser sa garde et de mieux la manipuler.

Dans la pièce C de Zerbin, Pinatello fera de même avec Dardarino en faisant preuve d'une très grande politesse à son égard :

> Crezi que voüestro amitié prezo,
> Senso plus de proutestacien,
> De se fourmar à l'intencien
> Que poüedia ver dedins ma testo.
> […]
> Dousqu'ay de qué v'entretenir,
> Et de vous pregar tout ensemblé
> D'un sujet que faut que v'assemblé
> Emé un que vous amo ben foüer.[757]
> (C, III, 3, 328, 613-626).

Elle ne l'informe pas directement de la raison de sa présence et commence par créer un lien amical avec Dardarino, à être gentille avec elle, car elle sait que ce qu'elle s'apprête à lui demander ne va pas lui plaire. Dardarino, de son côté, fait aussi preuve d'une très grande politesse à l'égard de Pinatello et semble même lui être soumise :

> Crezez, coumayré, que mon coüer
> Se rendra segon voüestro posto :
> En tout Dardarino es disposto :
> Non songés donc qu'à coumandar.[758]
> (C, III, 3, 329, 627-630).

757« Je crois que votre amitié est d'accord, / Sans plus de protestations de politesse, / Pour répondre au projet / Que je peux avoir en tête. / […] / Puisque j'ai à vous entretenir / Et à vous prier tout à la fois / Sur une affaire qu'il faut que je vous organise / Avec quelqu'un qui vous aime bien fort. » (C, III, 3, 328, 613-626).

758« Croyez bien, commère, que mon cœur / Se rendra à votre convenance. / Dardarino est disposée à tout : / Ne songez donc qu'à commander. » (C, III, 3, 329, 627-630).

Dardarino cédera au discours de Pinatello et acceptera d'avoir une relation intime avec le Vieillard : « A la fin me vezi gagnado.[759] » (C, III, 3, 331, 704). Elle revient au discours du début plein de politesse et de soumission : « Siou presto à far so que voudrés.[760] » (C, III, 3, 331, 706). On ne sait si les paroles de Dardarino sont dictées par le respect des convenances qui sont d'ailleurs moquées dans la scène avec un usage exagéré des formules de politesse ou si une relation antérieure entre les deux femmes la pousse à se soumettre à Pinatello. D'après ce que l'on sait de leur métier, Pinatello est maquerelle et Dardarino prostituée, l'une est donc potentiellement la patronne de l'autre.

La pièce D de Zerbin est particulière en cela, on retrouve des façons affectueuses de s'appeler et qui témoignent de la proximité entre les deux jeunes femmes mais cette fois-ci le lien est sincère. Dardarino appelle par exemple son amie : « ma bouëno coumayré[761] » (D, IV, 3, 386, 770). Dameyzello l'appellera de la même façon lorsqu'elle parlera de Dardarino à son mari. Lors de leur échange, Dameyzello emploiera à deux reprises le terme « amigo » (D, IV, 3, 387,388, 813, 822) pour parler de Dardarino. Cette dernière jouera de leur amitié pour obtenir de Dameyzello qu'elle cède à Lagas, mais leur relation amicale est réelle et ne se joue pas sur cet événement, contrairement aux autres pièces dont nous avons déjà parlé et où l'amitié entre les femmes semblait superficielle. Leur relation est d'ailleurs bien connue de tous. Lagas qui est amoureux de Dameyzello en parle : « Qu'élo qu'es tout, son ouraclé, / Es l'assegurat receptaclé / Dey secrets que soun dins son coüer.[762] » (D, II, 2, 375, 353-355). De même que le vieux Brandin dira à sa femme : « Moüiller, vous pregui d'atirar, / Dintré l'houstau voüestro coumero.[763] » (D, V, 1, 394, 1036-1037). Dameyzello vient de se battre avec son mari après qu'il l'ait surprise avec son amant. Mourfit a essayé de la tuer, elle s'est défendue et l'a mis en déroute. Brandin a raison de laisser les deux femmes ensemble et de compter sur son épouse pour s'occuper de son amie.

Les sujets abordés entre les deux femmes lors de leur conversation témoignent de leur intimité. En effet, si Dardarino semblait seulement évoquer une rencontre avec Lagas ou du moins semblait-elle espérer que Dameyzello se laisse courtiser par ce dernier, elle devient plus explicite quant à ce qui est attendu de Dameyzello :

759« À la fin je m'avoue vaincue. » (C, III, 3, 331, 704).
760« Je suis prête à faire ce que vous voudrez. » (C, III, 3, 331, 706).
761« ma bonne commère » (D, IV, 3, 386, 770).
762« Si ce n'est elle, qui est tout pour elle, / Son oracle, et le réceptacle sûr / Des secrets qui sont dans son cœur. » (D, II, 2, 375, 353-355).
763« Ma femme, je vous prie d'attirer / À l'intérieur de la maison votre commère. » (D, V, 1, 394, 1036-1037).

Vous faut tachar de dounar bout
A la maladié que l'oufenso,
Per mouyen de la joüissenso
Lou plezir vous en sera dous.[764]
(D, IV, 3, 387, 808-811).

La liberté avec laquelle elle aborde un sujet aussi tabou que le sexe et encore plus le plaisir féminin montre deux choses. D'une part, elle a confiance en Dameyzello et n'a pas peur qu'elle aille répéter ses propos à autrui, d'autre part, elles sont assez proches pour évoquer ce genre de choses entre elles. Outre les sujets abordés, il y a aussi leur façon de se parler qui montre qu'elles ont une relation solide qui va au-delà des conventions sociales superficielles. Dameyzello peut donc se permettre de dépasser certaines normes de politesse avec Dardarino et n'hésite pas à se mettre en colère contre elle lorsqu'elle lui suggère qu'elle ait un rapport sexuel avec Lagas : « Non vous teni plus per amigo : / Contro d'aquo vous fau la figo[765] » (D, IV, 3, 387, 813-814). Elle remet même en question les bonnes intentions de Dardarino. Selon elle, elle ne serait pas une bonne amie et ne voudrait pas son bien en voulant la convaincre de tromper son mari : « Jamay uno amigo s'arrisquo / Dedins un tant marrit recours[766] » (D, IV, 3, 388, 822-823). En effet, Dardarino l'encourage à faire quelque chose qui pourrait mener Dameyzello à commettre un péché et à perdre sa réputation et son honneur. Toutefois, cette remise en question de Dameysello démontre qu'elles ont une relation assez forte pour se permettre de se mettre en colère et de montrer leurs émotions là où les convenances voudraient qu'elles restent toujours d'humeur égale, polies et courtoises. Si Dardarino ne semble pas être une bonne amie au premier abord, on peut aussi penser qu'elle joue un rôle émancipateur pour son amie. Elle tient un discours d'esprit libertin et va à l'encontre de toutes les conventions sociales, mais c'est en dépassant tout cela que Dameyzello va trouver son bonheur et s'émanciper du carcan dans lequel la société patriarcale enferme les femmes. Dameyzello Mourfit pardonnera d'ailleurs bien vite à son amie sa « mauvaise » influence et suivra finalement ses conseils : « Confizi talament à vous, / Qu'à voüestro oucazien m'abandouni[767] » (D, IV, 3, 389, 860-861). Elle dit clairement lui faire confiance et se fier entièrement à son jugement dans cette affaire. On peut se demander si elle ne sait pas penser par elle-même ou si cette confiance placée en

764 « Il vous faut tâcher de mettre un terme / À la maladie qui l'affecte / Au moyen de la jouissance/Le plaisir vous en sera doux. » (D, IV, 3, 387, 808-811).
765 « Je ne vous tiens plus pour une amie : / Au contraire, je vous fais la figue » (D, IV, 3, 387, 813-814).
766 « Jamais une amie ne se risque / À faire une aussi mauvaise requête » (D, IV, 3, 388, 822-823).
767 « J'ai tellement confiance en vous, / Que je m'abandonne à cette occasion » (D, IV, 3, 389, 860-861).

Dardarino n'est qu'un prétexte pour se dédouaner de ce qu'elle s'apprête à faire. Leur amitié est sans doute sincère, mais on reste dans une forme d'hypocrisie de la part des deux femmes. Dardarino convainc son amie par amour pour Gourgoulet et Dameyzello laisse penser qu'elle accepte d'avoir une relation intime avec Lagas pour faire plaisir à son amie, alors qu'elle le fait pour elle-même.

En conclusion, les pièces de théâtre examinées illustrent la profondeur des relations entre les femmes. Ces œuvres montrent que les amitiés féminines dépassent les simples interactions sociales et s'enracinent dans une confiance mutuelle qui permet le partage de secrets intimes et délicats. Les personnages féminins se confient sur des sujets graves tels que les agressions sexuelles, les grossesses non désirées et les défis de leur quotidien, révélant ainsi des liens forts et sincères. Ces confidences ne sont pas seulement des échanges verbaux mais aussi des actes de solidarité qui renforcent leur amitié. Malgré les apparences superficielles parfois présentes, ces relations sont marquées par une entraide et un soutien mutuel. Ce réseau de soutien entre femmes est un thème important dans ces pièces, mettant en lumière la capacité des femmes à se soutenir et à se comprendre dans un monde où elles sont souvent marginalisées. Dans la prochaine partie, l'accent sera mis sur la manière dont cette entraide se manifeste concrètement dans leurs actions.

IV.B.2. Solidarité féminine

Le plus souvent, lorsque les femmes se confient, cela concerne les hommes et leur relation avec eux d'une façon ou d'une autre. Elles ne demandent pas l'aide de leurs amies, mais en se confiant à elles ces dernières offrent naturellement leur secours. Par exemple, lorsque l'une d'elles pleure, elle est consolée par une autre femme. Dans *La réjouissance des chambrières,* Mathivo console Andrivo après qu'elle lui ait confié sa grossesse accidentelle. Elle la rassure en minimisant la gravité de sa situation : « Per aquo plouros[768] » (Chamb, 376, 795). Miquouquette, dans *Les Amours de la Guimbarde*, console elle aussi une amie : « Ello consoulara la Guimbardo amourouso[769] » (Guimb, 416, 19). Peirouchouno dans la pièce B de Zerbin rassure sa maîtresse et cherche à la consoler en lui montrant qu'elle a la situation bien en main et que tout va s'arranger : « Poudez finir vouëstro tristesso, / Car va faray qu'anara ben.[770] » (B, III, 1, 282, 738739). Dans la pièce D de Zerbin,

768« Tu pleures pour cela ? » (Chamb, 377, 795).
769« Elle consolera la Guimbarde amoureuse » (Guimb, 417, 19).
770« Vous pouvez mettre fin à votre tristesse, / Car je ferai en sorte que tout aille bien. » (B, III, 1, 282, 738-739).

Dameyzello tiendra un discours très proche de celui de Peirouchouno à son amie Dardarino en la rassurant sur la suite des événements. Elle l'assure qu'elle n'a pas à s'inquiéter et qu'elle s'occupe de tout, tout comme l'avait fait Peirouchouno avec Catharino dans la pièce B de Zerbin.

Dans *La réjouissance des chambrières*, Andrivo se propose de jouer les messagères pour son amie Peirouno : « Que ly diray se me retten / Vos que ly parle de boun sen[771] » (Chamb, 372, 754-755). Elle n'a rien à gagner, elle le fait par pure amitié, pour que son amie puisse voir son amant. Dans la pièce B de Zerbin, Peirouchouno joue le même rôle que Peirouno pour Catharino. Elle est l'intermédiaire entre elle et l'Amourous. Elle leur permet de communiquer sans que la réputation de Catharino puisse être entachée. Au contraire de ces pièces, dans *Dono Peiroutouno*, Rondeletto envoie des amies à elle pour faire passer des messages à Braguetin et lui demander de la laisser tranquille. Il s'agit de ses voisines qui semblent donc l'aider à se débarrasser de l'importun : « D'autres cops me fa dire per cauque sa vesino. / Qu'ieu li fario plasé de li vira l'esquino[772] » (DonoP, 492, 81-82). Les voisines de Rondeletto sont solidaires et l'aident dans son malheur. Que ce soit pour se débarrasser d'un prétendant trop insistant ou au contraire pour arranger des rendez-vous, les femmes s'entraident quand il s'agit des hommes.

Donner des conseils est aussi une façon d'aider une amie et de montrer que l'on s'inquiète pour elle. Miquouquette dans *Les Amours de la Guimbarde* se considère amie avec Guimbarde et estime lui donner de bons conseils pour l'aider après le départ de Dupon : « A quo non serio pas un traict de bonne amigo : / Car se qu'ieu vous dise, es per vous fa guery / D'un mal qu'ambe lou temps vous pourrio fa moury[773] » (Guimb, 430, 180-182). En plus des conseils qu'elle prodigue à son amie, elle passe à l'action et invective Lou Cantayre qui répand des rumeurs sur Guimbarde et son amant :

> Veny sa maraudas, vilen truquotauliez,
> Non caches pas lou nas, saven prou qui tu es
> Ieu te voli de ma fayre espoulsa la fardo,
> Peys apres cantaras Dupon en la Guimbardo,

771« Que dois-je lui dire s'il me retient ? / Tu veux que je lui parle de bon sens ? » (Chamb, 373, 754-755).
772« D'autres fois, elle me fait dire par une de ses voisines / Que je lui ferais plaisir si je lui tournai le dos. » (DonoP, 493, 81-82).
773« Ce ne serait pas le fait d'une bonne amie / Car ce que je vous en dis est pour vous faire guérir / D'un mal qui avec le temps pourrait vous faire mourir. » (Guimb, 431, 180-182).

Que te fach la cousino, amay moussur Dupon.[774]

(Guimb, 442, 363-367).

Bien que Miquouquette protège aussi son commerce en veillant sur la réputation de Guimbarde, il n'en demeure pas moins qu'elle prend sa défense : « Vilen forobandit ez aquo la resou, / De divulga lou nom d'une fillho d'hounou[775] » (Guimb, 442, 375-376). Ses invectives lui vaudront d'être à son tour mises en chanson par Lou Cantayre entachant alors sa réputation.

Dans la pièce B de Zerbin, Peirouchouno n'aide pas seulement Catharino à communiquer avec l'Amourous sur ses sentiments. Elle l'aide aussi à mettre en place un stratagème pour faire annuler le mariage entre Catharino et Tacan. Catharino compte d'ailleurs sur son aide et souhaite qu'elles unissent leurs forces pour se sortir de ce mauvais pas : « Continent auray Peirouchouno, / Que davant que siegé deman / Me l'y pourra fayré la man.[776] » (B, II, 4, 281, 694-696). Il y a une forme d'égalité dans leur rapport avec la domestique qui vient prêter « main-forte » à sa maîtresse alors que celle-ci pourrait choisir de s'en remettre entièrement à cette dernière. De plus, elle montre qu'elle ne doute pas une seconde que sa domestique l'aidera et il semble que Peirouchouno n'hésite pas un instant avant de l'aider. D'ailleurs, quand on retrouve Peirouchouno, elle a pris les choses en mains : « Dins pauc de tens veirés lou juec ; / […] / Car va faray qu'anara ben.[777] » (B, III, 1, 282, 736, 739). L'aide va dans les deux sens puisqu'à la fin. Catharino appuie la demande de Peirouchouno auprès de Paulian pour qu'il accepte qu'elle épouse Pacoulet : « Mon pero, lou li faut dounar.[778] » (B, III, 1, 288, 939). Rien ne l'oblige à faire cela pour sa domestique, mais c'est ici par amitié qu'elle agit. On peut aussi y voir une façon pour elle de lui rendre la pareille, puisque c'est Peirouchouno qui a été l'entremetteuse et l'intermédiaire des deux amants. Les deux femmes se soutiennent et s'entraident pour accéder au bonheur et à la vie dont elles rêvent.

Dans la pièce C de Zerbin, Pinatello apporte son soutien à Dardarino en tant que figure d'autorité et confirme au Vieillard qu'il doit payer avant que quoi que ce soit ne se produise avec

774« Viens ici, sale maraud ! Vilain coureur de taverne. / Ne baisse pas le nez, nous savons bien qui tu es./Je veux demain te secouer les puces / Et après tu chanteras "Dupon et la Guimbarde" ! / Que t'a fait ma cousine, et monsieur Dupon ? » (Guimb, 443, 363-367).

775« Vilain proscrit ! Est-ce là une raison / De divulguer le nom d'une fille d'honneur ? » (Guimb, 443, 375-376).

776« J'aurais aussitôt Peirouchouno / Qui, avant qu'il ne soit demain, / Pourra me prêter main-forte. » (B, II, 4, 281, 694-696).

777« Vous verrez le stratagème sous peu ; / […] / Car je ferai en sorte que tout aille bien. » (B, III, 1, 282, 736, 739).

778« Mon père, il faut le lui donner. » (B, III, 1, 288, 939).

Dardarino : « Monsu Brandin, élo a rezon, / Davant la man aquo se pago.[779] » (C, IV, 2, 333, 763-764). Les deux femmes font front commun face à l'avarice du Vieillard qui cherche à profiter de Dardarino sans la payer. Elles s'unissent une seconde fois contre cet homme pour obtenir son argent après qu'il est parti sans les payer, se rétractant au dernier moment. Les deux femmes sont offensées et souhaitent se venger de lui. Dardarino accepte de faire sa part dans le plan de Pinatello : « M'en courri tout prezentament/Per accoumplir voüestro funesso.[780] » (C, IV, 2, 334, 803-804). Elles s'entraident dans cette affaire.

Dans la pièce D de Zerbin, on observe un phénomène surprenant. Dardarino, qui est très amie avec Dameyzello Mourfit, essaye de la convaincre de tromper son mari avec Lagas. Dameyzello refuse, Dardarino va donc jouer sur leur amitié pour la convaincre en lui demandant de le faire pour lui rendre service : « Aumens, coumayré, fez per you / So que per eou voüestré amour fugé.[781] » (D, IV, 3, 387, 796-797). Si elle ne le fait pas par amour pour Lagas, du moins peut-elle le faire par amour pour Dardarino. Cet argument semble quelque peu improbable et bancal, mais il portera ses fruits. Il révèle la force du lien qui les unit et donne raison à Lagas qui estimait que seule Dardarino pouvait convaincre Dameyzello, car cette dernière l'écoute en tout point. Toutefois, ce fait est à nuancer : si Dameyzello accepte au final, c'est sans doute par envie personnelle et non pour faire plaisir à son amie. Elle a vu dans la demande de Dardarino une porte de sortie. Elle ne peut pas être fidèle à son mari pour son bon plaisir. En revanche, elle peut rendre service à une amie :

> Ma coumayré, faut ben qu'eou jugé
> Que si changi mon intencien,
> Es per dounar satisfacien
> A l'amitié que v'ay jurado.[782]
> (D, IV, 3, 387, 798-801).

Elle lui promet même de se rendre agréable aux yeux de cet homme, toujours pour faire plaisir à Dardarino : « Per vous lou veiray de boüen hueil, / Tacharay de me rendré affablo.[783] » (D, IV, 3, 387,

779« Monsieur Brandin, elle a raison, / Cela se paie comptant. » (C, IV, 2, 333, 763-764).
780« J'y cours tout de suite / Pour mettre à exécution votre ruse. » (C, IV, 2, 334, 803-804).
781« Du moins, commère, faites pour moi / Ce que votre amour lui refuse. » (D, IV, 3, 387, 796-797).
782« Ma commère, il faut bien qu'il comprenne / Que si je change d'attitude / C'est pour donner satisfaction / À l'amitié que je vous ai jurée. » (D, IV, 3, 387, 798-801).
783« Pour vous, je le verrai d'un bon œil, / Je tâcherai de me rendre affable. » (D, IV, 3, 387, 804-805).

804-805). Bien qu'en faisant tout ceci elle arrange effectivement son amie, elle prépare en réalité le terrain pour justifier son propre comportement. Elle dit accepter de voir Lagas parce qu'en réalité elle en a envie, elle dit vouloir se rendre agréable aux yeux de Lagas parce qu'il lui plaît. Elle ne fait pas tout cela par amitié. En revanche, à la fin de la pièce, on voit Dardarino intervenir en faveur de son amie, sans que rien ne l'y oblige, si ce n'est son amitié pour elle. Alors que Mourfit vient de surprendre Dameyzello en train de le tromper et qu'il menace de la tuer, Dardarino cherche à le calmer. Elle lui recommande aussi de ne pas rejeter sa femme et cherche à éviter le pire à Dameyzello : « Monsu Mourfit, refermas-vous, / Et senso fayré terro-trémo / Sonjas de retirar la frémo.[784] » (D, V, 1, 393, 996-998). Lorsque Dameyzello revient sur scène et qu'elle se bat avec son mari, Dardarino refuse de séparer le couple : « Hato non m'en empacchi pas.[785] » (D, V, 1, 393, 1020). En effet, Dameyzello semble avoir le dessus. Dardarino refuse-t-elle par peur d'être blessée ou pour laisser à son amie le plaisir de battre et d'humilier son mari ? Il est impossible de le savoir.

Si jusque-là les sujets de solidarité féminine étaient plutôt communs, nous allons à présent traiter d'un sujet exceptionnel pour l'époque. Dans *La réjouissance des chambrières*, Andrivo explique à Mathivo être tombée enceinte d'un homme à qui elle n'est pas mariée. Cette grossesse n'est donc pas un événement heureux, mais plutôt un énorme problème à régler. Mathivo ne fait pas un drame de la situation et ne tance pas son amie, elle cherche tout de suite une solution et propose d'avoir recours à l'avortement : « S'oun t'estraignes an la courdello / Tu t'ouvriras commo uno mello.[786] » (Chamb, 376, 805806). Elle en parle de façon très métaphorique et seulement sur deux vers, mais elle évoque un sujet extrêmement tabou, jamais abordé dans les œuvres de cette époque à notre connaissance. L'auteur montre la totalité de la réalité des femmes de cette époque et en particulier des chambrières. On peut supposer que Mathivo va aider Andrivo à mener ce projet à bien. L'avortement était condamné par l'Église. Ce n'était donc pas une solution envisageable ni un sujet à traiter dans les œuvres, pourtant il faisait partie de la réalité quotidienne des femmes. Celle qui avorte comme celle qui aide à avorter risquent toutes deux la peine de mort et d'être accusées de sorcellerie. La chasse au sorcière était très active au début du XVII^{e} siècle, notamment dans le sud de la France, comme au Pays basque par exemple avec les exactions de Pierre de Lancre (Charpentier 2019).

784 « Monsieur Mourfit, reprenez-vous, / Et, sans faire de scandale, / Songez à récupérer votre femme. » (D, V, 1, 393, 996-998).

785 « Dame, je ne m'en mêle pas. » (D, V, 1, 393, 1020).

786 « Si tu ne te contiens pas à l'aide d'un lacet / Tu t'ouvriras comme une amande. » (Chamb, 377, 805806).

Cette évocation d'un avortement est extrêmement rare dans un ouvrage de cette époque. L'auteur (qui demeure anonyme à ce jour) choisit de façon délibérée d'en faire mention, même si c'est de façon voilée. Il montre une pratique courante dans la vie des femmes, mais formellement interdite. Ainsi, il dresse un panorama très large de la vie des chambrières, en abordant même les aspects les plus tabous de leur réalité.

Finalement, la solidarité féminine dans ces pièces se manifeste à travers divers aspects, allant de l'entraide émotionnelle à la coopération pour résoudre des problèmes concrets. Les exemples étudiés montrent que, malgré une prédominance des interactions centrées sur les relations avec les hommes, il existe des moments où les femmes se soutiennent mutuellement pour des raisons plus profondes. Que ce soit à travers des alliances entre personnages féminins, ou encore dans des gestes de soutien face à des défis personnels, la solidarité féminine apparaît comme un fil conducteur essentiel. Cette solidarité dépasse parfois les normes sociales de l'époque, en abordant des sujets tabous comme l'avortement, comme illustré dans *La réjouissance des chambrières*. Les femmes de ces pièces n'hésitent pas à enfreindre les règles ou à risquer leur propre réputation pour aider une amie, révélant ainsi une force collective souvent occultée dans d'autres œuvres de la même période. En somme, ces récits démontrent que les femmes, malgré les restrictions imposées par la société patriarcale, parviennent à se soutenir et à se renforcer mutuellement, faisant de la solidarité féminine un véritable moteur de résistance et d'émancipation. Les conseils qui sont donnés par nos personnages sont aussi bons à prendre pour les spectatrices. On pourrait presque se demander si leurs paroles ne semblent pas davantage s'adresser à elles qu'aux personnages de la pièce.

IV.B.3. Conseils pour les autres femmes

Il arrive que certains personnages donnent des conseils de façon générale. Ces conseils peuvent s'adresser aux autres personnages, mais bien souvent ils s'adressent aussi au public. Ainsi, Andrivo se confie sur le viol qu'elle a subi, mais le but de son récit est de donner l'exemple aux autres femmes et leur donner un conseil à la lumière de son expérience personnelle :

Yeu qu'ay visto la tramontano,
Podi dire quand val la cano,

Et donna de millous advis
Qu'aquelos qu'an lou caguonis,
Regardas que mal ne vous venguo.[787]
(Chamb, 336, 256-260).

Cette mise en garde s'adresse aux plus jeunes personnages de la pièce, Andrivo se place en aînée plus expérimentée, mais c'est aussi un conseil qui s'adresse aux jeunes filles susceptibles d'assister à la représentation.

Antoigne, dans *Guilhaumes & Antoigne*, s'adresse, elle aussi, aux femmes du public en donnant une morale à son histoire : « Non sias pas trop laugeyros.[788] » (GuilhAnt, 736, 786). Une femme légère est une femme qui est libre sexuellement, mais à l'époque cela était très mal vu. Cependant, son conseil ne s'arrête pas là. En réalité, elle conseille aux chambrières de bien choisir avec qui elles ont une aventure. Selon elle, il faudrait choisir un homme qui a peu de bien car il pourra ainsi les épouser, alors qu'un homme puissant ne le fera pas et les abandonnera après avoir profité d'elles :

Aumens sur tout chambrieyros
Gardas vous as Mousurs
Non sias pas trop laugeyros.
Aquo sou de trompeurs,
Mais vous val un paure homme
Qu'on pas un Gentil-homme[789]
(GuilhAnt, 736, 784-789).

Miquouquette, dans *Les Amours de la Guimbarde*, donne aussi des conseils à son amie. Tout d'abord, elle la met en garde : selon elle, si elle ne cache pas mieux ses sentiments au moment du départ de Dupon, leur relation finira par être connue et sa réputation en pâtira : « Vous vous aquerirez cauque mauvais renom.[790] » (Guimb, 428, 177). Elle lui parle aussi de l'infidélité des hommes et de celle, éventuelle, de Dupon. Au lieu de s'énerver, Guimbarde accepte les accusations

787« Moi qui ai vu passer l'orage, / Je peux dire combien vaut l'aune / Et donne de meilleurs avis / Que celles qui sont comme le dernier de la couvée : / Prenez garde qu'aucun mal ne vous vienne ! » (Chamb, 337, 256-260).
788« Ne soyez pas trop légères. » (GuilhAnt, 737, 786).
789« Au moins surtout, chambrières, / Gardez-vous des messieurs, / Ne soyez pas trop légères. / Ce sont des trompeurs. / Mieux vous vaut un pauvre homme / Que non pas un gentilhomme. » (GuilhAnt, 737, 784-789).
790« Vous allez vous faire une mauvaise réputation. » (Guimb, 429, 177).

faites par Miquouquette concernant son amant et la remercie pour ses conseils : « Non fa res Miquoquetto à granmesses del Conseil.[791] » (Guimb, 430, 197). Si Guimbarde écoute Miquouquette, ces conseils peuvent aussi s'adresser aux spectatrices. Les pièces s'achèvent souvent avec un enseignement, une morale qui s'adresse à tous. Ici, nos pièces semblent être des exemples, des façons détournées de donner des conseils aux jeunes femmes sur les obstacles de la vie qu'elles rencontreront.

Dardarino dans la pièce D de Zerbin est mariée à un vieil homme très jaloux. Elle s'appuie sur son expérience dans ce mariage pour donner des conseils. Elle met notamment en garde le public contre la jalousie de façon générale : « Uno persouno qu'es jalouzo / Es uno cauvo ben fachouzo.[792] » (D, II, 1, 373, 265-266). Au vu de sa situation, on peut penser que cette mise en garde est plus destinée aux femmes et la mise en garde contre la jalousie globale vise plutôt la jalousie des hommes et ce qu'elle les pousse à faire. Si sa phrase est pour le moment très générale, son conseil est ensuite mieux défini. Elle s'adresse directement aux spectatrices et les enjoint à prendre exemple sur elle et son malheur afin de ne pas vivre la même chose qu'elle : « Que chasquo fillo me contemplé, / Et sur mon malhur prengué exemplé ![793] » (D, II, 1, 373, 269-270). L'expérience de l'une doit servir aux autres. Elle s'adresse une nouvelle fois aux spectatrices en posant une question rhétorique. Si la nature les a dotées d'un sexe, c'est pour profiter des plaisirs qu'il offre : « En qué nous servé la naturo / Si au bezon non s'en serven / Au plezir que d'élo prouven ?[794] » (D, III, 2, 378, 462-464). La dimension de « besoin » est aussi importante dans cette phrase. Ces besoins sont naturels, il est donc normal de les assouvir selon les libertins, mais les lois édictées par l'Église et l'État empêchent leur assouvissement. Les règles culturelles et morales sont des obstacles à la réalisation des plaisirs naturels. Dardarino au travers de ses questionnements invite les femmes du public à s'interroger, elles aussi, sur ces lois morales et à remettre en question leur légitimité. Le discours est émancipateur pour les femmes dont le désir sexuel est totalement prohibé. Le fait qu'elle soit seule sur scène, qu'elle semble se parler à ellemême, crée un lien de proximité avec le public et plus particulièrement avec les femmes. Il y a un sentiment de confidence. A cet instant, on entre dans l'esprit de Dardarino.

791« Non, cela ne fait rien, Miquouquette. Merci beaucoup pour le conseil. » (Guimb, 431, 197).
792« Une personne qui est jalouse / Est une chose bien fâcheuse. » (D, II, 1, 373, 265-266).
793« Que chaque fille me contemple / Et prenne exemple sur mon malheur ! » (D, II, 1, 373, 269-270).
794« À quoi nous sert notre nature / Si nous ne nous en servons pas, au besoin, / Pour le plaisir qu'elle nous procure ? » (D, III, 2, 378, 462-464).

Les conseils prodigués par les personnages féminins dans ces pièces vont bien au-delà de simples dialogues entre personnages. Ils s'adressent directement au public, en particulier aux femmes, et offrent des leçons de vie issues de leurs propres expériences. Qu'il s'agisse d'Andrivo, d'Antoigne, de Miquouquette ou de Dardarino, chacune de ces femmes utilise son vécu pour guider les jeunes filles et les femmes qui les écoutent, leur prodiguant des conseils sur les dangers du monde, les relations amoureuses ou encore sur la jalousie et les normes sociales. Ces conseils, souvent teintés d'une forte dimension libertine, visent à encourager une réflexion sur les contraintes imposées par la société et à offrir des alternatives aux modèles traditionnels de féminité. En se confiant ainsi au public, ces personnages établissent un lien de proximité, incitant les spectatrices à s'interroger sur leur propre situation et à envisager des voies d'émancipation.

En somme, les pièces de théâtre examinées offrent une riche exploration des dynamiques de solidarité et de soutien mutuel entre les femmes, tout en mettant en lumière la profondeur et la complexité des amitiés féminines. À travers des confidences intimes et des gestes de soutien, ces personnages féminins dévoilent non seulement la force de leurs liens, mais aussi leur capacité à résister et à s'émanciper face aux normes restrictives de la société. Ces œuvres transcendent les simples interactions sociales pour toucher à des réalités plus profondes, notamment à travers les conseils et les leçons de vie qu'elles délivrent, souvent en direction des spectatrices. Les thèmes abordés tels que l'avortement, les agressions sexuelles ou les défis quotidiens témoignent d'une solidarité féminine qui non seulement soutient, mais aussi inspire une réflexion critique sur les modèles de féminité traditionnels. Ainsi, ces récits théâtraux, deviennent des vecteurs d'émancipation et de résistance, offrant aux femmes un espace de réflexion et de partage où leurs expériences et leurs voix trouvent une résonance profonde.

V. La sexualité des personnages féminins

Jusqu'à maintenant, nous avons traité à plusieurs reprises des relations homme-femme mais nous n'avons jamais parlé d'un élément important dans ces relations et dans nos pièces : la sexualité des personnages féminins. Nous verrons dans ce chapitre le jugement négatif qui est porté sur la sexualité des femmes. Nous aborderons également les différentes façons dont se manifeste le désir et le plaisir féminin dans nos pièces. Enfin, nous analyserons comment est traité le travail du sexe.

Il faut tout d'abord définir ce qu'est le libertinage. Il existe de nombreux travaux sur la question, mais nous nous baserons ici sur le travail de Jean-Pierre Cavaillé (2002), de Bruno Roche (2011) et de René Pintard (1943). Le libertinage est un courant de pensée qui traverse le XVII^{e} siècle et qui se divise en deux branches : les libertins d'esprits et les libertins de mœurs. Les libertins d'esprit sont des penseurs, des philosophes et des savants qui expriment leurs idées dans des traités. La philosophie libertine de ces intellectuels se traduit par un refus et un rejet de la dictature morale de l'Église. Ils considèrent qu'il ne faut pas suivre les dogmes de l'Église sans réfléchir et qu'il faut utiliser son esprit critique et faire preuve de raison face à ces injonctions. Ils sont libertins dans le sens où ils prônent la liberté de pensée.

En revanche, les libertins de mœurs appliquent dans leur vie privée un certain nombre de principes qui ne sont pas théorisés par les libertins d'esprit. Un libertin peut être libertin d'esprit et de mœurs, les deux ne sont pas opposés mais les pratiques qu'ont les libertins de mœurs relèvent de leur vie amoureuse et sexuelle. Ils considèrent qu'il faut rechercher le plaisir des sens quel que soit le désir à satisfaire. Bien souvent, la passion prend le dessus sur la raison, il faut agir, prendre du plaisir et penser aux conséquences plus tard. Suivre ses passions, c'est suivre sa nature. La sexualité est donc naturelle et n'a rien de honteux. Le plaisir doit être pris de façon immédiate, il ne faut pas attendre. C'est le contraire des préceptes de l'Église où la vie doit être faite de privations afin de préparer la vie après la mort et de mériter le Paradis. Les libertins sont dans un présent concret et physique, l'Église est tournée vers un avenir hypothétique et intangible. Les obstacles au plaisir sont rattachés aux conventions sociales qui sont elles-mêmes liées à la religion. Dans ces obstacles, on retrouve l'honneur et la pudeur par exemple. Ces valeurs sont définies par les hommes et peuvent donc être repensées par eux. Enfin, le principe qui nous intéresse peut-être le plus est le fait que le plaisir féminin soit valorisé et légitimé.

A. Blâme porté sur la sexualité des femmes

Le regard que pose la société de l'époque sur la sexualité féminine est dichotomique. D'une part, nous avons les femmes mariées qui ont des rapports sexuels, non pas dans le but de prendre du plaisir, mais dans le seul but de procréer et ainsi offrir un héritier à leur mari. D'autre part, nous avons les femmes qui recherchent le plaisir de la chair, notamment dans des relations hors mariage. Cette dernière catégorie de femme est immédiatement assimilée aux prostituées. En effet, le sexe hors mariage et le plaisir féminin pris en dehors de l'union matrimoniale relèguent les femmes qui ont ce genre de pratiques aux bas-fonds de la prostitution. Il n'y a pas de juste milieu, il y a les femmes vertueuses d'un côté et les autres : « Les courtisanes sont fréquentées en vue du plaisir, les épouses assurent la descendance légitime. » (Oiry 2015, 115). Dans la pièce B de Zerbin par exemple, Peirouchouno explique à l'Amourous qu'il devrait estimer encore plus Catharino parce qu'elle ne lui cède pas facilement : « Quand uno fillo non es fiero / N'es pas autrament d'estimar.[795] » (B, I, 1, 265, 111-112). C'est une femme difficile à séduire, sa valeur augmente à proportion. En revanche, une femme qui céderait trop rapidement perdrait toute valeur.

Avant même qu'il y ait une relation quelconque entre un homme et une femme, le fait de vouloir plaire est reproché et est renvoyé là encore à la prostitution, nous l'avons vu dans les reproches faits aux femmes qui se maquillent. Miquouquette dans *Les Amours de la Guimbarde* reconnaît avoir voulu plaire par le passé, mais se défend des accusations de prostitution et de maquerellage qui lui sont adressées : « Ieu soi be estado un pauc de mon temps avanelo ; / Mais non pas comme el dis, puto ni macarello[796] » (Guimb, 444, 405-406). « avanelo » signifie coquette et la définition que l'on trouve sur TLFi est la suivante : « Qui est soucieux de plaire à une personne de l'autre sexe ». Les accusations de maquerellage ou de prostitution entachent la réputation des femmes et les déshonorent, c'est pourquoi Miquouquette s'en défend et assure qu'elle n'a aucune honte à avoir car il n'y a rien à lui reprocher : « Ieu podi ana, messieurs, per tout la caro basso[797] » (Guimb, 444, 410) ; « En matiero d'hounou, maraud yeou sioy entieiro[798] » (Guimb, 444, 413). Nous comprenons par ses propos qu'une femme qui travaillerait dans le domaine du sexe perdrait son honneur, devrait avoir honte et se faire discrète.

795 « Lorsqu'une fille n'est pas fière, / Il n'y a pas autrement lieu de l'estimer. » (B, I, 1, 265, 111-112).
796 « J'ai bien été de mon temps un peu coquette / Mais pas comme il le dit, putain ou maquerelle. » (Guimb, 445, 405-406).
797 « Je peux aller, messieurs, partout la tête haute. » (Guimb, 445, 410).
798 « En matière d'honneur, maraud, je suis entière » (Guimb, 445, 413).

Dans la pièce D de Zerbin, Dameyzello Mourfit est un très bon exemple de sexisme intériorisé chez les femmes. Elle fait une différence entre les femmes fidèles et les femmes qui prennent des amants. Les unes sont des femmes de bien, les autres sont des « drôlesses ». Nous avons là un bon exemple de la vision dichotomique de la vie sexuelle des femmes dont nous avons parlé. Elle ne cherche aucunement à les comprendre :

> Aquoto n'apparten qu'ey drolos,
> Et non pas ey fremos de ben,
> De s'acoustar em'au jouven :
> Crezez que soun ben dangeirousos[799]
> (D, II, 2, 373-374, 298-301).

Elle se fait l'écho de la position de l'Église. Toute femme qui faute est une femme de petite vertu, sans honneur : elle court un danger pour sa réputation, son honneur, sa vertu et sa place au Paradis. Gourgoulet rejoint Dameyzello sur ce point et qualifie les femmes infidèles de « droulessos[800] » (D, II, 2, 376, 397). Tardarasso dans la pièce E de Zerbin tiendra le même type de discours que Dameyzello Mourfit en opposant les femmes de bien qui sont fidèles à leur mari et les autres qui seraient selon elle des « caraugnado » (E, II, 5, 439, 615). Elle parle même des prostituées en les désignant ainsi : « quauquo terro gasto.[801] » (E, II, 5, 439, 618). Il est ironique qu'elle cherche à rabaisser les autres femmes pour se faire valoir en évoquant les potentielles maladies sexuellement transmissibles qu'elles pourraient avoir contractées, alors qu'on sait qu'elle va elle-même en avoir une qu'elle transmettra à Barboüillet plus tard dans la pièce : « Elo me n'en a fach lou prezent[802] » (E, IV, 1, 449, 932). Si une travailleuse du sexe est une femme porteuse d'une maladie sexuellement transmissible, alors Tardarasso en est une. Ses insultes lui reviendront plus tard en pleine face, tout comme ce fut le cas pour Dameyzello Mourfit. Toutefois, bien que Tardarasso soit porteuse de la vérole, elle l'a sans doute reçue de Fumosi puisqu'elle n'avait pas eu de rapport avant cela. Mais Barboüillet ne pousse pas si loin sa réflexion et selon lui, tout est de la faute des femmes : « Es un dangerious passatens / Aqueou que ven de la femello.[803] » (E, IV, 1, 449, 937-938). Toutes les femmes seraient

799« Il n'appartient qu'aux drôlesses, / Et non pas aux femmes de bien, / De se laisser accoster par les jeunes gens : / Croyez qu'elles sont bien un danger. » (D, II, 2, 373-374, 298-301).
800« drôlesses » (D, II, 2, 376, 397).
801« Dirigez-vous vers quelque terre gaste. » (E, II, 5, 439, 618).
802« C'est elle qui m'en a fait cadeau. » (E, IV, 1, 449, 932).
803« C'est un dangereux passe-temps / Que celui qui vient de la femelle. » (E, IV, 1, 449, 937-938).

porteuses de ces maladies selon lui, il fait une généralité. La maladie qu'il a attrapée serait une punition divine pour son péché de chair :

> Es veray so que van dizent
> Qu'un plezir qu'es d'outro mezuro
> Se pago puis en grosso uzuro
> De maus que nous fan mau contens.[804]
> (E, IV, 1, 449, 933-936).

Il semblerait que les plaisirs ne soient pas possibles sans des conséquences néfastes. C'est la preuve que les convenances sociales vont à l'encontre des idées libertines. Les libertins pensent qu'il faut profiter de tous les plaisirs de la nature, contrairement à l'Église qui pense qu'il faut se restreindre dans cette vie, respecter les dogmes religieux pour pouvoir accéder au Paradis et vivre dans la béatitude après sa mort. C'est comme si Barboüillet et Tardarasso en voulant suivre un mode de vie libertin le temps d'une nuit se retrouvaient punis par la justice divine. Comme si leur mauvaise action les avait rattrapés. Tardarasso continuera jusqu'à la fin de la pièce à associer la vérole à la prostitution puisque lorsque le Charlatan explique à Fumosi avoir soigné Tardarasso pour cela, elle déforme ses propos en disant : « Aquest dis que siou uno puto.[805] » (E, IV, 4, 454, 1075). Le Charlatan n'a jamais fait cette association, Tardarasso en revanche si.

La vie sexuelle réelle ou supposée des femmes est source de nombreuses insultes venant des hommes, comme des femmes elles-mêmes. Dans *La réjouissance des chambrières,* Mathivo et Andrivo lors de leur dispute emploient de nombreuses insultes qui renvoient à la prostitution : « Puto[806] » (Chamb, 382, 392, 875, 973, 974), « bagasso[807] » (Chamb, 382, 390, 875, 973), « Tu sios al reng de las baguassos.[808] » (Chamb, 384, 892), « Vileno rasso de bauduffos[809] » (Chamb, 384, 898), « souiro[810] » (Chamb, 384, 894).

Si pour un homme le fait d'être un séducteur et d'être un coureur de jupons est valorisant, c'est en revanche un motif d'injure pour une femme : « Tu non sios qu'uno courredisso[811] » (Chamb,

804« C'est vrai, ce que l'on dit communément, / Qu'un plaisir qui outrepasse la mesure / Se paie par la suite avec usure / De maux qui nous rendent mal contents. » (E, IV, 1, 449, 933-936).
805« Celui-là dit que je suis une putain. » (E, IV, 4, 454, 1075).
806« Putain ! » (Chamb, 383, 393, 875, 973, 974).
807« Catin ! » (Chamb, 383, 391, 875, 973).
808« Car tu es au rang de catins ! » (Chamb, 385, 892).
809« Vilaine engeance de putain ! » (Chamb, 385, 898).
810« Carogne ! » (Chamb, 385, 894).
811« Tu n'est qu'une coureuse ! » (Chamb, 391, 964).

390, 964). Le désir sexuel féminin est condamné : « La grand gourjasso te gouverno / Commo aquellos del cap del pon.[812] » (Chamb, 390, 969970). Dans cette phrase, le cliché qui voudrait que l'appétit sexuel des femmes soit un monstre insatiable se trouve dans le reproche de « gourjasso » et les filles du bout du pont sont les prostituées. On voit bien ici que les femmes qui ont des relations hors mariage sont tout de suite condamnées sévèrement par l'entourage et que le jugement porté sur la vie privée des femmes les renvoie automatiquement au travail du sexe.
Dans la prise de parole de Langousti dans *La pastorale de Coridon & Clerice*, il mentionne les paroles d'une chambrière : « Lou manuguet que bute, bute, / Comme lou darré d'une pute » (CorCle, 642, 685-686)[813]. La danse est bien entendu souvent utilisée comme métaphore pour parler de sexe. Ici, il y a aussi un jeu avec le rythme de la danse et la répétition des mots.

Dans *Guilhaumes & Antoigne*, Cupidon fait une liste de couples opposés pour montrer le pouvoir de l'amour. Il oppose alors la sagesse à la prostitution : « le sage à la putain » (GuilhAnt, 672, 53). Comme si un sage, sans ses flèches, ne pouvait pas s'intéresser à une prostituée, comme si une prostituée ne pouvait pas être sage. Cupidon montre bien le peu de considération qu'il a pour les travailleuses du sexe. Elles sont d'ailleurs toujours renvoyées au plus bas de l'échelle sociale, marginalisées, prises comme le pire exemple à suivre et réduites à un travail perçu comme dégradant. Toujours dans cette pièce, la maîtresse d'Antoigne juge sévèrement son écart de conduite avec Guilhaumes et la traite de « paillarde » (GuilhAnt, 730, 710) pour avoir suivi ses envies. La même insulte est employée par Paulian lorsqu'il s'adresse à sa fille dans la pièce B de Zerbin. Ce terme désigne une femme « Qui aime les plaisirs de la chair et la joyeuse vie. » (TLFi). Il la traite aussi de : « grosso couquino[814] » (B, II, 4, 279, 617). Dans la pièce E de Zerbin, Couguëlon traite aussi sa femme de « Paillardo[815] » (E, II, 1, 432, 362). C'est sa jalousie qui parle. Il la traite aussi de « bagasso[816] » (E, II, 1, 432, 356), revenant encore à la sexualité supposée de sa femme. Elle vient de lui tenir tête en quelque sorte, et l'insulter lui permet de montrer qui porte la culotte dans le couple et de réaffirmer son autorité et sa supériorité sur sa femme.

Un élément que l'on retrouve dans de très nombreuses pièces de Zerbin est le fait d'insulter Cupidon en insultant sa mère. Cupidon est le fils de la déesse Vénus qui était mariée à Vulcain, mais

812« La gloutonnerie te gouverne / Comme les filles au bout du pont ! » (Chamb, 391, 969970).
813« Le menuet qui butte, butte, / Comme le derrière d'une pute. » (CorCle, 643, 685-686).
814« grande coquine » (B, II, 4, 279, 617).
815« Paillarde » (E, II, 1, 432, 362).
816« bagasse » (E, II, 1, 432, 356)

elle l'a trompé avec son frère Mars. De cet adultère est né Cupidon, il est donc un enfant illégitime. On insulte Vénus alors que Mars a lui aussi trahi Vulcain en ayant cette relation. Mars avait de nombreuses femmes et a eu de nombreux enfants, mais on ne remet pas en cause sa vertu pour autant. Comme nous l'avons déjà dit, l'infidélité renvoie pour les femmes à la prostitution de façon automatique. Ainsi, Vénus est traitée de : « bagasse[817] » (GuilhAnt, 678, 127) dans *Guilhaumes & Antoigne*, qui est d'ailleurs la seule pièce du Théâtre de Béziers à avoir cette occurrence pour parler de la mère du dieu de l'Amour, toutes les autres insultes relevées pour parler de Cupidon sont chez Zerbin. Dans la pièce A de Zerbin, Tabacan traite Cupidon de : « lou fiou de bagasso[818] » (A, II, 1, 215, 568) ; « fiou de putan[819] » (A, II, 1, 215, 578). Encore une fois, on insulte au passage sa mère. Il est ironique de la part de Tabacan d'insulter de la sorte la mère de quelqu'un quand on sait que sa mère à lui est elle-même une prostituée. Comme souvent, on insulte une femme pour ce qu'elle fait de son corps. Pacoulet utilise le même genre d'expression pour parler de Cupidon dans la pièce B de Zerbin. Cette dévalorisation de Cupidon ou de Vénus est une pratique courante dans la poésie d'inspiration légère. On la rencontre en provençal fréquemment chez Brueys et Michel Tronc, par exemple.

Dans les pièces D et E de Zerbin, il n'est pas question de Cupidon, mais en insultant un homme, on insulte au passage une femme et on porte un jugement sur sa vie privée. Dans la pièce E de Zerbin, Fumosi traite son valet Barboüillet de « lou fiou de putan[820] » (E, I, 1, 426, 102). Dans la pièce D, Gourgoulet insulte Mourfit et le traite de la même chose. La mère de Mourfit n'a rien à voir avec l'histoire. En insultant son fils ; c'est elle qu'on insulte, c'est la même dynamique qu'avec Cupidon. Cette insulte est systématique, on s'attaque toujours à la mère et toujours à la sexualité des femmes. Gourgoulet s'en prend aussi à Dameyzello Mourfit, la femme de Mourfit qui l'a trompé. Il traite Mourfit de « couguou[821] » (D, V, 2, 396, 1117) faisant ainsi référence à l'infidélité de sa femme qu'il insulte aussi au passage car une femme infidèle était, comme nous l'avons vu, considérée comme une femme de peu de valeur. Il le traite aussi de « maquareou[822] » (D, V, 2, 396, 1118), là encore c'est sans doute une référence à sa femme qui serait donc une *bagasso*, son mari étant en quelque sorte son patron et donc son maquereau. Le but est d'offenser Mourfit et de l'atteindre, sa femme et le libertinage dont elle fait preuve sont justement des sujets sensibles.

817« putain » (GuilhAnt, 679, 127)
818« le fils de catin » (A, II, 1, 215, 568)
819« fils de putain » (A, II, 1, 215, 578).
820« le fils de putain » (E, I, 1, 426, 102).
821« cocu » (D, V, 2, 396, 1117).
822« maquereau » (D, V, 2, 396, 1118).

Dans la pièce E de Zerbin, Fumosi et Couguëlon se disputent à la fin de la pièce. Finalement, on voit Fumosi insulter Tardarasso : « Ta moüiller es uno putan, / Car you mesmé l'ay esprouvado.[823] » (E, IV, 4, 458, 1184-1185). Couguëlon fera de même : « Eitan n'ay fach à voüestro frémo.[824] » (E, IV, 4, 458, 1189). Les deux hommes cherchent à se blesser en parlant de leurs aventures respectives avec leurs femmes mutuelles. Ils parlent d'elles comme si elles n'étaient pas là. Nous n'avons aucune indication pour Margarido. En revanche, il est certain que Tardarasso est sur scène avec eux, pourtant ils parlent entre eux et l'ignorent. Fumosi la renvoie à son statut d'épouse et la traite de *putan* à son tour, car toute femme qui commet l'adultère est considérée comme en étant une. Les propos qu'il tient sont d'autant plus violents car jusqu'à maintenant il défendait Tardarasso, il la complimentait et cherchait à lui plaire en prononçant un jugement en sa faveur. C'est aussi lui qui l'avait convaincu de faire le pas avec lui. Il l'avait assurée que le faire une fois n'aurait aucune conséquence sur sa réputation et qu'il garderait le secret. Au final, il ruine sa réputation, l'insulte et il vend la mèche. Il emploie sans doute ces termes pour atteindre la fierté de Couguëlon, pour le blesser. Il s'agit là d'un combat de coqs. Les deux hommes veulent montrer leur place dans leur univers masculin. Fumosi chercher à asseoir son autorité et sa supériorité sur Couguëlon, il utilise pour cela sa femme. Il cherche à le rabaisser par ce biais.

Chez Zerbin, on trouve plus souvent que dans le Théâtre de Béziers des hommes qui traitent des femmes de prostituées. Souvent, ce sont des hommes qui sont frustrés d'avoir été rejetés ou qui ont eu une relation intime avec une femme qu'ils dénigrent par la suite, ou qui sont attirés par elle en secret. Nous avons déjà vu ce genre de comportement dans les remarques négatives sur le physique. Dans la pièce A de Zerbin, on voit Matoys qui insulte Peyrouno. Maintenant qu'il a passé du bon temps avec elle et qu'il a obtenu ce qu'il voulait, il la rabaisse totalement. Il se permet de l'insulter en aparté et bien sûr pour cela, il s'en prend à sa vertu : « Que malo pesto sié la rosso[825] » (A, III, 1, 225, 920). Il est ironique de sa part de traiter de « rosso » Peyrouno puisqu'il est celui qui l'a dépucelée et il est par conséquent en parti responsable de la perte de sa vertu, il est donc hypocrite de sa part de lui reprocher son appétit sexuel car il en a profité. Comme souvent pour insulter une femme, on l'attaque sur sa vertu et son honneur qui seraient perdus. À la fin de la pièce, lorsque Matoys fait en sorte que Tabacan et Philis découvrent Melidor et Peyrouno ensemble, les deux personnages sont menacés d'être punis et de recevoir des coups, mais seule Peyrouno est

823« Ton épouse est une putain : / Car je l'ai moi-même essayée. » (E, IV, 4, 458, 1184-1185).
824« J'en ai fait autant avec votre femme. » (E, IV, 4, 458, 1189).
825« La male peste soit de cette carogne » (A, III, 1, 225, 920).

insultée. De plus, toutes les insultes tournent autour de la prostitution : « bagasso[826] » (A, III, 1, 228, 995) ; « Ta Peirouno es uno bagasso[827] » (A, III, 1, 239, 1383) ; « Soüeiro[828] » (A, III, 1, 240, 1391) ; « Vilaino, bagasso, putan[829] » (A, III, 1, 240, 1400) ; « Soüeiro, bourdeliero, marrido[830] » (A, III, 1, 240, 1403). Dans la pièce E de Zerbin, Fumosi tiendra le même genre de propos à l'égard de Margarido en découvrant qu'elle l'a fait cocu.

Dans la pièce D de Zerbin, Gourgoulet est déçu par les nombreux refus qu'il a essuyés au cours de sa vie de la part de la gent féminine. Il traite les femmes qui ont refusé de l'épouser de « grossos caraugnados[831] » (D, III, 2, 380, 525). La carogne est selon Philibert-Joseph Le Roux un « Mot injurieux, qu'on dit aux femmes, et qui dit autant que putain, garce ou maquerelle » (Le Roux 1718). On reproche donc une vie aux mœurs dissolues mais ici, cette injure a surtout pour but de dénigrer les femmes que Gourgoulet méprise et faire valoir sa domination sur elles. Il fait une démonstration de sa masculinité. Cette démonstration de force lui permet de faire valoir son autorité et son pouvoir sur les femmes (Chaouche 2020, 30). Elles l'ont certes rejeté mais il reprend le contrôle et assoit sa domination par son discours dénigrant à leur encontre. Tout comme d'autres personnages masculins des pièces de Zerbin, Gourgoulet va dénigrer la femme avec laquelle il a eu une aventure. Dardarino a trompé son mari avec Gourgoulet, elle est donc devenue infidèle avec lui. Pourtant, une fois leur passion consommée, il se permet de la critiquer et de l'insulter :« Puleou dey bagassos publiquos[832] » (D, IV, 1, 384, 706).

Dans cette même pièce, Mourfit qui avait au départ un discours élogieux sur le mariage et sur sa femme tient un discours radicalement opposé après qu'il ait trouvé sa femme avec son amant. Une femme se résume visiblement au sexe et à faire à manger pour lui : « Non saubray tenir quauquo puto / Pot & feu ?[833] » (D, V, 1, 393, 1006-1007). Gourgoulet rejoint son discours. Selon lui, quitte à être avec une *puto*, autant qu'il garde sa femme puisqu'elles sont toutes équivalentes et toutes des *bagasso* : « Putan per putan, / Vous vaut ben may, vaut ben autan / La mouïller qu'uno autro bagasso.[834] » (D, V, 1, 393, 1008-1009). Mourfit parlera ensuite de sa femme comme de « ma

826« catin » (A, III, 1, 228, 995).
827« Ta Peyrouno est une bagasse » (A, III, 1, 239, 1383).
828« Salope » (A, III, 1, 240, 1391).
829« Vilaine, bagasse, putain ! » (A, III, 1, 240, 1400).
830« Salope, roulure, mauvaise » (A, III, 1, 240, 1403).
831« grosses charognes » (D, III, 2, 380, 525).
832« Plutôt des bagasses publiques » (D, IV, 1, 384, 706).
833« Ne pourrai-je avoir quelque putain, / Qui me fera le pot-et feu ? » (D, V, 1, 393, 1006-1007).
834« Putain pour putain, / Il vaut mieux, il vaut tout autant / Sa propre épouse qu'une autre bagasse. » (D, V, 1, 393, 1008-1009).

bagasso[835] » (D, V, 2, 394, 1052). Les deux hommes se permettent d'injurier toute la gent féminine, de faire des généralisations, d'aller très loin dans leur jugement. Ils les rabaissent, les dénigrent pour mieux se faire valoir. Mourfit reprend ainsi sa place d'homme dominant, cherchant ainsi à montrer son pouvoir et sa supériorité sur les femmes pour faire oublier qu'il vient d'être fait cocu. Gourgoulet, quant à lui s'inscrit dans son groupe genré, il fait partie de l'ensemble des hommes, il a donc un discours misogyne qui le conforte dans sa place d'homme. Entre eux, ils se comprennent, ils dominent et méprisent les femmes.

Dans la pièce E de Zerbin, Fumosi et Couguëlon font de même et parlent de leurs femmes respectives comme de « ma drolo[836] » (E, IV, 4, 459, 1198). Lorsqu'il voit sa femme, Mourfit est très en colère, il l'insulte à plusieurs reprises et on peut imaginer qu'il crie : « putan manifesto[837] » (D, V, 1, 393, 1013) ; « Pauro soüiro[838] » (D, V, 1, 393, 1015). Comme dit précédemment, les injures visent à rabaisser Dameyzello pour replacer Mourfit en mâle dominant. L'ensemble du discours qui est tout de même violent permet à Mourfit de faire la démonstration de sa masculinité avec la violence de ses mots avant la violence de ses coups. Il montre son pouvoir sur sa femme. Il la traite de « Couquino[839] » (D, V, 1, 394, 1023) ce qui signifie selon Furetière : « Terme injurieux qu'on dit à toutes sortes de petites gens qui mènent une vie libertine, frivole, fainéante, qui n'ont aucun sentiment d'honnêteté. […] Les garces sont toutes des grandes coquines » (Furetière 1690). L'injure est plutôt justifiée puisque Dameyzello se comporte en libertine et n'a pas été honnête avec lui, mais on voit aussi que le libertinage est jugé négativement au point d'en faire une insulte. Encore une fois, Mourfit injurie sa femme pour compenser le fait qu'elle le domine, il cherche à reprendre le dessus verbalement puisqu'elle l'a visiblement dominé physiquement. Il la traite aussi de « bourdeliero[840] » (D, V, 1, 394, 1033).

Dans la pièce E de Zerbin, le Charlatan, en colère de ne pas avoir été payé pour son remède par Tardarasso, va se venger en sous-entendant que ses faveurs ne valent pas autant que son remède : « Je n'achepte pas si chere mar- / chandise, je veux estre payé, au- / trement je vous meneray à la / Justice. » (E, IV, 4, 454, XIX-XXII). Il refuse d'être payé en nature, il n'est pas du tout intéressé par Tardarasso qu'il ne juge d'ailleurs pas pour son comportement. Barboüillet en revanche, qui a eu une aventure avec elle estime qu'elle est une prostituée : « Que tant pauc

835« ma bagasse de femme » (D, V, 2, 394, 1052).
836« ma drôlesse » (E, IV, 4, 459, 1198).
837« putain notoire » (D, V, 1, 393, 1013).
838« Pauvre salope » (D, V, 1, 393, 1015).
839« Coquine » (D, V, 1, 394, 1023).
840« pilier de bordel » (D, V, 1, 394, 1033).

fouguessias-vous puto.[841] » (E, IV, 4, 456,1125-1126). Comme d'autres avant lui, une fois son aventure avec la femme terminée, il change radicalement et lui reproche sa façon de vivre sa sexualité. Mourfit l'avait fait après avoir été trompé, sa colère pouvait s'expliquer. Barboüillet tient ce discours après avoir contracté une maladie sexuellement transmissible auprès de Tardarasso, ce qui explique aussi son discours virulent à son encontre.

Dans la pièce B de Zerbin, Pacoulet est un personnage unique par sa haine profonde des femmes. Lors d'une tirade, il cite tous les défauts des femmes. Selon lui, elles seraient lubriques par nature : « Uno es de naturo lubriquo, / L'autro a sept diablés dins lou coües[842] » (B, I, 3, 268, 227-228). Or nous l'avons dit, il est très mal vu pour une femme d'être portée sur le sexe. Il raconte plusieurs anecdotes sur différentes femmes qu'il prend pour exemple pour ensuite en faire des généralités. Si les femmes dont il parle ont un mode de vie libertin qui ne semble pas être condamné par l'auteur, en revanche, Pacoulet, lui, porte un jugement de valeur très négatif sur la façon dont ces femmes mènent leur vie privée. L'un des exemples qu'il donne traite des femmes qui perdent leur virginité avant le mariage. La femme dont il parle serait allée au-delà du raisonnable, de sa propre volonté : « Qu'avié dounat de permissiens / A l'amourous que l'accoustavo, / May que l'amour non demandavo[843] » (B, II, 3, 277-278, 564-566). Il la considère comme responsable de la perte de son pucelage, c'est elle qui aurait aguiché son partenaire : « Comben que li aguesso allumat / L'affarado & grosso candello, / Que rendé fremo uno piouzello[844] » (B, II, 3, 278, 572-574). Ce comportement est bien entendu inenvisageable pour une femme vertueuse. Enfin, il insinue que les femmes qui ont perdu leur virginité avant le mariage sont nombreuses : « Quand n'y a que noun à trauc fach[845] » (B, II, 3, 278, 576). Si cela est un fait, en revanche la façon dont parle Pacoulet, la haine qu'il semble avoir pour les femmes, changent la donne. Il condamne et juge sévèrement les femmes qui n'attendent pas le mariage pour avoir une vie sexuelle.

Dans la pièce C de Zerbin, le cas de figure est différent puisque Dardarino est une travailleuse du sexe avérée. Par conséquent, toutes les insultes autour de sa vie sexuelle sont

841« Si vous pouviez être aussi peu putain que je le suis ! » (E, IV, 4, 456,1125-1126).
842« L'une est lubrique de nature / L'autre a les sept diables au corps » (B, I, 3, 268, 227-228).
843« Qui avait accordé des privautés / À l'amoureux qui la fréquentait / Plus que l'amour ne demandait » (B, II, 3, 277-278, 564-566).
844« Bien qu'elle lui eut allumé / La grosse chandelle enflammée / Qui rend femme une pucelle. » (B, II, 3, 278, 572-574).
845« Combien y en a-t-il qui viennent, le trou fait » (B, II, 3, 278, 576).

étayées par des faits. Toutefois, certaines expressions montrent l'hypocrisie des hommes qui ont du mépris pour sa façon de vivre alors même qu'ils font ou qu'ils souhaitent faire appel à ses services. Le Vieillard par exemple semble prendre Dardarino et son mode de vie en pitié, alors même qu'elle dit le faire avec plaisir : « Que ben que siegé abandounado[846] » (C, II, 3, 320, 318). Gourgoulet qui vient sous les fenêtres de Dardarino en pleine nuit pour avoir recours à ses services l'insulte dès le départ : « mau nado[847] » (C, II, 4, 323, 432). Il n'y a aucune raison apparente pour justifier un tel mépris de sa part, si ce n'est un mépris global pour les femmes et pour les travailleuses du sexe. Il appelle d'ailleurs les prostituées : « quauqué trauc coumun[848] » (C, II, 4, 322, 415). Il les désigne par leur sexe. De plus, il ne parle pas d'une en particulier, elles semblent toutes se confondre, aucune ne sort du lot, l'une vaut bien l'autre. L'aspect de partage montre aussi une forme de mépris car dans la bonne société de l'époque, une femme n'était supposée n'avoir qu'un seul partenaire durant sa vie : son mari. Par conséquent, elle n'est pas supposée être partagée. On voit aussi la différence entre une femme aimée qui devient la propriété de l'homme et une femme uniquement utilisée pour le sexe et qui peut donc être partagée avec ses amis car il n'y a aucun affect qui entre en compte, aucun honneur à sauver en gardant sa femme pour soi. Gourgoulet lorsqu'il s'adresse à Dardarino lui reproche aussi sa tenue vestimentaire qu'il estime être trop légère : « Dicho autrament la Mau-senglado ![849] » (C, II, 4, 323, 440). Après ces insultes, il décide de suivre le conseil de Brandin et de prendre le total contre-pied en s'adressant à elle : « Souortez, la pucelo d'Ourlean[850] » (C, II, 4, 323, 454). Un tel retournement de discours devient finalement encore une moquerie et une forme de mépris de la part de Gourgoulet pour Dardarino et sa profession. Depuis le début, il parle de ses mœurs légères et tout d'un coup, il prend l'exemple totalement opposé en choisissant une pucelle célèbre. C'est se moquer de Dardarino que de la comparer à Jeanne d'Arc. Le but est de la complimenter, mais l'effet obtenu est le contraire. Elle défend sa pudeur avec tout autant de vigueur, mais contrairement à Jeanne d'Arc, c'est pour les conventions sociales et non par dévotion religieuse. Là encore, il la ridiculise.

Dardarino quitte la prostitution pour s'élever au sein de la bonne société en épousant le Vieillard. Pourtant, lorsque Brandin apprend que son père compte épouser Dardarino, il la réduit à son métier : « Espouzar aquesto putan ?[851] » (C, IV, 5, 335, 851). Il ne peut pas imaginer son père

846« Qui, bien qu'elle soit une femme perdue » (C, II, 3, 320, 318).
847« mal-née » (C, II, 4, 323, 432).
848« quelque trou à partager » (C, II, 4, 322, 415).
849« Autrement dit la Mal-Sanglée ! » (C, II, 4, 323, 440).
850« Sortez, Pucelle d'Orléans. » (C, II, 4, 323, 454).
851« Épouser cette putain ? » (C, IV, 5, 335, 851).

avec une femme de la sorte. Il était impossible pour la société de l'époque d'imaginer ce genre de mariage. Brandin n'avait pas de problème à avoir recours aux services de Dardarino, mais il est inconcevable pour lui de la considérer comme sa belle-mère. Avoir Dardarino comme belle-mère la placerait comme égale à Brandin. Gourgoulet, le valet du Vieillard qui a lui aussi eu recours aux services de Dardarino ne peut pas imaginer son maître avec une femme comme elle : « Voulez adoubar uno peou[852] » (C, IV, 5, 336, 858). Une peau est une fille de mauvaise vie. Là encore, ce qui pose problème est sa façon de gagner sa vie. Les personnages masculins tolèrent qu'elle vende ses charmes bien qu'ils la méprisent, mais, à partir du moment où leur nom pourrait être lié au sien, cela leur est insupportable. Le Vieillard qui a pourtant épousé Dardarino, la renvoie à la prostitution en l'insultant : « aquélo puto[853] » (C, V, 1, 336, 876). C'est sous le coup de la colère qu'il lui reproche son passé. Elle l'a rendu malade en lui donnant une potion pour améliorer ses performances au lit. Alors qu'elle essaye de se ranger, son passé la rattrape, tous les personnages masculins l'y renvoient. Ils ne peuvent pas la voir autrement ou accepter le changement. Brandin reviendra même au chevet de son père encore en colère de savoir que Dardarino est désormais sa belle-mère : « Avez vougut uno publiquo ?[854] » (C, V, 1, 338, 944). On peut penser qu'il est revenu en apprenant que son père était malade et cette question semble rhétorique. Il semble suggérer qu'on ne pouvait pas attendre plus de la part d'une courtisane. Cette mention de femme qui serait « publique » est aussi dans la bouche de Gourgoulet pour parler des prostituées qui semblent être à la disposition de tous. Goulven Oiry (2015, 114) évoque justement le fait que les femmes qui vendent leur corps sont systématiquement renvoyées au plus bas de l'échelle sociale. De ce fait, elles sont considérées comme devant être au service de tous les hommes, quels qu'ils soient à partir du moment où elles sont rétribuées :

> les filles publiques radicalisent la condition : rejetées au bas de l'échelle sociale, elles apparaissent au service de tous les hommes, maîtres ou valets […]. Le rôle qui incombe à ces filles soumises et corruptibles ne varie jamais : il leur appartient, moyennant finance, de fournir de la chair fraîche pour satisfaire les appétits masculins.

Dardarino en voulant s'élever dans la société et se ranger sortait de son rôle de femme publique, chose impossible à concevoir.

852« Vous voulez apprêter cette peau ? » (C, IV, 5, 336, 858).
853« cette putain » (C, V, 1, 336, 876).
854« Vous avez voulu une femme publique ? » (C, V, 1, 338, 944).

Dans la pièce D de Zerbin, le vieux Brandin compare sa femme Dardarino à Lucrèce et Suzanne pour leur chasteté et leur fidélité : « la castetat de Suzano, / Ni de Lucreso la Roumano[855] » (D, IV, 1, 383, 653-654). Elles sont toutes deux des exemples à suivre pour les autres femmes par leur comportement vis-à-vis des hommes. Lucrèce qui a été violée a choisi de se suicider plutôt que de vivre dans le déshonneur. Elle en devient vertueuse, son acte est l'exemple à suivre pour toutes les femmes dans la même situation. Suzanne, quand a elle est surprise par deux vieillards alors qu'elle se baignait. Elle refuse leurs avances déplacées. Pour la punir de son refus, ils l'accusent d'adultère et la font condamner à mort. C'est le prophète Daniel qui l'innocente. La chasteté de Suzanne et son comportement sont loués. Bien que le jugement sur la sexualité des femmes ne soit pas directement formulé, on comprend bien que si ces femmes sont érigées en saintes, c'est parce qu'elles ont suivi les codes moraux de l'Église, allant même jusqu'à la mort. Une femme qui ne les respecterait pas est mieux vue morte que vivante. Cela en dit long sur le jugement que porte la société sur la sexualité des femmes.

La société de l'époque impose une vision extrêmement dichotomique de la sexualité féminine, où les femmes sont catégorisées de manière rigide et sans nuance. D'un côté, les femmes mariées sont cantonnées à la procréation, ne devant avoir des rapports sexuels que pour assurer une descendance légitime. De l'autre, celles qui osent rechercher le plaisir, notamment en dehors du mariage, sont immédiatement associées à la prostitution, subissant un jugement sévère et une marginalisation sociale. Cette dichotomie est largement soutenue par les discours sociaux et religieux, qui dénigrent toute forme de sexualité féminine non conforme aux normes matrimoniales, réduisant les femmes à leur rôle de procréatrices ou de déviantes morales. Les personnages féminins qui cherchent à affirmer leur désir ou leur plaisir sont rapidement rabaissés, non seulement par les hommes, mais aussi par les autres femmes, qui ont intériorisé ces normes sexistes. La stigmatisation est si puissante que même des comportements anodins, comme l'envie de plaire, peuvent être interprétés comme des signes de dépravation, rapprochant ainsi les femmes de la figure honnie de la prostituée. Ainsi, la sexualité féminine devient un terrain de contrôle social où l'honneur et la vertu des femmes sont constamment mis en balance. Toute déviation des attentes normatives les expose à une dégradation de leur réputation et à une marginalisation implacable. Cette vision manichéenne révèle non seulement l'injustice et la rigidité des normes de

855« la chasteté de Suzanne / Ou de Lucrèce la Romaine» (D, IV, 1, 383, 653-654).

l'époque, mais aussi le poids écrasant des injonctions morales qui pèsent sur les femmes, les confinant dans des rôles restrictifs et stigmatisants. Dans ce que nous venons de voir nous remarquons que les critiques viennent des hommes et plus rarement des femmes. Néanmoins, ils ne jugent pas tous la sexualité des femmes.

B. Sexualité féminine abordée par un personnage masculin

Nous verrons dans cette partie les différentes façons dont peut s'exprimer le désir sexuel des femmes, le plaisir qu'elles peuvent prendre et plus globalement comment est traité leur vie sexuelle et comment elle s'inscrit dans une philosophie libertine. Tout ceci sera traité au travers des propos des personnages masculins.

V.B.1. Expressions à double sens

Le désir charnel féminin était totalement invisibilisé à l'époque, c'était un sujet tabou. La femme devait procréer, le désir et le plaisir ne devaient pas être recherchés. Cependant, la philosophie libertine en vogue dans certains cercles à cette époque valorisait et légitimait le désir et le plaisir féminins. Le désir féminin est parfois exprimé par des personnages masculins, notamment des personnages qui parlent dans un registre plus cru. Les doubles sens sont fréquents dans ces pièces de théâtre car elles permettent une double interprétation à l'appréciation des spectateurs et elles mettent également les auteurs à l'abri de la censure. Par exemple, l'utilisation de l'image du chaud et du froid pour parler de l'intérêt ou de l'indifférence des femmes vis-à-vis de leurs prétendants est un élément qui relève du pétrarquisme. Cependant, il est détourné par des personnages pour parler plutôt de désir sexuel. C'est le cas par exemple de Colin dans *Le Jugement de Paris* dans le Théâtre de Béziers qui mentionne la déesse Tetis, qui est une déesse marine, mariée au dieu Océan. Ensemble, ils eurent de très nombreux enfants : les dieux fleuves et les Océanides. Sa grande fécondité peut être associée à une importante activité sexuelle et ainsi expliquer les propos de Colin : « Car Tetis dins la mar es caude comme un four[856]. » (JugPar, 244, 199). Il sous-entend le grand appétit sexuel de la déesse, ce qui semble quelque peu déplacé. Il n'est pas commun de voir la vie et les désirs sexuels d'une déesse être ainsi mentionnés, d'autant

856« Car Thétys dans la mer est chaude comme un four. » (JugPar, 245, 199).

plus par un simple berger. Le procédé relève du burlesque mais cette façon d'aborder le sujet désacralise aussi en quelque sorte le sexe, comme elle valorise et légitime le désir sexuel féminin qui n'est pas ici présenté comme mauvais ou honteux.

Dans *Dono Peiroutouno*, Cupidon parle du pouvoir qu'il a de rendre les gens amoureux, mais sa façon d'en parler en jouant sur le chaud et le froid laisse entendre un sous-entendu grivois où il ferait naître non pas l'amour, mais le désir sexuel chez les femmes : « Et si cauque brouilliouno es fredo (comme un glas) / Ieu la rendi à la fi caudo (comme un brasas)[857] » (DonoP, 498, 139-140). On trouve le même type d'allusions dans *Guilhaumes & Antoigne*. Le chaud et le froid est donc utilisé pour parler de désir de façon sous-entendue, mais d'autres doubles sens sont utilisés pour parler de sexe.

Braguetin, dans *Dono Peiroutouno*, parle du talent incomparable de Peiroutouno pour former des couples, mais là encore on peut interpréter la chose autrement : « Per fa l'amour non nia persouno / Que gagnie dono Peiroutouno[858] » (DonoP, 518, 369-370). Le sous-entendu est d'autant plus pertinent que l'on sait que Peiroutouno tient une maison close et qu'elle a vendu ses charmes dans sa jeunesse.

Dans la pièce C de Zerbin, Brandin fait un jeu de mot autour de la bourse : « M'a bravament curat la bourso.[859] » (C, III, 2, 327, 583-584). Il peut autant parler de son anatomie que de la bourse qui contient son argent. Les deux sont valables puisqu'il vient de louer les services de Dardarino en tant que prostituée et qu'il semble qu'elle lui ait fait payer un prix important pour cela. Gourgoulet joue sur le double sens entre les coups que l'on donne pour frapper une personne et les coups durant l'acte : « Voulez que l'y anen d'uno crouso / La battré à doublé carrilon ? / Vau la troussar coumo un fueillon.[860] » (C, III, 2, 327, 585-587). Là encore, il peut parler des deux. Il avait déjà fait le même jeu de mots un peu plus tôt dans la pièce : « Ley beous que vous en senglarern[861] » (C, II, 4, 324, 471).

Dans la pièce E de Zerbin, Couguëlon fera lui aussi un sous-entendu mêlant les coups et le sexe en parlant à sa femme. Toutefois, il en parle plutôt dans le sens où elle est peu battue, selon

857« Et si quelque bougonne est froide comme la glace, / Je la rends à la fin chaude comme un brasier. » (DonoP, 499, 139-140).
858« Pour faire l'amour il n'y a personne/Qui batte dame Peiroutouno. » (DonoP, 519, 369-370).
859« Elle m'a joliment vidé la bourse. » (C, III, 2, 327, 583-584).
860« Voulez-vous que nous y allions d'un trait / Pour la battre à double carillon ? / Je vais la déchiqueter comme un rien. » (C, III, 2, 327, 585-587).
861« Les beaux coups que nous allons vous appliquer » (C, II, 4, 324, 471).

lui, mais on peut aussi comprendre qu'elle est insatisfaite sexuellement : « Paillardo, & qué vous en desert / Quand non sias un pauc mai fretado ?[862] » (E, II, 1, 432-433, 262-263).

Dans la pièce D de Zerbin, Gourgoulet, après avoir reçu toutes les clés de la maison y compris celles du coffre où Brandin garde son argent, projette de commettre quelques larcins et ses paroles sont dites en aparté au public : « Ay de qué tirar la garroto / A la Mestresso de l'houstau.[863] » (D, III, 1, 378, 434-435). Cette phrase a un double sens obscène, bien entendu, et qui se révélera prophétique par la suite. Il utilise aussi la métaphore du jeu de cartes pour parler de sexe : « Li vaudra may un reversin / Qué tous leis autrés juecs dau mondé[864] » (D, I, 1, 369, 104-105). Le reversi est un jeu de cartes. Gourgoulet présume pour Dardarino en pensant que le mieux pour elle est d'avoir une vie sexuelle épanouie. Son discours est libertin puisqu'il estime que la satisfaction de ses plaisirs naturels est primordiale, mais c'est aussi paternaliste de sa part de penser à sa place. La même référence est utilisée dans la pièce E de Zerbin par Barboüillet pour parler de sa relation intime avec Tardarasso.

Finalement, le désir charnel féminin, longtemps resté un sujet tabou et invisibilisé, trouve une expression significative dans le théâtre de Zerbin à travers des doubles sens et des sous-entendus. Ces procédés permettent de contourner les conventions sociales tout en valorisant et légitimant le plaisir féminin. La philosophie libertine, en plein essor dans certains milieux, joue un rôle clé en mettant en avant le désir et la sexualité des femmes, souvent à travers des personnages masculins qui emploient des métaphores crues pour évoquer ces thèmes. Cette approche non seulement désacralise la sexualité, mais ouvre aussi la voie à une représentation plus active et affirmée des femmes dans leurs relations. Le langage théâtral devient ainsi un outil important pour critiquer les normes restrictives et promouvoir une vision plus libre et égalitaire du désir, faisant écho à une quête plus large de reconnaissance et de liberté sexuelle pour les femmes. Toutefois, cette dynamique ne se limite pas à une simple évocation passive du désir féminin par les hommes. Dans la suite de notre analyse, nous verrons comment les femmes sont parfois dépeintes comme des actrices actives de leur sexualité.

862« Paillarde, et quoi, cela vous nuit-il / De n'être pas un peu plus fricotée ? » (E, II, 1, 432-433, 262-263).
863« J'ai là de quoi tirer quelque chose / À la maîtresse de la maison. » (D, III, 1, 378, 434-435).
864« Un bon reversi lui conviendrait mieux / Que tous les autres jeux du monde. » (D, I, 1, 369, 104-105).

V.B.2. Actives et non passives

Le désir sexuel des femmes peut aussi se manifester dans le fait qu'elles soient actives dans leurs rapports sexuels. Elles ne se contentent pas de répondre à la demande d'un homme, elles expriment leur désir et ne sont pas passives dans leurs ébats. C'est par exemple le cas dans la chanson interprétée par le Cantayre dans *Les Amours de la Guimbarde*. Guimbarde est soit à l'origine des rapports, soit elle donne son consentement : « Ello l'y permet quand es dins la villo / De leva lou fus penden qu'ello fillo[865] » (Guimb, 438, 291-292) ; « Ello trovo bon quand es sans chambrieyro / Quan lou petit det l'y casse la nieyro[866] » (Guimb, 438, 295-296) ; « Quand ez al pres d'el souven ello enduro / Quel passa lou fial lors quello courduro[867] » (Guimb, 438, 299-300).

Dans *La pastorale de Coridon & Clerice*, on rompt avec le discours chaste de la pastorale avec l'entrée d'une figure populaire de la ville de Béziers : Langousti. Il quitte l'univers pastoral pour ramener le spectateur aux festivités qui ont lieu autour de la scène et on bascule dans un registre plus grivois. Premièrement, il décrit la réaction des chambrières quand elles le voient. Elles sont attirées par lui et n'hésitent pas à être tactiles avec lui, à le toucher et à l'embrasser. Elles sont dans l'action et non dans l'attente que quelque chose se passe, elles manifestent leur désir :

> Sapias que toutes las chambrieires
> Qu'ieu fau dansa per las carrieires,
> Me venguerou courre al davan
> Quand ieu venio de Montauban,
> Et me feou mays de coulades
> Que mon pifre non fa d'aubades
> [...]
> Chacune me fech un poutou[868]
> (CorCle, 642-644, 675-692).

Langousti intervient aussi dans *Guilhaumes & Antoigne* et emploie un vocabulaire plus vulgaire que le ton de la pièce pour parler des ébats des deux amoureux : « Aquel co va fa lou zic

865« Elle lui permet quand il est dans la ville, / De lever le fuseau pendant qu'elle file » (Guimb, 439, 291-292).
866« Elle trouve bon quand il n'y a pas de chambrière / Qu'avec le petit doigt il lui chasse la puce » (Guimb, 439, 2295-296).
867« Quand elle est près de lui, souvent elle endure / Qu'il passe le fil alors qu'elle coud » (Guimb, 439, 299-300).
868« Sachez que toutes les chambrières / Que je fais danser dans les rues, / Vinrent courir à ma rencontre / Quand je venais de Montauban, / Et me firent plus d'accolades / Que mon fifre ne fait d'aubades. / […] / Chacune me fit un baiser » (CorCle, 643-645, 675-692).

zest / Ambe la gousso ques degest[869] » (GuilhAnt, 720, 607-608). Le « zic-zest » est une expression pour dire « faire l'amour ». Il tourne cela de façon vulgaire en les qualifiant tous les deux de chiens. Il reste dans le discours animalier et les allusions sexuelles en utilisant « encounillats[870] » (GuilhAnt, 720, 611). La femme ne subit jamais l'action dans les propos de ce personnage, elle est toujours actrice de ce qui lui arrive.

Colin, qui est un personnage moins noble que Paris dans la pièce *Le Jugement de Paris*, peut se permettre de tenir des propos plus crus, plus directs et plus imagés pour parler de sexe. Ainsi, il encourage les deux amants à assouvir leur désir : « Refrescas la calou de vostros amourettos[871] » (JugPar, 254, 314). Il s'adresse autant à l'homme qu'à la femme, le désir d'Enone n'est pas invisibilisé. Dans *Coridon & Clerice*, Pilhart qui est l'équivalent de Colin dans *Le Jugement de Paris* encourage lui aussi les deux amants à s'isoler pour laisser libre cours à leur passion.

Dans la pièce B de Zerbin, Pacoulet raconte une anecdote sur une femme qui aurait eu une aventure avec un homme, mais qui se serait mariée avec un autre. Dans tout son discours la femme est dans l'action, elle est responsable de tout, c'est l'actrice principale de son histoire. C'est elle qui va plus loin que ce que les convenances acceptent dans une relation entre personnes non-mariées : « Qu'avié dounat de permissiens / A l'amourous que l'accoustavo, / May que l'amour non demandavo[872] » (B, II, 3, 277-278, 564-566). C'est aussi elle qui aurait éveillé le désir sexuel chez son partenaire et qui aurait fait en sorte de perdre son pucelage : « Comben que li aguesso allumat / L'affarado & grosso candello, / Que rendé fremo uno piouzello[873] » (B, II, 3, 278, 572-574). Enfin, Pacoulet ouvre son discours à quelque chose de plus large, il estime que la femme dont il a parlé n'est qu'un exemple parmi tant d'autres, car elles seraient nombreuses à se marier en n'étant plus vierges : « Quand n'y a que noun à trauc fach[874] » (B, II, 3, 278, 576). Il décrit là le mode de vie de femmes libertines qui suivent leurs envies, qui ne se plient pas à ce que la société attend d'elles et qui prennent du plaisir lorsqu'elles en ont l'occasion.

Le désir sexuel féminin est non seulement reconnu, mais également valorisé dans les œuvres analysées. Les femmes ne se contentent pas de subir l'action ou de répondre aux désirs masculins ;

869« Ce chien va faire le « zic-zest » / Avec la chienne en chaleur. » (GuilhAnt, 721, 607-608).
870« blottis comme des lapins » (GuilhAnt, 721, 611).
871« Rafraîchissez la chaleur de vos amourettes » (JugPar, 255, 314).
872« Qui avait accordé des privautés / À l'amoureux qui la fréquentait / Plus que l'amour ne demandait » (B, II, 3, 277-278, 564-566).
873« Bien qu'elle lui eut allumé / La grosse chandelle enflammée / Qui rend femme une pucelle. » (B, II, 3, 278, 572-574).
874« Combien y en a-t-il qui viennent, le trou fait » (B, II, 3, 278, 576).

elles prennent activement part à l'expression de leur propre sexualité. Que ce soit dans des contextes grivois ou plus subtils, elles manifestent leurs désirs et agissent en tant qu'actrices principales de leurs expériences. Cette représentation contraste avec les discours misogynes traditionnels, en mettant en avant une image de la femme autonome, consciente de ses envies, et capable de les assouvir. Ce traitement littéraire des personnages féminins souligne l'importance de reconnaître et de respecter la sexualité des femmes en tant que partie intégrante de leur identité et de leur liberté personnelle. L'homme ne domine pas, la femme n'est pas qu'un corps à sa disposition. Nous verrons dans la partie suivante que, lorsque leurs désirs ne sont pas assouvis, elles ressentent elles aussi de la frustration.

V.B.3. La frustration sexuelle

La frustration sexuelle chez les femmes est aussi un sujet abordé par certains personnages masculins et qui témoigne du désir que les femmes peuvent ressentir. Colin dans *Le Jugement de Paris* tient un discours très imagé pour parler de la frustration sexuelle :

> Non pas mouri d'amour, tené cachat son mal,
> Et souffri de prusous dejoust lou davantal,
> Transi, seca, brulla comme sur la grasillie,
> Senti las prusezous qu'engendro la gratillie[875]
> (JugPar, 256, 317-320).

Tout ceci est valable autant pour un homme que pour une femme. En revanche, la suite de sa phrase évoque nommément Enone et son désir caché jusqu'alors : « Aquelle paure Enone ero morte d'amour / Son ages fach sourti la fumado del four[876] » (JugPar, 256, 321-322). Il met ici en lumière le désir de la nymphe, alors qu'il n'était pas mentionné ainsi. Paris s'était plaint à de nombreuses reprises de la frustration qu'il ressentait face au refus d'Enone de céder à ses avances. Cette dernière avait un discours plus retenu et prudent, elle se méfiait de Paris et voulait s'assurer de la force de ses sentiments avant de lui déclarer son amour. La méfiance dont elle faisait preuve

875« Plutôt que de mourir d'amour, tenir son mal caché, / Et souffrir de picotements sous le tablier, / Transir, sécher, brûler comme sur le gril, / Sentir le fourmillement qu'engendre la démangeaison. » (JugPar, 257, 317-320).
876« Cette pauvre Œnone serait morte d'amour / Si l'on n'avait pas laissé sortir la fumée du four. » (JugPar, 257, 321-322).

avait quelque peu fait oublier la passion qui couvait chez elle. Colin nous la donne à voir sans détour. Elle devient aussi, par cette façon de présenter les choses, un personnage soumis à ses besoins et à ses désirs. Elle se trouvait dans une situation tout aussi désespérée que Paris.

Dans la pièce B de Zerbin, Pacoulet parle du fait que les femmes qui vont au couvent n'y vont pas toujours par dévotion religieuse, mais plutôt par nécessité pour fuir leur situation. Pacoulet évoque donc le fait que ces femmes, loin d'avoir choisi l'abstinence qui va de pair avec la vie au couvent, sauteraient sur l'occasion de profiter des plaisirs charnels si l'opportunité se présentait à elles :

> N'y a pron qu'emé la tentacien
> Quand soun dedins lou Mounasteri
> De tout coustat n'en fan l'emperi :
> Non en faut pas estré ravis,
> N'y a may de quatré à mon avis
> Que poussados de l'enterigo
> Gitarien lou froc sur l'hourtigo,
> Si non avien paou de ley gens.[877]
> (B, III, 1, 283, 772-779).

La faim dont il est question représente le désir sexuel. Désir sexuel féminin qui est pleinement assumé par l'auteur dans cette pièce. Enfin, ce que l'on doit souligner, c'est la dernière phrase de la réplique de Pacoulet qui dénonce la peur qu'ont les femmes de sortir des couvents. Elles n'en sortent pas par peur du regard des autres, du jugement de la société à leur égard, de la pression sociale. Cette pensée est typique de la pensée libertine de l'époque qui considérait que les conventions morales de la société de l'époque érigées par l'Église et appliquées par les autorités civiles et judiciaires empêchaient les gens et notamment les femmes de mener leur vie comme elles l'entendent et de prendre du plaisir, notamment sexuel quand elles le pouvaient.

Dans la pièce E de Zerbin, Couguëlon a conscience de ne plus satisfaire sexuellement sa femme qui est plus jeune que lui et il craint que sa frustration ne la pousse à aller chercher satisfaction ailleurs : « Ay trop de paou que mon defaut, / Non v'incité à fayré lou saut[878] » (E, II, 1, 433, 369-370).

877« Il y en a beaucoup, qui la tentation survenant, / Une fois qu'elles sont dans le monastère, / En ressentent la contrainte de toutes parts. / Il ne faut pas s'en émerveiller. / Il y en a plus de quatre à mon avis / Qui, poussées par la faim, / Jetteraient leur froc aux orties / Si elles n'avaient pas peur des gens. » (B, III, 1, 283, 772-779).

878« J'ai trop peur que mon défaut / Ne vous incite à sauter le pas. » (E, II, 1, 433, 369-370).

La frustration sexuelle peut aussi être comparée à une maladie et le sexe au remède. Cependant, c'est souvent une métaphore employée par un homme, ou pour parler d'un homme. Dans le Théâtre de Béziers, on trouve cette métaphore pour parler de la frustration d'une femme dans deux pièces : *Les Amours de la Guimbarde* et *Guilhaumes & Antoigne*. Dans *Les Amours de la Guimbarde*, un Cantayre intervient à plusieurs reprises dans la pièce. Les chansons qu'il interprète concernent la relation de Guimbarde et Dupon ainsi que Miquouquette qu'il accuse d'être une maquerelle faisant travailler Guimbarde à son service. Dans sa première chanson, il y a énormément de sous-entendus sexuels et tous sont tournés de sorte à mettre Guimbarde au centre de l'action. On commence d'abord par deux couplets qui traitent de l'absence de Dupon et du fait que le seul remède pour soigner Guimbarde de son absence est qu'il rentre pour avoir des rapports sexuels avec elle :

> La Guimbardo dis qu'ello es amourouso,
> Et que res non pot la randre jouyouso,
> Que lou retour de Dupon
> Per fa parra pata pon.
> La Guimbardo dis, qu'autro medecino
> Non l'i pot gueri son mal de poitrino,
> Que lou retour de Dupon
> Per arrapa tapa ton.[879]
> (Guimb, 436, 279-286).

« Per arrapa tapa ton » est ici une façon détournée de parler de l'acte sexuel. La maladie d'amour est une métaphore plus souvent employée par un homme, puisque le désir sexuel de celui-ci est montré plus volontairement que celui d'une femme. La chanson est donc intéressante à cet égard. On continue sur les sous-entendus sexuels et le fait que la frustration soit bien ce dont souffre Guimbarde :

> Lou cor l'i mouris qu'and aquello absenso
> La prive d'aquo que chacun se penso,
> Quand non pot veire Dupon

879« La Guimbarde dit qu'elle est amoureuse / Et que rien d'autre ne peut la rendre joyeuse / Que le retour de Dupon / Pour faire parapatapon. / La Guimbarde dit qu'aucune autre médecine / Ne peut guérir son mal de poitrine / Que le retour de Dupon / Pour faire parapatapon. » (Guimb, 437, 279286).

Per atapa tapa ton.[880]

(Guimb, 438, 287-290).

Il y a une double allusion avec « d'aquo que chacun penso » et « per atapa tapa ton ». Guimbarde recouvre la santé lorsque Dupon rentre de la guerre et la retrouve :

Dupon es tournat, Guimbarde es guerido,
El ly pourtat de l'ayguo de vido,
Et l'in douno cado jour,
Per guery lou mal d'amour.[881]
(Guimb, 458, 563-566).

La maladie d'amour dont souffre Guimbarde et dont le remède est le sexe, est la même maladie dont souffre Antoigne dans *Guilhaumes & Antoigne*. En effet, Antoigne parle des effets des flèches de Cupidon comme d'une maladie. Elle reprendra cette même métaphore plus tard en étant à nouveau atteinte par les flèches de Cupidon et en tombant amoureuse de Guilhaumes. Celui-ci, voulant se venger du rejet d'Antoigne décide de lui faire croire qu'il ne l'aime plus et qu'il ne lui donnera donc pas le remède dont elle a tant besoin. Il lui conseille d'aller voir ailleurs : « Quieu non te vege pus, vay ten à lespital / Courtisa quauque gu que guerisque ton mal.[882] » (GuilhAnt, 700, 379-380). Il reste dans le registre de la maladie qu'emploie Antoigne et en joue lui aussi.

Pour conclure, la frustration sexuelle chez les femmes, bien qu'elle ne soit pas abordée directement par elles, est un thème récurrent dans la littérature étudiée, révélant un désir profond souvent refoulé par les conventions sociales. Les personnages masculins, tels que Colin dans *Le Jugement de Paris* ou Pacoulet et Couguëlon dans les pièces de Zerbin, montrent une conscience aiguë de cette frustration féminine, soulignant ainsi l'hypocrisie des normes sociales qui contraignent les femmes à réprimer leurs désirs. Cependant, l'expression de ce désir féminin est souvent voilée ou indirecte, reflétant la difficulté des femmes à s'affranchir des attentes morales et sociales de leur époque. Ce n'est qu'en adoptant une attitude libertine que ces personnages

880« Son cœur se meurt quand cette absence/La prive de ce à quoi chacun pense / Quand elle ne peut voir Dupon/Pour faire parapatapon. » (Guimb, 439, 287-290).

881« Dupon est rentré, Guimbarde est guérie. / Il lui a apporté de l'eau de vie / Et lui en donne chaque jour / Pour guérir le mal d'amour. » (Guimb, 459, 563-566).

882« Que je ne te voie plus, va-t'en à l'hôpital / Courtiser quelque gueux qui guérisse ton mal. » (GuilhAnt, 701, 379-380).

féminins parviennent à s'épanouir pleinement dans leur sexualité, défiant les conventions et affirmant leur droit au plaisir. Cette exploration met en lumière la tension entre désir et moralité où la frustration devient à la fois un symptôme de l'oppression et un moteur de rébellion. Le plaisir féminin est aussi un sujet traité par les personnages masculins de nos pièces.

V.B.4. Le plaisir féminin

Le désir sexuel que peuvent ressentir les femmes les amène évidemment à la réalisation de leurs plaisirs. Souvent, la femme présente le sexe comme un service qu'elle rendrait à l'homme pour dissimuler son désir et le plaisir qu'elle y prend. On trouve deux occurrences où un homme emploie ce genre de formulation. Guilhaumes, dans *Guilhaumes & Antoigne,* décide d'offrir à sa belle ce qu'elle désire (et que lui aussi souhaite) : « Ieu la vau contenta d'un poutonnet de sucre[883] » (GuilhAnt, 704, 433). Dans la chanson paillarde qui sert de prologue à la pièce D de Zerbin, les chanteurs se mettent à la disposition des femmes dans leur refrain : « Si nous voulez mettré en besougno[884] » (D, Prol., 365, 7). Elles sont au cœur de l'action, ce sont elles qui décident si elles souhaitent avoir un rapport avec eux ou non. Ils semblent être à leur disposition.

Dans *Les Amours de la Guimbarde*, le Cantayre décrit les réactions physiques de Guimbarde à ce que lui fait Dupon. Par exemple, lorsqu'il l'embrasse, elle ne le rejette pas, c'est une façon de dire qu'elle est bien consentante : « Et se qu'auquo fes ly baiso la bouquo, / Ello se defen autant qu'uno souquo[885] » (Guimb, 440, 347-348). D'autres éléments plus crus et qui entrent plus dans les détails de la relation intime entre Guimbarde et Dupon sont donnés :

> Sel ly met aprés las mas à las poupas,
> Ello se moy tant comme un plat de soupos,
> Et ly laisso fa tousjour
> Qu'auque petit joc d'amour.[886]
> (Guimb, 440, 351-354).

883« Je vais la contenter d'un petit baiser de sucre » (GuilhAnt, 705, 433).
884« Si vous voulez que nous besognions » (D, Prol., 365, 7).
885« Et si quelquefois, il baise sa bouche, / Elle se défend autant qu'une souche » (Guimb, 441, 347-348).
886« Si après il met ses mains sur ses seins, / Elle deveint humide comme un palt de soupes / Et laisse faire toujours / Quelque petit jeu d'amour. » (Guimb, 441, 351-354).

On est dans un registre paillard. Il est clair que Guimbarde prend du plaisir avec Dupon. Il termine même sa chanson en évoquant un orgasme de Guimbarde :

> En fin quand el met lou nas dins la porte,
> Vous dirias alors qu'ello tombo morte,
> Et se qual mouri un jour,
> Ello vol moury d'amour.[887]
> (Guimb, 440, 355-358).

Il ne semble jamais y avoir de jugement de la part du Cantayre bien qu'il trouve sans doute la situation divertissante. Finalement, le plaisir que les femmes prennent dans le sexe, et plus particulièrement les chambrières, est évoqué par Guilhaumes. Antoigne en découvrant les plaisirs de l'amour comprend pourquoi autant de chambrières sont enceintes. Guilhaumes lui répond alors : « Signe quan tout lou cos plé de contentamens.[888] » (GuilhAnt, 706, 448). Leur plaisir est valorisé, leur grossesse est vue positivement, elle est le signe qu'elles ont pris du plaisir et ont laissé parler la nature. C'est un discours libertin.

La chanson paillarde interprétée en guise de prologue dans la pièce D de Zerbin porte aussi un discours libertin qui va dans le même sens dans son refrain : « Femelan, senso aver vergougno / Digas s'es de voüestré plezir[889] » (D, Prol., 365, 5-6). La recherche du plaisir féminin est au cœur de la chanson. Les personnages masculins qui l'interprètent invitent les femmes à s'exprimer, à parler de leur désir et à rechercher leur plaisir. Aucun jugement n'est émis, elles sont au contraire valorisées et encouragées.

Dans la suite de la pièce, Gourgoulet et le vieux Brandin ont une dispute au sujet des capacités du Vieillard à encore satisfaire sexuellement les femmes. Gourgoulet se moque de lui et estime qu'il est désormais trop vieux alors que le Vieillard s'en pense encore tout à fait capable :

> GOURGOULET
> V'equito un homé ben en councho
> Per countentar lou femelan,
> S'en poou pas veiré un plus galan,
> Douno d'amour à touto resto.

887 « Enfin quand il met le nez à la porte / On dirait qu'elle tombe morte / Et s'il faut un jour mourir / Elle veut mourir d'amour. » (Guimb, 441, 355-358).
888 « Signe qu'elles ont tout leur corps pleins de contentement. » (GuilhAnt, 707, 448).
889 « Gent femelle, sans avoir honte / Dites, si cela vous fait plaisir » (D, Prol., 365, 5-6).

VIEILLARD

Ma dispouzicien serié lesto
De me gaudir sur un tendron ;
Et sabés n'en sourtiriou pron
Autamben coumo homé dau mondé.[890]
(D, I,1,366, 6-13).

Gourgoulet est au départ ironique lorsqu'il parle du vieux Brandin, il se moque de lui. Il ne pense absolument pas qu'il soit en capacité de contenter sexuellement une femme. Il reprend en cela les préoccupations du Prologue qui mettait au cœur du propos le plaisir sexuel des femmes. La préoccupation essentielle de Gourgoulet est la satisfaction des femmes, il est primordial qu'elles trouvent du plaisir dans leurs ébats avec un homme. Cela ne semble pas être un tabou ou être condamné par les personnages de la pièce. Le Vieillard dira d'ailleurs : « Tout vieil que siou, siou foüort gaillard / En so que serquo la femello[891] » (D, I, 1, 368, 88-89). Être un bon amant est important et Gourgoulet vante ses qualités dans ce domaine à Dardarino : « Sabez, siou pas trop malestruc, / N'en sourtiray à brayos nétos.[892] » (D, III, 2, 381, 576-577).

De la même façon que Gourgoulet, Tabacan vante ses mérites en tant qu'amant dans la pièce A de Zerbin. Il dresse un tableau très élogieux de sa personne pour montrer à Peyrouno à quel point elle aurait de la chance de l'avoir pour mari. Le dernier argument qu'il donne est une métaphore sexuelle : « Estimi pron que ma cadaulo / Vendrié justament à ton ponch.[893] » (A, I, 2, 208, 288-289). Il est clair que le sexe est important pour lui et qu'il pense que cela l'est aussi pour Peyrouno étant donné qu'il lui en parle. Si son but est de l'épouser, il ne faut pas oublier pour autant que c'est surtout son désir sexuel qui le consume. Il n'est donc pas anodin qu'il lui dise penser qu'ils sont compatibles au lit. C'est une façon de lui montrer qu'elle y trouverait son compte elle aussi.

Dans la pièce E de Zerbin, Barboüillet se voit recevoir les avances de Tardarasso. Celui-ci ne refuse pas, mais explique être encore vierge. Ce manque d'expérience sexuelle est présenté comme avantageux pour Tardarasso : « Tirarias assez gros proufiech, / Car ay enca mon piouzelagi.[894] » (E,

890« Gourgoulet.—L'homme en bon état que voilà / Pour contenter la gent femelle, / On n'en peut pas voir de plus galant, / Il donne de l'amour fort et ferme !
Vieillard.—Je serais tout à fait disposé / À me réjouir sur un tendron ; / Et, savez-vous, je m'en sortirais / Tout aussi bien que n'importe qui. » (D, I, 1, 366, 6-13).
891« Tout vieux que je sois, je suis fort gaillard / Pour ce que recherche la femelle » (D, I, 1, 368, 88-89).
892« Savez-vous, je ne suis pas trop maladroit, / Je m'en sortirai les brais nettes. » (D, III, 2, 381, 576-577).
893« Je suis certain que mon loquet / Conviendrait juste à ton mentonnet » (A, I, 2, 208, 288-289).
894« Vous en tireriez un bon profit : / J'ai encore mon pucelage. » (E, III, 4, 449, 910-911).

III, 4, 449, 910-911). En effet, il semblerait que la virginité masculine puisse constituer un fantasme féminin. Peut-être la vigueur de la jeunesse est-elle associée au pucelage, d'où ce fantasme. D'ailleurs, Barboüillet assure à Tardarasso lui faire passer un bon moment malgré son inexpérience dans le domaine : « Jamay n'ay pas fach talo festo, / May l'y fariou ben mon dever.[895] » (E, III, 4, 449, 916917). Il se préoccupe du plaisir de Tardarasso en souhaitant faire au mieux, c'est aussi une façon de prouver sa virilité en offrant une belle performance à cette dernière. Au contraire, Couguëlon, le mari de Tardarasso, est âgé et ne contente plus sa femme au lit. Lorsque Margarido, la femme de Fumosi, lui fait des avances, celui-ci accepte et se dit prêt à forcer sa nature pour parvenir à avoir un rapport sexuel avec elle : « Quant saubriou de foursar naturo, / Madamo, vous dédiriou pas.[896] » (E, IV, 2, 451, 1000-1001). C'est un effort qu'il ne semble pas prêt à faire pour sa femme. On peut se demander si Margarido obtiendra vraiment entière satisfaction...

Les pièces du corpus et en particulier celles de Zerbin mettent en lumière l'importance du plaisir sexuel féminin dans un discours clairement libertin, où le désir des femmes est central et valorisé. Contrairement à la vision morale restrictive souvent imposée par l'Église, les œuvres étudiées montrent que le plaisir des femmes n'est ni dissimulé ni subordonné à celui des hommes. Il est au contraire exalté, et les hommes cherchent à séduire en mettant en avant leur capacité à satisfaire les femmes. Ce renversement des rôles traditionnels où les femmes sont les actrices principales de leur désir démontre une liberté d'expression et d'action qui contraste avec les normes sociales plus restrictives. Le sexe est ici célébré pour le plaisir qu'il procure, indépendamment de la procréation, soulignant un hédonisme assumé et un rapport à la sexualité profondément ancré dans les valeurs libertines. Nous verrons par la suite d'autres éléments qui relèvent du libertinage et notamment le lien invoqué à la nature.

V.B.5. Libertinage et nature

La nature est mise au-dessus de tout chez les libertins. Tout ce qui est naturel doit être préféré à ce qui a été créé par l'homme. Ainsi, les conventions sociales et les lois à respecter sont des inventions des hommes, mais qui peuvent varier et être modifiées. En revanche, les désirs, le plaisir, le sexe sont des choses naturelles qui ne doivent pas être refoulées. Le plaisir immédiat qu'offre la nature humaine est à rechercher contrairement au bonheur lointain et hypothétique qui

895« Je n'ai jamais été à pareille fête, / Mais j'y ferais bien mon devoir. » (E, III, 4, 449, 916-917).
896« Quand bine même devrais-je forcer la nature, / Madame, je ne vous refuserai pas. » (E, IV, 2, 451, 1000-1001).

ne sera atteint qu'après la mort et grâce à une vie de privations.

Dans la pièce C de Zerbin, Gourgoulet, le valet du Vieillard estime que son union avec Dardarino est contre-nature par leur différence d'âge et sans doute aussi leur différence de statut : « Vouëstro amouor és trop desreglado[897] » (C, IV, 5, 336, 869). Le Vieillard est vieux, riche et puissant alors que Dardarino est jeune, se prostitue et n'est pas riche. Dans le libertinage, il n'y a pas d'autre règle que la recherche du plaisir immédiat. Gourgoulet se place en opposant à cette règle dans le cas de l'union entre Dardarino et son maître, il se plie aux conventions sociales.

Dans la pièce D de Zerbin, Gourgoulet parle du sexe comme quelque chose de naturel : « Car vous pourriè mens countentar / Au benefici de naturo[898] » (D, I, 1, 366, 16-17). Il évoque notamment la satisfaction de ce désir naturel qui ne saurait être comblée par le Vieillard selon lui. Le plaisir et le désir sexuel féminin sont légitimés, valorisés et recherchés. Il reproche à son maître de vouloir avoir une relation sexuelle avec une femme trop bien pour lui. Contrairement à la pièce C, cette fois-ci, il semble condamner le mariage en faveur de la femme. Elle serait trop belle pour lui : « Voudrias fourrar voüestro cadaulo / Dedins aqueou poulit guichet.[899] » (D, I, 1, 368, 62-63). Il estime que ce serait du gâchis pour une belle jeune fille comme elle d'être prise comme épouse par un vieillard comme Brandin. Gourgoulet se met à la place de Dardarino et semble même prendre sa défense en disant qu'elle n'est pas intéressée par l'argent, mais plus préoccupée par son plaisir sexuel. Dans la bouche de Gourgoulet, cela semble être tout à l'honneur de la jeune femme :

> Vous amas may un que v'esquiché
> A tout cop, & coumo se deou,
> Que tant d'escus d'or au Souelou.
> Autamben vaut may la fourtuno
> Que ven en favour de la Luno,
> Qu'emé la grando claritat.[900]
> (D, I, 1, 368, 94-99).

Les libertins placent la nature au-dessus de toutes les constructions humaines, valorisant ainsi le plaisir immédiat et les désirs naturels tels que le sexe, au détriment des conventions sociales

897 « Votre amour est trop disconvenant » (C, IV, 5, 336, 869).
898 « Car il serait moins capable de vous contenter, / Pour ce qui a trait à la nature » (D, I, 1, 366, 16-17).
899 « Vous voudriez fourrer votre loquet / Dans un si joli guichet ! » (D, I, 1, 368, 62-63).
900 « Vous préférez quelqu'un qui vous serre fort / À tout moment, comme il se doit, / Que tant d'écus d'or au soleil. / Aussi bien, il vaut mieux la bonne fortune / Qui vient à la faveur de la lune / Que celle qui vient avec la grande clarté. » (D, I, 1, 368, 94-99).

et des lois considérées comme artificielles, transitoires et malléables. Dans les pièces de Zerbin, Gourgoulet incarne cette philosophie en défendant la recherche du plaisir sexuel naturel de Dardarino contre les attentes et les normes sociales qui voudraient la voir subordonnée à un mariage de convenance avec un homme plus âgé et fortuné. Par cette attitude, il s'inscrit pleinement dans l'esprit libertin, qui rejette la primauté de l'argent et des statuts sociaux pour privilégier ce qui est perçu comme authentiquement humain et naturel. Ce renversement des valeurs, où l'argent et les conventions sociales sont dépréciés au profit du plaisir, reflète une critique profonde de la société et ses normes, posant les bases d'une réflexion sur l'infidélité, un thème intrinsèquement lié au libertinage que nous explorerons dans la suite de notre analyse.

V.B.6. Éloge de l'infidélité

Il est à noter que le libertinage va à l'encontre des principes du mariage. Les personnages qui prônent le libertinage légitiment aussi l'infidélité, et inversement. Puisque le mariage est une institution fondée par l'Église et par l'homme, ses préceptes peuvent être modifiés. Tout est une question de perception. Ainsi, le mariage et la fidélité constituent un obstacle à la réalisation des désirs naturels recherchés par les libertins. Bien souvent, les personnages de nos pièces sont encouragés à l'infidélité pour parvenir à leur plaisir. Ce discours se situe à l'opposé du stéréotype misogyne qui voit l'infidélité des femmes comme un péché. Le bien-fondé du mariage sera plusieurs fois remis en question dans les pièces de Zerbin. En effet, tous les couples mariés se trompent dans ces pièces et les bienfaits de l'infidélité sont mis en avant, on assiste quasiment à un éloge à de la tromperie.

Lagas dans la pièce D de Zerbin est amoureux de Dameyzello Mourfit, la femme de Mourfit. Il ne comprend pas pourquoi elle le repousse alors que tant d'autres femmes recherchent ce genre d'échappatoire à leur mariage en ayant un courtisan. Elle ne serait donc pas la première ni la dernière à en profiter : « Serès-vous per tous tens bendado / A so que d'autros van cercan ?[901] » (D, II, 2, 373, 294-295). Il ne porte aucun jugement sur les autres femmes, il s'appuie plutôt sur leur infidélité pour encourager Dameyzello à en faire de même avec lui. Si les autres le font, pourquoi pas elle ? C'est leur plaisir qu'elles recherchent. Si cela est acceptable pour elles, c'est parce que les valeurs conventionnelles ne sont dictées que par les hommes eux-mêmes et peuvent donc changer. Il tient un discours libertin et assure que les femmes qui ont un amant sont bien plus heureuses que

901« Serez-vous toujours hostile / A ce que d'autres recherchent ? » (D, II, 2, 373, 294-295).

les femmes de bien qui demeurent fidèles à leur mari et qui repoussent toute autre forme de relation comme le fait Dameyzello : « Non l'y a fremos plus benhurouzos / Qu'aquelos que se fan sarvir.[902] » (D, II, 2, 374, 302-303). Ce que propose Lagas, c'est uniquement de courtiser Dameyzello, il semble accepter et vouloir rester dans une relation platonique.

Dans la pièce E de Zerbin, Fumosi cherche à convaincre Tardarasso d'entretenir une relation adultère avec lui et il lui présente donc plusieurs arguments pour la rassurer. Il ne remet pas en doute sa réputation, et selon lui, elle demeurerait intacte même si elle venait à se détourner du droit chemin pour le contenter. En trompant son mari une seule fois avec lui, cela ne compterait pas. Elle ne pêcherait pas réellement et ne perdrait pas son honneur :

> You v'asseguri, ma coumayré,
> Que vous creou per fremo de ben.
> May aquo l'y farié pas ren
> Quand per lou brazier que m'allumo
> Vous distrayrias de la coustumo
> De non fayré plezir en rés :
> Qu non va fa ren qu'uno fés
> Non perdé pas sa renoumado ;
> Degun non vous rendrié blamado,
> Vezent que va tendriou secret.[903]
> (E, I, 1, 428, 180-189).

On retrouve dans son argumentaire les craintes de nombreuses autres femmes infidèles dans le théâtre de Zerbin. Il y a la crainte du déshonneur, de la perte de sa réputation, c'est finalement la peur du quand-dira-t-on. Tout comme Dardarino l'avait fait avec Dameyzello Mourfit dans la pièce D, Fumosi rappelle à Tardarasso qu'ils ne seront que deux à le savoir et qu'il compte bien garder le secret. Ce discours est, bien entendu, faux et hypocrite. Lorsqu'il apprendra que sa femme l'a trompé (à une seule reprise), il s'emportera et l'insultera. Ce qu'il encourage Tardarasso à faire n'est pas valable pour sa femme.

902 « Il n'y a pas de femmes plus heureuses / Que celles qui se font courtiser. » (D, II, 2, 374, 302-303).

903 « Je vous assure, ma commère, / Que je vous croit honnête femme. / Mais cela n'y changerait rien / Si, pour éteindre le brasier qui me brûle, / Vous vous écartiez de votre habitude / De ne donner du plaisir à personne. / Qui ne le fait qu'une fois / Ne perd pas sa réputation. / Nul ne vous en blâmerait / Vu que je garderais le secret. » (E, I, 1, 428, 180-189).

Le discours libertin dans les œuvres de Zerbin met en lumière une hypocrisie flagrante chez les personnages masculins qui adaptent leurs principes en fonction de leurs intérêts personnels. Ils prônent l'infidélité et la remettent en question uniquement lorsque cela leur est profitable, tout en condamnant violemment leurs femmes lorsqu'elles adoptent des comportements similaires. Ainsi, le libertinage, sous couvert de la recherche du plaisir, révèle une contradiction profonde dans la perception de la fidélité et de l'honneur, exacerbant le double standard entre les sexes. Cette dichotomie souligne non seulement l'injustice des attentes sociétales envers les femmes, mais aussi la manière dont le mariage et ses valeurs sont manipulés pour servir les désirs masculins, révélant une misogynie persistante déguisée en liberté morale.

V.B.7. Adresse au public féminin

Si les personnages masculins parlent très souvent de sexe aux personnages féminins, ils s'adressent aussi aux spectatrices. Dans *La pastorale de Coridon & Clerice* alors que les deux amoureux s'apprêtent à s'isoler pour consommer leur union, Coridon s'adresse aux jeunes filles du public : « Fillettes prenez couratge / Tant ne farez cauque jour.[904] » (CorCle, 640, 667-668). Il sousentend qu'elles seraient impatientes de connaître les plaisirs de la chair. Il ne les blâme pas, il a un discours libertin en ce sens, car il rend leur désir légitime, il ne le rend pas honteux et il ose en parler devant tous.

De la même façon, Matoys dans la pièce A de Zerbin parle du plaisir qu'aurait pris Peyrouno lors de leurs ébats :

> Aven ben fach la tarantaro,
> Si n'aguessias vist lou plezir,
> Fremos, aurias agut dezir
> D'imitar en aquo Peyrouno[905]
> (A, II, 1, 222, 812-815).

L'objectif de Matoys en mettant l'accent sur le plaisir éprouvé par la chambrière est de se vanter de sa performance. Il montre ainsi qu'il est un bon amant. Le fait qu'il s'adresse directement aux femmes du public de façon provocatrice a pour but de les faire se sentir concernées par l'histoire,

904 « Fillettes, prenez patience, / Vous en ferez autant un jour. » (CorCle, 641, 667-668).
905 « Nous avons bien dansé la tarantelle, / Si vous aviez vu avec quel plaisir, / Femmes, vous auriez eu le désir / D'imiter Peyrouno en cela. » (A, II, 1, 222, 812-815).

de créer un parallèle entre les spectatrices qui pourraient prendre du plaisir et Peyrouno qui en a pris. Il attise leur désir.

Gourgoulet, dans la pièce D de Zerbin, les met en garde, il ne faut pas croire les propos vantards de Brandin. Il ne saurait les contenter. On revient encore une fois au plaisir des femmes, au fait de pouvoir ou non les combler sexuellement :

> Que ges de vautrés non se foundé
> A so que ven de racontar :
> Car vous pourriè mens countentar
> Au benefici de naturo
> Qu'un homé que veas en pinturo,
> Tant son fet es espalaufit.[906]
> (D, I,1,366, 14-19).

Gourgoulet, dans la pièce D de Zerbin, joue un rôle de bouffon et à ce titre peut parler au public en aparté. Il le fait donc une seconde fois en se faisant encore le porte-parole du libertinage. Il mentionne l'importance de la satisfaction sexuelle pour une femme dans le mariage : « Vaut may un homé ben gaillard, / Qu'à touto houro vous revezito / Lou trauquet vounté amour habito.[907] » (D, II, 1, 373, 272-274). Un peu plus tard, il s'excuse auprès des femmes du public pour s'être permis d'évoquer ses désirs sexuels : « Vautros fillos que sias assin / Excuzas-me si parli ansin[908] » (D, III, 2, 379, 491-492). Au XVII^{e} siècle, des ouvrages comme celui de Jean Frain du Tremblay (1691, 241) traitaient de la « chasteté » du langage et encourageaient les personnes éduquées et en particulier les femmes à « s'éloigner autant qu'elles le peuvent de la manière dont parlent les personnes débauchées, et les gens de la lie du peuple ». À cette époque, on pensait que la vulgarité pouvait salir en quelque sorte l'esprit. Être exposé à la vulgarité des propos des personnages de théâtre pouvait donc entacher les spectateurs et particulièrement les spectatrices dont les chastes oreilles pouvaient être blessées. Les femmes qui sont vues comme des créatures pures, chastes et pleines de pudeur ne sauraient supporter la grossièreté associée à l'indécence et se verraient en quelque sorte souillées par ces propos. La représentation de la féminité était bien évidemment en

906« Que nul d'entre vous n'aille accorder / De crédit à ce qu'il vient de raconter : / Car il serait moins capable de vous contenter, / Pour ce qui a trait à la nature, / Qu'un homme que vous voyez en peinture, / À tel point son machin est transi. » (D, I, 1, 366, 14-19).

907« Il vaut mieux un homme bien gaillard, / Qui, à toute heure, vous revisite / Le petit trou où l'amour habite. » (D, II, 1, 373, 272-274).

908« Vous, les filles qui êtes ici, / Excusez-moi de parler ainsi » (D, III, 2, 379, 491-492).

opposition avec la masculinité. Les femmes devaient être douces, polies et obéissantes, les grossièretés ne devaient donc pas faire partie de leur langage (Chaouche 2020, 25).

Ainsi, les personnages masculins dans ces pièces jouent un rôle essentiel en brisant les conventions sociales de l'époque, notamment en montrant aux femmes du public qu'il y a d'autres possibilités que celles qui ont été inculquées par leur éducation et sont véhiculées par la société. En s'adressant directement aux spectatrices, ils légitiment leur désir sexuel et leur plaisir, défiant ainsi les normes qui voulaient que les femmes soient chastes et réservées. Ces personnages ne se contentent pas de parler de sexe entre eux ou avec les personnages féminins sur scène ; ils incluent les femmes du public dans leur discours, les incitant à s'identifier aux personnages féminins et éventuellement à revendiquer leur propre sexualité. Cette dynamique montre une volonté de transgresser les attentes de genre en mettant en avant la sexualité féminine non seulement comme un sujet légitime, mais aussi comme un droit à revendiquer. Ces interactions soulignent l'importance du plaisir féminin dans la relation amoureuse, tout en critiquant les hommes incapables de satisfaire ce besoin, et permettent aux spectatrices qui en font le choix d'adopter une vision plus libre et assumée de leur propre sexualité.

En somme, l'étude de ces œuvres révèle une complexité dans la représentation du désir et de la sexualité, où la virilité masculine et la satisfaction sexuelle féminine sont intimement liées et valorisées. Les personnages masculins, tout en affirmant leur domination, mettent en lumière l'importance du plaisir féminin, souvent à travers un discours libertin qui conteste les normes sociales de l'époque. De plus, les femmes, bien que souvent contraintes par les conventions sociales, émergent comme des actrices actives de leur sexualité dans les discours de nos personnages masculins. Ces dynamiques témoignent d'une volonté de reconnaître et d'affirmer la liberté sexuelle des femmes. Finalement, ces œuvres nous offrent un aperçu précieux des tensions entre les attentes morales et les aspirations individuelles, tout en soulignant l'hypocrisie et les contradictions inhérentes aux discours sur la sexualité et la fidélité. Nous verrons dans la prochaine partie que les femmes ne sont pas en reste et parlent, elles aussi, de leur sexualité dans un style libertin.

C. Femmes qui parlent de leur sexualité

V.C.1. Sous-entendus sexuels

Le plus souvent, les personnages féminins emploient des expressions, des métaphores pour parler de sexe de façon détournée tout comme nous l'avons vu chez les personnages masculins. Ces expressions sont employées dans deux pièces du Théâtre de Béziers : *La réjouissance des chambrières* et *Dono Peiroutouno* : « Et dourmiray an vous.[909] » (Chamb, 362, 611) ; « Mettre lou nas en autre trauc.[910] » (Chamb, 370, 730) ; « tu freta bazanos[911] » (Chamb, 390, 960) ; « El montara dessus quand vous serez aval.[912] » (DonoP, 510, 262) ; « Fa la basso ny lou dessus[913] » (DonoP, 516, 329330).

Parler de sexe en employant la métaphore de la danse de façon générale ou d'une danse précise est très fréquent aussi. On en retrouve dans *La réjouissance des chambrières* : « giguo[914] » (Chamb, 366, 679) ; « Pey qu'as dansat lous matacins[915] » (Chamb, 376, 804). Mais aussi chez *Guilhaumes & Antoigne*, *La pastorale de Coridon & Clerice* ou la A de Zerbin.

On trouve aussi des allusions incluant des animaux dans *Les Amours de la Guimbarde* :

> Et fayre comme fan l'estieu las coulombettes,
> Ou comme dous catous quan fan de candeletes
> An las cambos en l'air toutses entrabilliats,
> Se fa tinda las dens à grands cops de baisats[916]
> (Guimb, 422, 91-94).

Peirouchouno, dans la pièce B de Zerbin, rejoint le discours de Pacoulet qui désignait les femmes comme des « femelles ». Elle parle de Pacoulet comme d'un « millour masclé[917] » (B, II, 1, 274, 442). Peirouchouno faisait au départ preuve d'un certain sentimentalisme, mais il a bien vite

909 « Et je dormirai avec vous » (Chamb, 363, 611).
910 « Mettre le nez dans un autre trou. » (Chamb, 371, 730).
911 « te frotter le cuir » (Chamb, 391, 960).
912 « Il montera dessus quand vous serez en bas. » (DonoP, 511, 262).
913 « Faire la basse ni le dessus » (DonoP, 517, 329330).
914 « gigue » (Chamb, 367, 679).
915 « Puisque tu as dansé les Matacins » (Chamb, 377, 804).
916 « Et faire comme les colombes en été / Ou comme deux chatons quand ils font des cabrioles, / Les jambes en l'air, tout entremêlés, / Et qu'ils font tinter leurs dents à grands coups de baisers. » (Guimb, 423, 91-94).
917 « meilleur mâle » (B, II, 1, 274, 442).

disparu. L'emploi du mot « masclé » pour parler de Pacoulet comme d'un bon partenaire l'animalise et nie son humanité. Elle le désigne comme une bête que l'on aurait choisie pour ses qualités de reproduction pour le troupeau. Cela montre qu'elle a du désir pour lui et il est intéressant de voir les discours s'inverser. Comme nous l'avons vu, habituellement ce sont les femmes qui sont réduites dans la séduction à de simple animaux reproducteurs ou à des objets sexuels.

L'emploi de métaphores autour de différents travaux ou métiers exercés par les femmes font aussi partie du vocabulaire de nos personnages féminins notamment dans *Les Amours de la Guimbarde* : « Brandy qu'auque gounel, & commo las chambrieiros, / Espoulssa la camiso per fa tomba las nieiros[918] » (Guimb, 422, 95-96). Dans la pièce B de Zerbin, alors que Pacoulet vient d'insulter Peirouchouno en disant la trouver laide et en la comparant à un animal, elle ne remet pas en cause ses paroles et va dans son sens tout en continuant de chercher à le convaincre de faire l'amour avec elle : « Dins uno plus marrido eissari / Se vendumié ben quauquo fés.[919] » (B, II, 1, 276, 491492). Elle utilise la métaphore de la fabrication du vin pour parler de sexe.

Les jeux font aussi partie des métaphores employées comme c'était le cas chez nos personnages masculins. On trouve par exemple les jeux de quille chez *Dono Peiroutouno* : « Fi d'aquelo passieou que faroulla las fillios, / (Comme bolos de bouys al tour d'un joc de quillios)[920] » (DonoP, 488, 39-40).

On trouve aussi des expressions pour parler de l'anatomie masculine ou féminine. Pour ce qui est de leur propre anatomie, on trouve toutes les expressions du Théâtre de Béziers dans *La réjouissance des chambrières* : « Comme aro fan las garramacho, / Uno fendo sur lou talou[921] » (Chamb, 328, 128-129), « trauquolibot[922] » (Chamb, 370, 726), « trauc[923] » (Chamb, 370, 386, 730, 912). Dans la pièce D de Zerbin, Dardarino emploie l'expression « la pesso fendudo[924] » (D, IV, 3, 388, 838). Il en va de même pour parler de l'anatomie masculine, la majorité vient de *La réjouissance des chambrières*, mais nous trouvons une occurrence chez *Dono Peiroutouno* :

---

918 « Mieux vaut secouer quelque jupe et, comme des chambrières, / Épousseter une chemise pour en faire tomber les puces. » (Guimb, 423, 95-96).

919 « On a vendangé quelques fois / Dans de plus vilains paniers. » (B, II, 1, 276, 491492).

920 « Fi de cette passion qui fait rouler les filles / Comme des boules de buis autour d'un jeu de quilles ! » (DonoP, 489, 39-40).

921 « À l'image des guêtres que l'on fait aujourd'hui, / Avec une fente sur le talon » (Chamb, 329, 128-129).

922 « trou-madame » (Chamb, 371, 726).

923 « trou » (Chamb, 371, 387, 730, 912).

924 « la pièce fendue » (D, IV, 3, 388, 838).

« l'esperou[925] » (Chamb, 328, 130), « Ambun gros nerbi comme un cosme[926] » (Chamb, 332, 199), « sa flaüto[927] » (Chamb, 356, 503) ; « braguiez » (DonoP, 510, 272). Il y a un jeu de mots en occitan qui n'est pas traduisible en français, « braguiez » désigne à la fois la ceinture qui maintient les braies, mais aussi ce qu'il y a en dessous, à savoir le sexe. Aucune autre pièce du Théâtre de Béziers n'a de personnage féminin qui mentionne les attributs sexuels féminins ou masculins. Ce genre d'allusions se trouvent plus souvent dans la bouche des personnages masculins. Toutefois, le fait de trouver ces quelques mentions dans la bouche de certains personnages féminins montrent qu'elles peuvent elles aussi s'y intéresser.

Les sous-entendus peuvent parfois être involontaires de la part des personnages féminins, ce qui est une façon pour l'auteur de rendre leurs propos encore plus comiques. Par exemple, dans *Dono Peiroutouno*, Rondeletto affirme ne pas vouloir être amoureuse : « You nono voli embrassa res pus que ma fialouso[928] » (DonoP, 488, 44). On peut voir un double sens avec la quenouille qui peut parfois être une métaphore phallique. C'est quelque part le subconscient de Rondeletto que fait parler l'auteur. Dameyzello dans la pièce D de Zerbin dit préférer la mort, le suicide, plutôt que le déshonneur et estime cela valable pour toutes les femmes infidèles :

> Touto frémo qu'es coustumiéro
> De viouré d'aquélo fasson,
> Certenament aurié bezon
> D'avez dez milo cops de dago.[929]
> (D, IV, 3, 388, 826-829).

Cependant, le châtiment qu'elle donne pour donner la mort a un double sens érotique que l'on a déjà vu dans le théâtre de Zerbin. Les coups de dagues peuvent désigner l'acte sexuel. C'est sans doute là un lapsus révélateur que fait Dameyzello. Elle s'indigne trop pour être totalement innocente. Elle n'est pas indifférente au discours de Dardarino.

De façon inédite, la masturbation masculine est abordée. C'est d'autant plus surprenant que cela vient d'un personnage féminin. Dardarino, dans la pièce D de Zerbin, se refuse à épouser le

925 « l'éperon » (Chamb, 329, 130).
926 « Avec un nerf gros comme celui d'un garde-chiourme » (Chamb, 333, 199).
927 « sa flûte » (Chamb, 357, 503).
928 « Je ne veux rien embrasser d'autre que ma quenouille » (DonoP, 489, 44).
929 « Toute femme qui a pour coutume / De vivre de cette façon là / Aurait besoin, certainement, / De recevoir mille coups de dague. » (D, IV, 3, 388, 826-829).

vieux Brandin et lui dit très clairement qu'il devra se satisfaire tout seul (se masturber), car elle n'aura pas de relation sexuelle avec lui : « Faut qu'à part vous lou mouderés ; / De mon coustat jamay n'aurés / Counsoulacien à voüestro péno.[930] » (D, I, 1, 369, 111-113). Ce que suggère Dardarino, c'est qu'il s'adonne à un plaisir solitaire, chose qu'il fera plus tard et qu'il évoquera bien plus explicitement. Il était rare à l'époque d'avoir une telle évocation de la masturbation. Sans doute venant d'une femme, est-ce d'autant plus innovant. On ne peut savoir si Dardarino sait ce qu'elle sous-entend dans ses propos ou si elle demeure innocente de ce point de vue et que ce n'est un clin d'œil que pour le spectateur. Toujours est-il que l'auteur a mis dans la bouche d'un personnage féminin une allusion à la masturbation masculine. Une autre allusion à la masturbation masculine est faite dans cette même pièce par Gourgoulet (D, III, 2, 379, 480-486).

Les baisers sont des euphémismes pour parler de sexe. Dans *Guilhaumes & Antoigne*, Antoigne l'utilise : « quauque poutonnet[931] » (GuilhAnt, 700, 390) ;

> Yeu non sioy pas gourmando
> Des dons de l'Ascensieu,
> Aymi mays per ouffrando
> Un poutou d'affectieu,
> Del varlet que m'oubligo
> A estre son amigo.[932]
> (GuilhAnt, 734, 754-759).

Elle montre au passage son désir pour Guilhaumes et le plaisir que lui apporte leur relation.

Tout comme chez les hommes, les femmes utilisent l'image du chaud et du froid pour parler de leur désir. Dans *La pastorale de Coridon & Clerice,* la jeune bergère dit plusieurs phrases à double sens où elle joue entre la chaleur de sa passion et la froideur de sa réaction initiale. On peut y voir un côté très sentimental avec le feu de l'amour, mais on peut aussi y voir une métaphore de la passion avec une dimension plus charnelle : « Qu'on vengas moudera lou fioc de mon brandon.[933] »

930« Il vous faut l'atténuer par vos propres moyens, / Venant de moi, vous n'aurez jamais / De consolation à votre peine. » (D, I, 1, 369, 111-113).
931« quelque petit baiser » (GuilhAnt, 701, 390).
932« Je ne suis pas gourmande / Des dons de l'Ascension. / J'aime mieux pour offrande / Un baiser d'affection / Du valet qui m'oblige / À être son amie. » (GuilhAnt, 735, 754-759).
933« Que vous ne veniez pas modérer le feu de mes tisons ? » (CorCle, 609, 276).

(CorCle, 608, 276). Miquouquette, dans *Les Amours de la Guimbarde,* utilise aussi l'idée de chaleur pour parler du désir que ressent Guimbarde et en l'occurrence sa frustration de ne pas pouvoir être satisfaite sexuellement en raison de l'absence de Dupon. Madamoiselle dans *Guilhaumes & Antoigne* rejoint les autres personnages sur ce point en parlant du désir enflammé de sa chambrière.

Si certains doubles sens semblent involontaires de la part des personnages féminins, certains sont tout à fait réfléchis notamment pour parler du plaisir qu'elles donnent aux hommes. C'est le cas dans *Dono Peiroutouno* lorsque Peiroutouno parle d'elle-même à la troisième personne du singulier dans une chanson finale : « A causo del plase que douno[934] » (DonoP, 516, 355). Elle peut tout aussi bien parler d'un plaisir sexuel qu'elle donne elle-même, comme de celui qu'elle donne indirectement en mettant les hommes et les femmes en relation. On peut plus largement parler de plaisir d'amour et pas seulement de plaisir sexuel. Le plaisir que peut donner une femme est aussi mentionné par Peyrouno dans la pièce A de Zerbin où elle promet à Matoys et Tabacan de contenter le gagnant de sa main :

> Que per lou mouyen d'un mariagi :
> Si l'un ou l'autré me voulez,
> Mey desirs s'atroubaran lez,
> Per en aquoto vous complairé.[935]
> (A, II, 1, 216, 612-615).

Peirouchouno dans la pièce B de Zerbin vante ses talents au lit, promettant de grands plaisirs à Pacoulet :

> Quand auras tastat la liquour
> Que mon amour te farié prendré,
> Estimariés tout plezir mendré
> En aqueou que l'y recebriés.[936]
> (B, II, 1, 276, 497-500).

934« À cause du plaisir qu'elle donne » (DonoP, 517, 355).

935« Si ce n'est au moyen du mariage : / Si vous me voulez, l'un ou l'autre, / Mes désirs se trouveront tout prêts / A vous complaire à ce sujet. » (A, II, 1, 216, 612-615).

936« Si tu avais goûté au philtre / Que mon amour te ferait prendre / Tu estimerais tout plaisir inférieur / À celui que tu en recevrais. » (B, II, 1, 276, 497-500).

Elle se met sur un pied d'égalité avec Pacoulet et lui assure qu'il ne sera pas le seul à donner du cœur à leurs ébats : « D'autré coustat you te manteni / Que seras foüert ben segondat.[937] » (B, III, 3, 288, 950-951).

Dans la pièce C de Zerbin, Dardarino joue sur le double sens du mot *bourso* et du mot *escarcelo* qui désignent tous les deux autant l'anatomie masculine que la bourse où l'on conserve son argent : « Davant de coumensar la courso / Fez-me prezent de voüestro bourso[938] » (C, IV, 2, 332, 756-757) ; « Si non vujas voüestro escarcelo[939] » (C, IV, 2, 333, 760). Elle demande qu'il la paye, mais le jeu de mots est approprié puisqu'il doit la payer pour avoir un rapport sexuel avec elle. Il y a un parallèle qui se crée entre ce qu'elle attend qu'il fasse et ce qu'elle lui fera.

Il apparaît clairement que les personnages féminins dans ces œuvres ne sont pas en reste lorsqu'il s'agit d'aborder le sujet du sexe, qu'ils le fassent de manière explicite ou par le biais de métaphores. Loin d'être innocentes ou passives, les femmes montrent une compréhension fine des sous-entendus et des jeux de mots, se révélant être des actrices conscientes de leurs désirs et du plaisir qu'elles peuvent procurer. L'utilisation de métaphores variées –qu'il s'agisse de la danse, des animaux, des travaux manuels, ou même des jeux– démontre leur capacité à manier le langage pour exprimer leur sexualité. Ces sous-entendus, apparemment involontaires, apportent une dimension comique tout en dévoilant les désirs et les frustrations de ces personnages. Cette analyse met en lumière le fait que le sexe et le plaisir sont des aspects cruciaux de leur existence, abordés de manière subtile mais évidente. Ce constat nous mène naturellement à explorer un autre aspect de leur vie intérieure : la frustration sexuelle. En effet, tout comme les hommes, ces femmes expriment également leurs désirs refoulés et les tensions qui en découlent. C'est cette frustration, où le désir devient palpable, que nous allons examiner dans la prochaine sous-partie.

V.C.2. Désir visible dans la frustration

Tout comme nous l'avons dit à propos des personnages masculins, la frustration sexuelle des femmes témoigne de leur désir. Ainsi, elles abordent aussi ce sujet, mais de façon moins fréquente et crue que les hommes. Dans *La réjouissance des chambrières*, Mathivo, lors de sa dispute avec

937« De ce côté-là, je te promets / Que tu seras fort bien secondé. » (B, III, 3, 288, 950-951).
938« Avant que de commencer la course / Faites-moi présent de votre bourse. » (C, IV, 2, 332, 756-757).
939« Si vous ne videz point votre escarcelle » (C, IV, 2, 333, 760).

Andrivo, évoque sa frustration sexuelle : « Et tu despeis que sios en vido, / Quansés cops sios estado auzido[940] » (Chamb, 390, 956-957). Il semblerait qu'Andrivo n'ait pas beaucoup de succès avec les hommes. Elle réplique en reprochant à Mathivo son nombre de conquêtes : « Tu non sios qu'une courredisso[941] » (Chamb, 390, 964).

Dans la pièce B de Zerbin, Catharino donne plusieurs raisons à son père pour expliquer son refus d'épouser le vieux Tacan. L'un des arguments qu'elle donne est l'impuissance de ce dernier. Elle montre ainsi que le sexe a pour elle son importance dans le mariage et qu'elle craint de ne pas être satisfaite par son mari : « N'a pas de qué m'entretenir[942] » (B, II, 4, 280, 652).

Dans la pièce C de Zerbin, Dardarino explique que le Vieillard est trop âgé pour ce qui est du sexe et qu'elle veut lui donner une potion pour l'aider à être plus performant au lit :

> Es trop vieil segon sa mounturo :
> May per un pauc foursar naturo,
> You trobi qu'és foüert expedien
> De li dounar quauqué ingredien.[943]
> (C, IV, 5, 336, 872-875).

Le sexe est important pour Dardarino, elle espère ainsi être comblée par son partenaire. Cependant, elle ne voulait pas avoir de relation sexuelle avec lui jusqu'à maintenant, il est donc plus probable qu'elle fasse tout cela pour tomber enceinte et ainsi espérer que son enfant touche une partie de l'héritage du Vieillard. Dardarino, dans la pièce D de Zerbin, a les mêmes préoccupations que la Dardarino de la pièce C. Elle ne souhaite pas gâcher sa jeunesse avec un mari âgé, notamment pour ce qui est du sexe :

> Et vounté avez vous l'esperit
> Que la tendrour de ma joüinesso
> Miserablament se passesso
> Eys embrassament d'un vieillard ?[944]
> (D, I, 1, 368, 84-87).

940« Et toi, depuis que tu es en vie / Combien de fois as-tu été exaucée ? » (Chamb, 391, 956-957).
941« Tu n'est qu'une coureuse ! » (Chamb, 391, 964).
942« Il n'a pas de quoi me contenter » (B, II, 4, 280, 652).
943« Il est trop vieux au regard de sa monture : / Mais, pour forcer un peu la nature, / Je trouve qu'il est fort à propos / De lui donner quelque potion. » (C, IV, 5, 336, 872-875).
944« Mais où avez-vous l'esprit / Pour vouloir que ma tendre jeunesse / Puisse, pitoyablement, se passer / Dans les étreintes d'un vieillard ? » (D, I, 1, 368, 84-87).

Après une ellipse dans la pièce, on retrouve Dardarino malheureusement mariée au vieux Brandin. Parmi les différentes choses qui lui déplaisent chez son mari, on retrouve son impuissance au lit : « l'homé lou plus fech[945] » (D, II, 1, 372, 258). Le froid dont il est ici question peut être traduit par « impuissant » ou « frigide » d'après Florian Vernet. Elle en reparle un peu plus tard lorsqu'elle évoque les raisons de la jalousie de Brandin. Celui-ci sait ne pas être en capacité physique de la combler et il a donc peur qu'elle cherche à se contenter ailleurs : « Que ma pudicitat se bouté, / Per satisfayré son defaut, / A l'hazard de fayré lou saut.[946] » (D, II, 1, 372, 246-248). La peur de Brandin semble finalement justifiée puisque Dardarino cherchera à se satisfaire dans les bras d'un autre. Elle évoque sans détour le désir qui la consume et le fait qu'elle ait déjà trouvé une solution pour se satisfaire, preuve qu'elle y a déjà réfléchi :

> D'aqu'élo ardour que me transpouërto
> Me pouëdi leou despecoüir:
> Ay lou vray mouyen de joüir
> De so que l'amour me desparté[947]
> (D, III, 2, 378, 466-469).

Ce genre de discours est plutôt dans la bouche de personnages masculins. Dardarino semble décidément être une libertine convaincue.

De la même façon dans la pièce E de Zerbin, Tardarasso parle de son envie de faire l'amour qui est accentuée par l'odieux comportement de son mari à son égard :

> Lou mau que sa foulié me brasso
> Me far redoublar lou dezir
> D'exerçar l'amourous plezir :
> Va faray s'uno fés n'escapi.[948]
> (E, II, 1, 433, 372-375).

945« l'homme le plus froid » (D, II, 1, 372, 258).
946« Que ma pudeur, / Pour satisfaire son défaut / Ne se mette en situation de faire le saut. » (D, II, 1, 372, 246-248).
947« De cette ardeur qui me transporte / Je peux bientôt me débarrasser : / J'ai un bon moyen pour jouir / De ce que l'amour me réserve » (D, III, 2, 378, 466-469).
948« La douleur que sa folie agite en moi / Fait redoubler le désir que j'ai / De pratiquer le plaisir amoureux. / Je le ferai, si par hasard je m'échappe. » (E, II, 1, 433, 372-375).

Loin de lui donner envie de le respecter ou de l'aimer, son comportement la pousse à chercher le bonheur dans les bras d'un autre. Elle serait comblée sexuellement et aurait la satisfaction de se jouer de son mari, de l'humilier et d'ainsi obtenir vengeance.

Les femmes traitent donc aussi du sujet, mais le plus souvent, lorsqu'elles parlent de leur insatisfaction sexuelle, cela vient du fait que leur mari est trop âgé pour les combler au lit. Le désir et le plaisir des femmes sont invisibilisés par les femmes elles-mêmes. Présenter les rapports sexuels comme des services à rendre par les femmes pour faire plaisir aux hommes est fréquent. Elles invisibilisent leur plaisir et leur désir, mettant alors plutôt en valeur ceux de leurs partenaires. Dans la pièce A de Zerbin, Peyrouno, qui jusque-là n'avait aucun problème à montrer son attirance et son désir pour Matoys, renverse la situation. En effet, à l'époque, le risque de grossesse était très élevé car il n'existait pas de moyen de contraception. Tout comme Antoigne dans le Théâtre de Béziers, Peyrouno tombe enceinte. Si on entend très peu Antoigne s'exprimer à ce sujet, en revanche Peyrouno rejette toute la faute sur Matoys. Elle se dédouane totalement et ne prend pas ses responsabilités : « Dousqu'a ravit mon piouzelagi : / Si s'es plazut au badinagi[949] » (A, III, 1, 225, 907908). Elle regrette de l'avoir contenté. Elle reconnaît donc en partie qu'elle est responsable parce qu'elle a accepté, mais elle présente cela comme du plaisir donné uniquement à Matoys de sa part et non comme un échange de plaisir partagé à deux : « Faut diré que fougueri soto / De l'aver ansin countentat[950] » (A, III, 1, 225, 900901). Se trouvant dans une mauvaise posture et voyant que Matoys ne compte absolument pas se marier avec elle et la sortir de ce mauvais pas, elle se retrouve obligée de séduire Tabacan. Là encore, elle présente cela comme un service rendu : « Pusqu'aquot'es, intren assin, / Auras so que ton couër demando.[951] » (A, III, 1, 227, 982-983). Dans le théâtre de l'époque, les rapports sexuels n'étaient, bien évidemment, pas montrés sur scène, mais plutôt suggérés. Lorsqu'un couple sortait de scène en expliquant se retirer dans une chambre ou ailleurs, le public comprenait ce qui allait s'y passer. La phrase de notre chambrière est donc sans équivoque. La même suggestion est faite dans Le Jugement de Paris lorsque Colin invite Paris et Enone à se retirer tous les deux.

Peirouchouno, dans la pièce B de Zerbin, accepte de s'éclipser avec Pacoulet à la fin de la pièce pour profiter de leur union, mais elle présente cela comme étant un service, tout comme l'avait fait Peyrouno dans la pièce A. Et tout comme elle, elle avait fait le premier pas auprès de celui

949« Puisqu'il a ravi mon pucelage. / S'il s'est complu au badinage » (A, III, 1, 225, 907-908).
950« Je dois dire que j'ai été sotte / De l'avoir ainsi contenté » (A, III, 1, 225, 900901).
951« Puisqu'il en est ainsi, entrons ici, / Tu auras ce que ton cœur demande. » (A, III, 1, 227, 982-983).

qu'elle aime et n'avait pas dissimulé son désir. Dardarino dans la pièce D de Zerbin a le même comportement que les autres femmes chez Zerbin. C'est elle qui fait le premier pas vers Gourgoulet, elle n'a aucun problème à évoquer sa frustration sexuelle, son désir. Mais lorsqu'elle s'adresse à lui, elle n'en parle plus du tout. Elle élude le sujet. Elle évoque sa frustration sexuelle à lui et la fin de son tourment :

> Et may sera ben autro festo,
> Si dezirés de t'espurgar,
> Dins un liech anen s'alugar
> Per veiré de tous maus lou termé.[952]
> (D, III, 2, 381, 570-573).

On ne peut savoir si elle change de discours face à Gourgoulet par timidité ou pour le convaincre d'accepter en remuant le couteau dans la plaie. En tout cas, elle se conforme encore en partie à la bienséance qui veut qu'une femme ne recherche pas ce genre de plaisir. Elle revêt quelque part le rôle de la femme attentionnée et serviable en voulant aider Gourgoulet, rôle qu'elle défigure en lui rendant un service qui va à l'encontre de la morale. Dans cette même pièce, Dameyzello finit par être convaincue par son amie Dardarino de commettre un adultère avec Lagas. Toutes ses craintes sont levées et elle se dit prête à contenter son soupirant : « You m'estremaray uno brigo / Per contentar Monsu Lagas.[953] » (D, IV, 3, 389, 870-871). Cependant, elle fait comme Dardarino précédemment et parle de cela comme de rendre service à l'homme, alors qu'elle en a tout autant envie que lui. C'est en tout cas ce que l'on peut penser puisqu'aucun argument suggérait qu'il ne lui plaisait pas, ou qu'elle n'avait pas envie de lui.

Dans la pièce E de Zerbin, Tardarasso donnera son consentement à Fumosi pour avoir une relation intime et présentera la chose comme Dardarino dans la pièce D. Elle donnera son consentement en parlant de guérir Fumosi de son mal. Plus tard, alors qu'elle est libre de sortir de chez elle, nous la retrouvons près de Fumosi qu'elle remercie et à qui elle témoigne à nouveau son intérêt et l'impatience qu'elle a de partager un moment intime avec lui, mais, comme dans d'autres pièces, elle présente cela sous l'angle du plaisir masculin et non du sien, comme si elle lui rendait un service, mais qu'elle n'en tirait aucun profit : « Tenez per cauvo ben serguro, / Que mon couër n'a

952« Mais ce sera bien une autre fête / Si tu désires te purger, / Allons prendre place dans un lit, / Afin que tu connaisses la fin de tes maux. » (D, III, 2, 381, 570-573).

953« Je m'enfermerai un instant / Pour contenter Monsieur Lagas. » (D, IV, 3, 389, 870-871).

gés d'autro curo / Que de vous levar de tourment[954] » (E, III, 1, 441, 674-676). On voit pourtant son désir derrière ses paroles, mais les convenances l'empêchent de le mentionner plus clairement. Lorsqu'elle aura une relation intime avec Barboüillet, elle tournera aussi la chose dans le sens de son partenaire et non dans le sien : « Et davant que d'eissito souërtés / Auras ben de qué t'escrimar.[955] » (E, III, 4, 449, 920-921).

En invisibilisant leur désir et en formulant tout dans le sens d'un service rendu, les personnages féminins détournent en quelque sorte le cœur de l'action. Elles détournent notre attention du désir qu'elles ressentent et du plaisir qu'elles reçoivent. Elles sont actives dans leurs relations et en ont envie. Cependant, nous avons vu que le plaisir chez les femmes est associé à la prostitution. En se montrant comme serviables, voire charitables, elles éloignent d'elles les accusations de prostitution. Leur désir est aussi paradoxalement visible dans les raisons qu'exposent les femmes pour refuser les avances d'un homme.

V.C.3. Le désir derrière le rejet

Bien souvent, lorsqu'un personnage féminin fuit les avances d'un personnage masculin, il ne donne jamais comme raison le manque d'attirance ou de désir. Dans *Le Jugement de Paris*, Enone fuit Paris parce qu'elle l'aime, mais qu'elle a peur qu'il ne soit pas sincère avec elle. Elle teste donc la force de son attachement pour elle en le faisant languir. Dans *Guilhaumes & Antoigne*, lorsque Guilhaumes est touché par les flèches de Cupidon et tombe amoureux d'Antoigne, celle-ci refuse de le délivrer de son mal, mais les arguments qu'elle met en avant ne relèvent jamais de son désir. Elle ne dit à aucun moment qu'il ne lui plaît pas, qu'elle ne l'aime pas ou qu'elle ne ressent pas de désir pour lui. Elle évoque la volonté de conserver sa virginité et ainsi garder saufs son honneur et sa réputation : « aumens saray pieuselle[956] » (GuilhAnt, 688, 244) ; « Lous dieus aimou tousjour une virginitat.[957] » (GuilhAnt, 688, 246) ; « Lous rox non an pas pou de sa reputassieu[958] » (GuilhAnt, 690, 250). Conserver son pucelage et sa réputation est la garantie pour une femme de pouvoir faire un bon mariage et d'avoir une bonne image aux yeux de la société. Être déshonorée en ayant des relations hors mariage provoquerait une marginalisation de la femme qui n'aurait pas respecté les

954 « Tenez pour chose bien certaine / Que mon cœur n'a pas d'autre soucis / Que de vous arracher à votre tourment. » (E, III, 1, 441, 674-676).
955 « Et, avant que de sortir d'ici, / Tu auras l'occasion de faire tes armes. » (E, III, 4, 449, 920-921).
956 « Au moins je serai pucelle » (GuilhAnt, 689, 244).
957 « Les dieux aiment toujours une virginité. » (GuilhAnt, 689, 246).
958 « Les rocs n'ont pas peur de leur réputation. » (GuilhAnt, 691, 250).

codes de la bienséance. Ces conventions sociales sont des obstacles selon les libertins à la réalisation des désirs naturels menant à un plaisir immédiat. En revanche, dans le discours d'Antoigne, il est curieux de la voir faire preuve de pudeur, de la voir parler de sa virginité étant donné qu'elle a déjà expliqué avoir eu recours au remède d'un galant pour se remettre du mal de Cupidon.

Dans une chanson interprétée par Mathivo dans *La réjouissance des chambrières*, la chambrière Jeanne fait promettre à son amant de l'épouser si elle venait à tomber enceinte de lui. C'est à cette seule condition qu'elle accepte d'avoir une relation intime avec lui. Rien n'engage réellement l'homme dans cette histoire, si ce n'est sa parole. La chambrière choisit de le croire sans doute parce qu'elle a tout autant envie que lui de partager ce moment d'intimité. Elle lui fait promettre de l'épouser pour la forme, se rassurer et se donner bonne conscience : « Fasés me uno proumesso, / […] / Et dourmiray an vous.[959] » (Chamb, 362, 609611).

Dans la pièce A de Zerbin, lorsque Tabacan et Matoys évoquent le fait que tous les deux aient une relation intime avec Peyrouno, celle-ci donne comme raison à son refus la peur de perdre son honneur. Tout comme Antoigne, elle ne dit pas ne pas vouloir, mais plutôt vouloir préserver sa virginité pour le mariage. Elle joue en partie le jeu des conventions sociales, bien que tout ce qui se passe ne respecte pas vraiment les règles de la bienséance. Elle offre presque de passer un marché avec Tabacan ou Matoys. Celui qui gagnera obtiendra sa main, ainsi Peyrouno est gagnante avec un mariage qui la préservera du déshonneur. Elle n'exprime aucune préférence pour l'un ou pour l'autre et semble prête à contenter le gagnant, quel qu'il soit. Cependant, on sait que sa préférence va à Matoys. D'ailleurs, lorsque le combat s'achève sans gagnant, c'est lui qui va réclamer sa récompense. Peyrouno proteste encore une fois pour la forme avec des déclarations grandiloquentes : « Pu-leou fouguessi jamay nado / Davant que fayré so que voues.[960] » (A, II, 1, 221, 776-777). Elle cherche à imiter les grandes dames dont la vertu est un présent précieux pour leur mariage et dont tout dépend. On sait que Matoys lui plaît, on sait qu'elle désire la même chose que lui, c'est d'ailleurs elle qui a fait le premier pas, mais elle continue à jouer les codes de la société dont elle ne fait pas partie. Elle cédera quelques vers après, sans que Matoys n'ait beaucoup insisté : « Et ben, vous leissi mon amour[961] » (A, II, 1, 222, 782).

Dans la pièce B de Zerbin, Catharino explique à l'Amourous qu'elle ne lui donne pas ce qu'il veut pour qu'il ait conscience de la chance qu'il aurait en l'épousant et pour tester la force de ses

959« Faites m'en promesse / […] / Et je dormirai avec vous. » (Chamb, 363, 609611).
960« Je préférerais n'être jamais née / Plutôt que de faire ce que tu veux » (A, II, 1, 221, 776-777).
961« Et bien, je vous abandonne mon amour » (A, II, 1, 222, 782).

sentiments. Elle rejoint en cela Enone. À aucun moment, elle ne dit qu'elle ne l'aime pas ou ne le désire pas : « Vous concedavi lou repaus / Vounté l'hur de l'amour consisto.[962] » (B, I, 1, 264, 73-74). Il nous est impossible de savoir si elle parle simplement d'amour réciproque ou si elle parle de sexe. En revanche, le sexe fait partie des raisons qui la poussent à ne pas accepter Tacan pour époux :

> Faut-ti que metti à l'abandon
> La tendrour de mon piouzelagi,
> Que leissi beizar mon visagi
> En un que n'aviou jamay vist ![963]
> (B, II, 4, 280, 676-679).

Sa vertu est son bien le plus précieux et elle ne dit pas qu'elle souhaite rester vierge, mais plutôt qu'elle ne souhaite pas la perdre avec un homme qu'elle ne connaît pas.

Dans la pièce D de Zerbin, Lagas souhaite courtiser Dameyzello. Elle s'offusque de sa demande et pense tout de suite à sa vertu : « Car doutas-vous de ma sagesso ?[964] » (D, II, 2, 373, 289). Dameyzello est l'exemple parfait de ce qu'impose les conventions sociales aux femmes. Elle ne dit pas qu'elle n'aime pas Lagas, qu'il ne lui plaît pas ou qu'elle ne veut pas de lui. Elle s'inquiète pour sa réputation, son honneur, sa vertu. Autant de conventions sociales dictées par la morale religieuse et qui empêchent les gens de profiter des plaisirs naturels de la vie selon les libertins : « Es lou mouyen de se ravir, / Sinon l'hounour, la renoumado.[965] » (D, II, 2, 374, 304-305). Elle reparlera de son honneur à Dardarino lorsque celle-ci cherchera à la convaincre d'avoir une aventure avec Lagas. Selon les libertins, l'Église et ses dogmes sont un obstacle à la réalisation des plaisirs puisque c'est elle qui décide de ce qui est bien ou mal et par conséquent qui dicte les conventions sociales en vigueur à cette époque. Cependant, observent les libertins, l'Église et les règles de conduite qu'elle impose sont dictées non pas par Dieu, mais par les hommes. Par conséquent ces règles peuvent changer selon les libertins. Dameyzello s'appuie toutefois sur la crainte générale qu'avaient les gens de cette époque de recevoir une punition divine : « May non avez de diou la crento / De fayré un acté tant marrit ?[966] » (D, II, 2, 374, 318-319). Si cette crainte ne semble pas être présente chez Lagas, en revanche, Dameyzello dit à Dardarino avoir peur d'offenser

962« Je vous donnais la satisfaction. / En laquelle réside le bonheur de l'amour » (B, I, 1, 264, 73-74).
963« Faut-il que j'abandonne / La tendreur de mon pucelage, / Que je laisse baiser mon visage / A quelqu'un que je n'avais jamais vu ! » (B, II, 4, 280, 676-679).
964« Mettez vous en doute ma vertu ? » (D, II, 2, 373, 289).
965« C'est là le moyen de perdre, / Sinon l'honneur, du moins la réputation. » (D, II, 2, 374, 304-305).
966« Mais n'avez-vous pas la crainte de Dieu / Pour commettre un acte aussi mauvais ? » (D, II, 2, 374, 318-319).

Dieu en trompant son mari : « Jamay ma rigour non finissé, / Ay trop de paou d'oufensar Diou.[967] » (D, IV, 3, 387, 794-795). Sa mentalité est façonnée par la religion : l'avenir et la vie après la mort sont plus importants que le moment présent. C'est en opposition avec le libertinage qui veut que seul le présent compte et les plaisirs qu'il a à offrir. Elle ne s'inquiète pas seulement pour elle, mais aussi pour son amie Dardarino qui lui tient un discours libertin : « Coumayré, Diou vous lou pardon[968] » (D, IV, 3, 388, 820).

Un nouvel argument fait son apparition dans la bouche de Dameyzello et que l'on n'avait pas encore vu chez les autres personnages féminins de notre corpus. Elle s'inquiète du mal que cela pourrait faire à son mari : « Vous diré amic de mon marit, / Et pui li rendré un tal oufici.[969] » (D, II, 2, 374, 320-321). En effet, Dameyzello, contrairement à d'autres personnages féminins qui avaient des amants, semble être heureuse dans son mariage ou du moins arriver à se contenter de son mari sans problème. Celui-ci ne semble d'ailleurs pas être méchant dans ce début de pièce. Lagas qui courtise Dameyzello est devenu ami avec son mari, Mourfit, pour se rapprocher de sa femme. Dameyzello qui le croit sincèrement attaché à son mari espère calmer ses ardeurs en lui rappelant que son comportement à son égard serait une grande trahison vis-à-vis de Mourfit. Elle dit finalement accepter de garder le secret et de ne rien dire à son mari de cette entrevue : « Si non vouelz que declari / A mon marit aquel eiglari / Que cercas de li proucurar.[970] » (D, II, 2, 374, 329331). Si son inquiétude pour son mari peut sembler sincère, on peut aussi penser qu'elle joue ici le rôle qui est attendu d'une épouse. Elle se montre fidèle à celui qu'elle a épousé, elle repousse les avances qui lui sont faites, ne cède pas à la tentation. Cependant, on peut aussi penser que ce n'est pas l'envie qui lui manque et que les obstacles que sont l'atteinte à sa réputation, son honneur et sa vertu si cela venait à se savoir, sont les réelles raisons qui la poussent à rejeter Lagas. Peut-être garde-t-elle le secret sur cet entretien pour protéger l'amitié entre les deux hommes, mais peut-être aussi craint-elle aussi la réaction de son mari et que cette affaire ne s'ébruite. Bien qu'elle se soit comportée correctement, le moindre doute sur sa personne pourrait tout autant détruire sa réputation que si elle avait trompé son mari.

Cette dernière hypothèse se confirme plus tard dans la pièce lorsque Dameyzello donne la dernière raison qui la retient de tromper son mari. Elle explique à Dardarino avoir peur que son mari

967« Puisse ma rigueur ne pas avoir de fin, / J'ai trop peur d'offenser Dieu. » (D, IV, 3, 387, 794-795).
968« Commère, Dieu vous le pardonne » (D, IV, 3, 388, 820).
969« Vous dire ami de mon mari, / Et lui rendre ensuite pareil service ! » (D, II, 2, 374, 320-321).
970« Si vous ne voulez pas que je dénonce / À mon mari ce malheur/Que vous cherchez à lui procurer. » (D, II, 2, 374, 329331).

découvre son infidélité : « Respoundez-m'un pauc, qué dirié / Mon marit si n'avié noutici ?[971] » (D, IV, 3, 388, 848849). Si elle a jusque-là évoqué l'offense qu'elle fera à Dieu ou son honneur et sa réputation qui seraient bafoués, elle n'évoque son mari qu'à la fin, alors qu'il est celui qui sera le plus certainement blessé s'il venait à l'apprendre. Son mari est un obstacle à la réalisation de son désir.

Dans la pièce E, Tardarasso s'inquiète pour les mêmes raisons que Dameyzello Mourfit. Elle craint pour sa réputation, elle craint de commettre un péché et d'être découverte par son mari. Elle ne dit à aucun moment qu'elle n'a pas envie d'avoir une aventure avec Fumosi et clame haut et fort qu'elle préférerait mourir plutôt que de faire une chose pareille. Dameyzello Mourfit tenait le même discours hypocrite et grandiloquent.

En récapitulant, il apparaît que les personnages féminins des œuvres examinées expriment une réticence à céder à leurs désirs, non pas en raison d'un manque de désir ou d'attirance, mais plutôt à cause des contraintes sociales et morales imposées par leur époque. Qu'il s'agisse de la préservation de la virginité, de la réputation ou des normes religieuses, ces femmes s'appuient principalement sur des raisons extérieures à leur propre désir pour justifier leur refus. Elles se conformaient aux attentes sociétales qui valorisent l'honneur et la vertu sur la satisfaction personnelle immédiate. Tous ces éléments sont ceux que les libertins considèrent comme des obstacles à la réalisation des plaisirs naturels et immédiats. Cependant, derrière ces arguments se dessine une réalité plus complexe, où le désir véritable est souvent à l'œuvre, caché sous des considérations de convenance et de respectabilité. Nous verrons que le consentement est la façon la plus simple et la plus claire de dire de quoi l'on a envie et que l'on ressent du désir.

V.C.4. Désir et consentement

Il n'y a que trois pièces du Théâtre de Béziers où le consentement d'une femme nous est montré. La première est *Le Jugement de Paris* où Paris demande son consentement à Enone pour l'embrasser : « Permettez cependant que je baise une fois / Ses levres de coral » (JugPar, 254, 307-308) et elle le lui donne : « Vostre bouche de rose / Ne dois pas demander une si juste chose. » (JugPar, 254, 310). Bien qu'un baiser demeure chaste, sa réponse donne bien son consentement, mais aussi son désir pour Paris. Elle estime sa demande juste et non nécessaire, car elle ressent et

971 « Répondez-moi un peu, que dirait / Mon mari, s'il en avait vent ? » (D, IV, 3, 388, 848849).

désire la même chose que lui. Nous trouvons presque la même scène dans *Coridon & Clerice* :

CORIDON

Bergeire permetés que sus aqueste perpaus
Ieu baise doucemes vostre bouco en repaus.

CLERICE

Entre mille favous aisso sera la mendre.[972]
(CorCle, 632-634, 567-569).

Coridon fait à nouveau mention du consentement de Clerice un peu plus loin : « Peis que sa bouque propice / Non vol pas d'autres presens. » (CorCle, 640, 651-652)[973]. La dernière pièce est *Guilhaumes & Antoigne*, mais malheureusement Guilhaumes avait un peu plus tôt menacé de la violer :

GUILHAUMES

ieu sioy aro tout prest
De te baisa tres cops, son trobi cap darrest.

ANTOIGNE

Vouy pauro mille cops se tres non vous contentou.[974]
(GuilhAnt, 704, 435-437).

Lorsqu'elle donne son consentement à Guilhaumes pour ces trois baisers, elle montre qu'elle le désire tout autant que lui et elle lui donne son consentement pour davantage que des baisers bien que Guilhaumes n'ait rien dit : « Fases so que voudres de toute ma persouno.[975] » (GuilhAnt, 706, 441).

Chez Zerbin, le consentement qui est donné sous-entend des choses moins chastes que dans le Théâtre de Béziers. Dans la première pièce de Zerbin, Tabacan, demande à Peyrouno la

972« Coridon.— Begère, permettez que sur ce propos / Je baise doucement votre bouche au repos.
Clérice.— Entre mille faveurs, cela sera la moindre. » (CorCle, 633-635, 567-569).
973« Puisque sa bouche propice / Ne veut pas d'autres présents. » (CorCle, 641, 651-652).
974« Guilhaumes.— je suis maintenant tout prêt / À te baiser trois fois, si rien ne m'arrête.
Antoigne.— Oui, pauvre, mille fois, si trois ne vous contentent. » (GuilhAnt, 705, 435-437).
975« Faites ce que vous voudrez de toute ma personne. » (GuilhAnt, 707, 441).

permission de toucher sa poitrine : « Peirouno, laysso-me boutar / Ma man dessus ta blanquo pousso.[976] » (A, I, 2, 205, 178-179). Bien qu'il demande ici la permission, en réalité, il a déjà essayé de le faire sans son consentement et elle l'a menacé de le frapper. Il demande donc pour la forme, mais il ne semble pas que cette démarche soit sincère de sa part.

Dans la pièce B de Zerbin, Catharino donne son consentement à la fin de la pièce à celui qu'elle aime : « You me rendi à vouëstro marci.[977] » (B, III, 3, 287, 903). Elle présente cela comme une reddition, comme un ennemi rendant les armes. C'est une façon de se soumettre à l'Amourous qui devient son époux. Le rapport de domination apparaît immédiatement. Dans cette même pièce, nous trouvons un autre couple : Pacoulet et Peirouchouno. Pacoulet qui sait que Peirouchouno l'aime cherche à la provoquer en lui faisant une allusion grivoise : « Voudriés bessay que mon aléno / Se plantesso dins ton trepon[978] » (B, II, 1, 275, 483-484). Contre toute attente, Peirouchouno reconnaît qu'elle a du désir pour lui : « Es veray, you te n en proutesti.[979] » (B, II, 1, 275, 486). Elle n'a pas peur de dévoiler ses sentiments et de reconnaître qu'elle a envie de lui. Elle ne le réprimande pas pour ses propos, ne fait pas preuve de pudeur, ne parle pas de sa virginité, de son honneur ou de sa réputation. Aucun des obstacles que la société met sur le chemin de la réalisation des plaisirs n'empêche Peirouchouno de dire ce qu'elle ressent.

Dans la pièce D de Zerbin, une chanson tient lieu de prologue. Les acteurs qui l'interprètent représentent chacun un métier différent et la chanson est dans un registre paillard. Une phrase dans le refrain mentionne le consentement des femmes : « Si nous voulez mettré en besougno[980] » (D, Prol., 365, 7). Dans cette pièce, Dardarino cherche à convaincre Dameyzello d'avoir une relation extraconjugale avec Lagas. Pour cela, elle mentionne le fait que de nombreuses femmes ont des relations intimes en cachette avec ceux qui les courtisent :

> Entretenoun de sarvitours,
> Et may souvent à l'escoundudo
> Li fan de la pesso fendudo
> Uno admirablo producien.[981]
> (D, IV, 3, 388, 836-839).

976« Peyrouno, laisse-moi poser / Ma main sur ton sein tout blanc. » (A, I, 2, 205, 178-179).
977« Je me rends à votre merci. » (B, III, 3, 287, 903).
978« Peut-être voudrais-tu que mon alène / Se plantât dans ta trépointe ? » (B, II, 1, 275, 483-484).
979« C'est vrai, je ne le nie point. » (B, II, 1, 275, 486).
980« Si vous voulez que nous besognions » (D, Prol., 365, 7).
981« Ont commerce avec des soupirants / Et même souvent, en cachette, / Leurs offrent-elles souvent, de façon / Admirable, leur pièce fendue. » (D, IV, 3, 388, 836-839).

Ce sont les femmes qui donnent leur consentement, qui acceptent d'avoir des rapports sexuels avec ces hommes.

Dans la pièce E de Zerbin, Tardarasso donne son consentement à Fumosi en lui promettant de le guérir (ce qui revient à avoir une relation intime avec lui) : « Vous proumeti de vous garir.[982] » (E, I, 1, 429, 238).

Si le consentement est parfois demandé et est parfois donné sans qu'on le demande, en revanche, il est souvent terni par le comportement des personnages masculins qui demandent le consentement du personnage féminin après avoir menacé ou essayé d'obtenir ce qu'ils voulaient par la force. Nous l'avons déjà dit, mais la notion de consentement est une notion récente et elle n'était donc pas particulièrement recherchée à l'époque, ce qui explique qu'on le voit si peu dans nos pièces. Toutefois, lorsqu'il est donné, il témoigne du désir des personnages féminins. Si les femmes donnent leur consentement, c'est souvent l'homme qui mène la danse de la séduction. Nous verrons dans la partie suivante qu'il arrive que les rôles s'inversent et que les personnages féminins endossent des discours et des comportements normalement attribués à des personnages masculins.

V.C.5. Inversion des rôles dans la séduction

Si les hommes sont ceux qui font le premier pas et qui sont moteurs dans la séduction, on trouve tout de même quelques personnages féminins qui endossent le rôle habituellement dévolu aux hommes. Tout d'abord, nous pouvons parler de l'attirance pour la beauté d'un homme et ses capacités sexuelles. Habituellement, ce sont les hommes qui parlent de la beauté des femmes et qui les sexualisent. Ici, nous verrons l'inverse. Si, dans *Les Amours de la Guimbarde*, Miquouquette évoque les plaisirs de la chair et les beautés de Guimbarde pour convaincre Dupon de rester auprès de sa belle, dans *Dono Peiroutouno*, c'est le contraire. Peiroutouno cherche à convaincre Rondeletto des qualités de Braguetin. Les arguments qu'elle met en avant sont les suivants : « Plus valiant qu'un rolan, plus bel qu'uno magino, / En matiero d'amour nullement ombratgioux : / Qu'es un des plus grand ponts : qu'ieu y trovi per vo[983] » (DonoP, 510, 256-258). La vaillance de Roland est normalement militaire, mais elle est ici détournée pour parler plutôt de vaillance au lit. On parle

982« Je vous promets de vous guérir. » (E, I, 1, 429, 238).

983« Plus vaillant qu'un Roland, plus beau qu'une image, / Et en matière d'amour, nullement ombrageux. / Ce qui est un des plus grands avantages que j'y trouve pour vous. » (DonoP, 511, 256-258).

ensuite du physique avantageux de Braguetin pour conclure qu'il n'est pas mauvais dans l'intimité. Tous ces éléments sont des arguments en faveur de Braguetin, des vertus qu'il aurait et qui feraient de lui un bon mari. On voit ici que la dimension sexuelle a donc une part non négligeable dans le mariage, y compris du côté de la femme.

Dans la pièce C de Zerbin, Pinatello utilise le même genre d'argumentaire que Peiroutouno pour convaincre Dardarino de vendre ses services au Vieillard. Au départ, elle ne donne pas son nom et se contente de le décrire comme étant quelqu'un de très beau. Cette stratégie fonctionne, car Dardarino semble être très intéressée : « Aquo creissé mon intencien.[984] » (C, III, 3, 329, 635) et « Toujour aumentas mon envejo.[985] » (C, III, 3, 329, 641). Il est clair que Dardarino n'est pas insensible à la beauté des hommes. Elle le dit elle-même : « L'y a may de goust ey cauvos bellos.[986] » (C, III, 3, 330, 685). Il est rare de voir un personnage féminin complimenter un personnage masculin sur quelque chose de précis autre que sa beauté générale. La beauté elle-même est moins commentée par les femmes que par les hommes dans les pièces de théâtre, car les conventions d'écriture imposent une vision de la femme magnifique et parfaite, décrite du point de vue de l'homme, et non l'inverse. C'est pourquoi dans le Théâtre de Béziers, seule Peiroutouno en parle pour séduire Rondeletto et seule Antoigne complimente Guilhaumes sur une partie de son corps : « Vostres pots sou de sucre.[987] » (GuilhAnt, 706, 451).

En revanche, dans le théâtre de Zerbin, les personnages féminins sont plus libertins et portés sur le sexe. Dans la pièce A, Peirouno semble être amoureuse de Matoys, mais le désir charnel n'est pas loin, d'autant qu'elle revient souvent à l'aspect physique du valet :

> May dousque l'y es non ay repau,
> Tant la bragardino pousturo
> D'aqueou ournament de naturo
> Plas, & reven à mon humour.[988]
> (A, I, 2, 209, 318-321).

984 « Voilà qui accroît mon désir. » (C, III, 3, 329, 635).
985 « Vous ne faites qu'accroître mon envie » (C, III, 3, 329, 641).
986 « Il y a plus de goût aux belles choses. » (C, III, 3, 330, 685).
987 « Vos lèvres sont du sucre. » (GuilhAnt, 707, 451).
988 « Mais depuis qu'il y est, je n'ai plus de repos, / Tant la gaillarde prestance / De cet ornement de la Nature / Plaît et convient à mon tempérament. » (A, I, 2, 209, 318-321).

Elle considère que personne n'aurait pu résister à Matoys et à son charme :

May sa paraulo aurié tentat
La fillo la plus reservado
Que se siegé jamay troubado
Dessouto la clartat dau Ceou.[989]
(A, III, 1, 225, 902-905).

Dardarino, dans la pièce D de Zerbin se dit au contraire ensorcelée par Gourgoulet :

Non creirias vautrés qu'aqueou foou
M'a de talo sorto charmado,
Qu'ey depens de ma renoumado
Me faut son dessen coutentar.[990]
(D, IV, 3, 386, 756-759).

Alors que Gourgoulet critique Dardarino dans son dos lorsqu'il s'adresse au public, cette dernière, au contraire, évoque la passion qu'elle ressent pour lui.

Chez Zerbin, ces personnages féminins expriment encore plus clairement leurs désirs et vont même jusqu'à faire le premier pas. C'est le cas de Peyrouno dans la pièce A de Zerbin qui est tombée sous le charme de Matoys, le nouveau valet de Melidor. Harcelée par Tabacan qui n'a de cesse de lui faire des avances, elle nous explique les raisons de son refus en dévoilant aux spectateurs ses sentiments pour Matoys :

Mey desirs van ben ressarcan
Autré sujet que Tabacan,
Es per un autré que souspiri :
Mon bravé Matoys, qu'you admiri
Coumo un coumblé de perfecien,

989« Mais son bagou aurait tenté / La fille la plus réservée / Qui se soit jamais trouvée / Sous la clarté du ciel. » (A, III, 1, 225, 902-905).
990« Vous ne pouvez pas croire combien ce fou / M'a ensorcelée, à tel point / Qu'aux dépens de ma réputation / Il me faut contenter son dessein. » (D, IV, 3, 386, 756-759).

Per eou soulet ay la passien

Que douno l'enfant de Ciprino[991]

(A, I, 2, 208, 309-315).

Elle lancera l'action de la pièce en faisant le premier pas vers Matoys et en cherchant à le séduire. Sa stratégie de séduction est de lui faire comprendre qu'il lui plaît et de se présenter comme étant à son service : « Toujour presto à ti far sarvici, / Aquo s'entendé senso vici.[992] » (A, I, 2, 209, 343344). Elle le complimente tellement que cela devient hyperbolique : « Siés homé de tant de vertut / Que faut que t'honori & te servi.[993] » (A, I, 2, 209, 350-351). Elle se place comme son inférieur, sa servante zélée, mais elle veut qu'il comprenne par ce discours qu'il lui plaît beaucoup. Les services qu'elle souhaite lui rendre ne sont sans doute pas si innocents que cela. La dynamique s'inverse, Matoys comprend ce que désire Peyrouno et se place en courtisan, chose qu'elle souhaite ardemment : « Si te disiés mon sarvitour / Seriou coumblado de delici.[994] » (A, I, 2, 210, 354-355). Si ses intentions semblent pures pour le moment et seulement guidées par un amour chaste, la suite de la pièce nous montrera que sa pudeur n'est qu'une façade. Peyrouno séduira aussi Tabacan sous les conseils de Matoys qui souhaite se débarrasser d'elle et ne pas avoir à assumer la paternité de son enfant : « Demounstro-li touto caresso[995] » (A, III, 1, 226, 947).

Dans la pièce B de Zerbin, c'est aussi la femme qui est d'abord intéressée par l'homme. Peirouchouno dévoile ses sentiments aux spectateurs concernant Pacoulet : « Lou fuec d'amour qu'ay dins mon couër / S'atrobo ben talament fouër / Qu'un jour faudra que lou declari.[996] ». C'est à nouveau elle qui fait le premier pas vers Pacoulet à la fin de la pièce. En voyant sa maîtresse trouver le bonheur avec l'Amourous, elle espère la même chose avec Pacoulet. Elle ne cache pas son attirance pour lui, même en public : « Pacoulet, seriés duganeou / Si non me teniés embrassado.[997] » (B, III, 3, 286-287, 896-897). Elle le complimente aussi pour essayer de le séduire et implore sa compassion comme le faisait l'Amourous avec Catharino : « Pacoulet, tu siés tant galan, / Qu'auras

991« Mes désirs, eux, recherchent / Un tout autre sujet que Tabacan. / C'est pour un autre que je soupire : / Mon beau Matoys, que j'admire / Comme étant le comble de la perfection. / Pour lui seul j'éprouve la passion / Que donne l'enfant de Cypris. » (A, I, 2, 208, 309-315).

992« Toujours prête à te rendre service, / Cela s'entend en bonne part. » (A, I, 2, 209, 343-344).

993« Tu es un homme si remarquable, / Qu'il faut que je t'honore et te serve. » (A, I, 2, 209, 350-351).

994« Si tu te disais mon serviteur / Je serais comblée de délices. » (A, I, 2, 210, 354-355).

995« Montre-toi pleine de prévenance » (A, III, 1, 226, 947).

996« Le feu d'amour que j'ai dans mon cœur / Me possède avec une force telle / Qu'il faudra bien qu'un jour je le dévoile. » (B, II, 1, 274, 428-430).

997« Pacoulet, tu serais un butor / Si tu ne me prenais pas dans tes bras. » (B, III, 3, 286-287, 896-897).

compassien de ma péno.[998] » (B, II, 1, 275, 481-482). Le rôle de l'amoureux qui se meurt d'amour et de la femme qui demeure insensible à ses sentiments tels qu'on les trouve dans la tradition sont inversés dans la relation de Peirouchouno et Pacoulet.

Dans la pièce D de Zerbin, Dardarino se reproche sa trop grande timidité, elle se motive à passer outre et à enfin aborder Gourgoulet : « Es foulié d'estré tant timido : / A ma paou lachi donc la brido / Per lou cridar.[999] » (D, III, 2, 380, 549-551). On ne sait pas si la peur qu'elle évoque est celle de contrevenir aux règles sociales ou encore celle d'être rejetée par Gourgoulet. Dans les deux cas, elle se montre libertine en abordant d'elle-même un homme pour lui demander de faire l'amour avec elle et en brisant les tabous érigés par l'Église et les bonnes mœurs. Jusque-là, chez Zerbin, les personnages féminins que nous avions vus et qui faisaient le premier pas étaient des chambrières, c'est la première fois qu'une dame, qui plus est, mariée, le fait. Dardarino est très directe quant à ses intentions. Gourgoulet, ne croyant pas qu'elle soit sincère et pensant plutôt qu'elle cherche à se moquer de lui, se met en colère après elle. Il se crée alors un double sens dans les propos de Gourgoulet qui menace Dardarino de faire éclater sa rage si elle continue à mal lui parler, mais en même temps on peut voir le feu de la passion qui menace lui aussi d'exploser. La rage et la passion charnelle sont souvent liées :

> Et may feray bien terre tremo
> Si vous m'entartuguez encor :
> Aubian, par la fan, par la cor,
> N'abrez point le feu de ma rajo.[1000]
> (D, III, 2, 381, 562-565)

Le terme « terre tremo » peut être traduit par tremblement de terre bien sûr, mais aussi par secousse, ce qui serait là un sens plus érotique que « scandale ». Dardarino qui n'a pas eu besoin de le charmer semble toutefois l'avoir séduit et lui faire de l'effet. Gourgoulet se méfie de cette occasion qui semble trop belle pour être vraie. Dardarino ne se démonte pas pour autant et l'invite à la rejoindre dans sa chambre : « Non en parli pas davantagi : / May si vouës estré mon ami, /

998« Pacoulet, tu es si galant / Que tu auras de la compassion pour ma peine. » (B, II, 1, 275, 481-482).
999« C'est folie de ma part d'être si timide : / À ma peur je lâche donc la bride / Pour l'appeler. » (D, III, 2, 380, 549-551).
1000« Et d'ailleurs je ferai un scandale / Si vous m'embobinez encore : / Oui-dà, par la faim, par le corps, / N'allumez point le feu de ma rage. » (D, III, 2, 381, 562-565).

Dintré la cambro sieguémi.[1001] » (D, III, 2, 381, 582-584). Elle lui laisse le choix, mais l'encourage tout de même à la suivre. Elle a déjà fait le premier pas et continue à encourager Gourgoulet.

Les personnages de *La réjouissance des chambrières* ne sont pas en reste. Ainsi, même s'il était mal vu qu'une femme cherche à être belle pour séduire, cela ne les empêche pas chercher à l'être. La subtilité réside dans le fait de ne pas montrer que l'on souhaite plaire, il faut préserver une innocente beauté. Ainsi, lorsqu'Andrivo et Mathivo se disputent, elles se reprochent de vouloir se faire belles pour attirer les hommes. Mathivo commence ainsi :

> Per fa milhou vale lou trauc
> Tu te fardos per estre bello
> Et controfayre la pieusello
> Tu fas las cilhos cado mes
> Et gastes de fard & d'empes
> Per t'accoutra cado semmano
> Mays qu'un troupel noun fa de lano.[1002]
> (Chamb, 386, 912-918).

La stratégie d'Andrivo réside donc dans le maquillage et les belles tenues. Elle réplique en rappelant à Mathivo qu'elle-même utilise du maquillage : « D'oun prene del fard de la pippo[1003] » (Chamb, 386, 922). Et ajoute qu'elle serait douée pour faire valoir ses charmes : « Car tout lou monde sap be pla / Que tu t'en saves ajuda.[1004] » (Chamb, 386, 923924). Toutes les deux souhaitent et savent comment plaire, mais aucune des deux n'est prête à le reconnaître.

Dans la pièce E de Zerbin, Tardarasso, après avoir trompé pour la première fois son mari avec Fumosi, semble maintenant être une vraie libertine et fait des avances à tous les personnages masculins de la pièce. Barboüillet, après avoir couru partout pour retrouver l'âne de Couguëlon, rentre à Aix bredouille. C'est à ce moment qu'il trouve Tardarasso, libérée de son mari. Cette dernière semble attoucher Barboüillet. Le jeu scénique est suggéré par les paroles de ce dernier :

1001« Je n'en parle pas davantage : / Mais, si tu veux être mon mai, / Suis-moi dans ma chambre. » (D, III, 2, 381, 582-584).

1002« Pour mieux faire valoir le trou, / Tu te fardes pour être belle / Et contrefaire les pucelles. / Tu te fais les cils chaque mois / Et gâches du fard et de l'empois / Pour t'accoutrer chaque semaine avec plus / Que ce qu'un troupeau produit comme laine. » (Chamb, 387, 912-918).

1003« De prendre du fard dans le baril » (Chamb, 387, 922).

1004« Car tout le monde sait bien / Que tu sais t'en servir. » (Chamb, 387, 923924).

« Heto ! Me faut pas ren toucar, / Que farés dreissar lou meinagi.[1005] » (E, III, 4, 449, 906-907). À l'époque, il était très rare de voir un personnage féminin prendre les devants de la sorte. Nous avons vu jusque-là dans les pièces des personnages qui allaient au maximum verbaliser clairement leur désir et inviter leur amant à les suivre dans leur chambre, mais nous n'avons jusqu'alors jamais vu un personnage féminin être entreprenant physiquement avec un personnage masculin. Tout comme les autres personnages féminins que nous avons étudiés, elle verbalise tout de même son désir et invite Barboüillet à quitter la scène pour plus d'intimité. Cette fois-ci, elle montre qu'elle sait clairement ce qu'elle fait et ce qu'elle désire de Barboüillet. Le refus qu'elle avait au début présenté à Fumosi (avant de lui céder), le fait qu'elle soit une femme de bien, ainsi que ses paroles sur son honneur et sa réputation, semblent finalement être totalement hypocrites. Elle a respecté les conventions sociales jusque-là, mais petit à petit son désir sexuel prend le dessus et elle ne s'embarrasse plus de faux-semblants.

Comme pour d'autres personnages chez Zerbin, comme par exemple Dameyzello Mourfit dans la pièce D, on voit qu'une fois le premier pas du libertinage franchi, ces femmes qui se voulaient vertueuses deviennent de vraies libertines, et n'hésitent plus à faire connaître leur avis et leurs désirs. Tardarasso n'a pas accepté tout de suite d'avoir une aventure avec Fumosi, mais une fois cette première expérience d'infidélité passée, elle ne met plus de frein à son appétit sexuel et fait des avances très claires à Barboüillet et au Charlatan : « Non pagui ren que sur la pesso.[1006] » (E, IV, 4, 454, 1058). Margarido, quant à elle, est la grande surprise de la pièce. On la voit très peu et elle semble être une épouse modèle en tout point. Toutefois, lorsqu'elle se trouve éloignée de sa maison et de son mari, une nouvelle facette de sa personnalité apparaît. L'épouse soumise, sage, vertueuse, laisse place à une femme qui veut assouvir ses désirs. Si elle était jusqu'à ce moment victime de l'indifférence de Fumosi qui ne semblait pas savoir apprécier sa femme à sa juste valeur, celle-ci retourne la situation en se montrant sous un nouveau jour :

> Voulez-vous que faguen un bouën cop ?
> Dousque tamben you me languissi,
> Voulez qu'anen far l'exercici
> Que garis l'amourous tourment ?[1007]
> (E, IV, 2, 451, 994-997).

1005« He là ! Il ne faut pas me tripoter, / Vous aller faire dresser mon machin ! » (E, III, 4, 449, 906-907).
1006« Je ne paie que sur la pièce. » (E, IV, 4, 454, 1058).
1007« Voulez-vous que nous fassions un bon coup ? / Puisque je m'ennuie moi aussi, / Voulez-vous que nous allions faire l'exercice / Qui guérit les tourments d'amour ? » (E, IV, 2, 451, 994-997).

Sa proposition est d'autant plus surprenante que l'on sait qu'elle est jeune, belle et enceinte alors que Barboüillet est âgé et n'est sans doute pas très beau. De plus, elle est d'un rang plus élevé que lui. S'il n'est pas rare de voir un maître courir après les chambrières, le contraire se fait plus rare. C'est en tout cas la première fois que l'on rencontre cette configuration dans nos pièces, mis à part la pièce A de Zerbin (mais Philis ne savait pas qu'elle avait un rapport sexuel avec son valet et pensait être avec un homme de plus haut rang). En tout cas, le couple Margarido-Couguëlon semble être bien mal assorti. On ne peut pas parler de réelle évolution du personnage dans cette pièce, on peut plutôt penser que nous ne la voyions que sous un certain jour. Près de son mari, elle était l'épouse parfaite, mais loin de lui, elle mène une vie de libertine. Le passage de l'un à l'autre ne s'est pas fait dans la pièce, elle mène peut-être cette vie-là depuis plus longtemps.

Enfin, l'amour vu comme une maladie dont le seul remède est d'être aimé en retour (ou d'avoir une relation intime, la métaphore est ambigüe) est normalement un discours utilisé par ou pour parler de personnages masculins. Dans *Guilhaumes & Antoigne*, c'est le contraire. La chambrière qui a déjà connu les tourments provoqués par les flèches de Cupidon décrit au valet ce qu'elle a vécu. Elle parle de son désir comme d'une maladie et du sexe comme d'un remède. Elle file la métaphore sur plusieurs vers, elle fait un parallèle entre le clystère qu'un homme lui a donné et les remèdes que les galants peuvent lui fournir pour se guérir :

> Et se non fous estat lou secous dun cresteri
> Qun homme me donnet ieu eri al sementeri
> Un savan Medeci, d'un discours importun
> Me disio be tousjour de ne prene cauqun.
> Mais ieu quon volio pas me servi des fringaires
> Per gueri mas doulous, al loc des Pouticaires,
> Fagueri un pauc semblan don y consenti pas,
> En fin mou calguet fa davan leva del jas.[1008]
> (GuilhAnt, 680, 144-150).

1008« Et n'eût été le secours d'un clystère / Qu'un homme me donna, j'étais au cimetière. / Un savant médecin, d'un discours importun, / Avait beau me dire sans cesse d'en prendre un, / Moi qui ne voulais pas me servir des galants / Pour guérir mes douleurs à la place des apothicaires, / Je fis un peu semblant de n'y pas consentir. / Enfin il me fallut le faire avant de me lever de ma couche. » (GuilhAnt, 681, 144-150).

C'est la seule fois dans le Théâtre de Béziers où on voit un personnage féminin utiliser ce genre d'image. On peut supposer que cette rareté stylistique s'explique par le fait que ce soit plus souvent l'homme qui convoite la femme et non l'inverse.

En conclusion, le texte révèle une inversion significative des rôles traditionnels en matière de séduction et de sexualité. Alors que le schéma majoritaire place l'homme comme initiateur de la séduction et l'objet du désir féminin, les personnages féminins que nous avons étudiés montrent une autonomie et une audace surprenantes pour l'époque. Les exemples de Miquouquette, Peiroutouno, Dardarino et d'autres démontrent que les femmes peuvent non seulement exprimer leur désir et attirer les hommes par des arguments centrés sur la beauté et les compétences sexuelles, mais aussi initier la séduction elles-mêmes. Cette évolution des comportements féminins va à l'encontre des conventions sociales et littéraires, où l'amour et la sexualité sont principalement explorés à travers le prisme de la perspective masculine. Ce comportement est émancipateur et certains personnages par leurs actions ont alors une forte évolution passant de femmes bien sous tous rapports à libertines. Ainsi, les pièces de Zerbin et du Théâtre de Béziers révèlent une dynamique nouvelle où les femmes prennent le contrôle de leur désir et de leur destin amoureux. Ce phénomène s'inscrit dans un contexte plus large de remise en question des normes sociales et sexuelles et ouvre la voie à une exploration plus audacieuse des comportements libertins. La partie suivante nous permettra d'examiner comment cette autonomie et cette audace se manifestent non seulement dans les actes, mais aussi dans les discours des personnages féminins et comment cela relève du libertinage.

V.C.6. Propos et comportements libertins

Les femmes de notre corpus ont parfois un discours et / ou un comportement libertin. Souvent, le discours libertin s'accompagne d'une mention de la nature en tant qu'instance légitimante. Dans *La réjouissance des chambrières*, Andrivo parle de façon métaphorique de l'anatomie féminine, de rapports sexuels et du désir que les femmes peuvent ressentir, tout ceci faisant partie de la nature selon elle :

> Car la natrue nous a facho
> Comme aro fan las garramacho,

Uno fendo sur lou talou
Per fayre passa l'esperou,
Quauques fes l'on se lardounegeo,
Lou caut ven quand se passegeo[1009]
(Chamb, 328, 127-132).

Dans la pièce D de Zerbin, Dardarino s'adresse aux spectatrices en posant une question rhétorique : « En qué nous servé la naturo / Si au bezon non s'en serven / Au plezir que d'élo prouven ?[1010] » (D, III, 2, 378, 462-464). Son discours est purement libertin. Si la nature les a dotées d'un sexe, c'est pour profiter des plaisirs qu'il offre. La dimension de « besoin » est aussi importante dans cette phrase, car ces besoins sont naturels, il est donc normal de les assouvir selon les libertins, mais les lois édictées par l'Église et les autorités empêchent leur assouvissement. De plus, Dardarino associe le sexe au plaisir et non à son devoir de procréation, ce qui est transgressif pour la morale de l'époque.

Dans la pièce C de Zerbin, Dardarino utilise l'argument de la nature pour dire le contraire des libertins. Si pour eux les plaisirs de la nature doivent être réalisés, en revanche pour Dardarino, il y a des limites qui seraient imposées par la nature. Selon elle, un vieillard qui voudrait avoir une relation avec une jeune femme serait contre-nature :

Es ben à prepaus qu'un vieillard
Tout carqueissous & tout souillard,
S'approcho de la jouventuro,
Per far d'assays de la naturo
Hors de prepaus & de sezon ?[1011]
(C, II, 3, 321, 368-372).

Les chambrières de la pièce n'ont pas à proprement parler un discours libertin, mais elles se laissent porter par leurs désirs, notamment sexuels. Elles ont en cela un comportement libertin.

1009« Car la nature nous a faites / À l'image des guêtres que l'on fait aujourd'hui, / Avec une fente sur le talon / Pour laisser passer l'éperon. / Quelque fois on se pique la chair / Le chaud vient en se promenant. » (Chamb, 329, 127-132).

1010« À quoi nous sert notre nature / Si nous ne nous en servons pas, au besoin, / Pour le plaisir qu'elle nous procure ? » (D, III, 2, 378, 462-464).

1011« Est-ce vraiment convenable qu'un vieillard / Tout maussade et tout malpropre, / S'approche de la jeunesse, / Pour faire des essais de nature / Hors de propos et de saison ? » (C, II, 3, 321, 368-372).

Elles fréquentent des hommes sans être mariées, mais elles gardent leurs relations secrètes de peur d'être jugées et marginalisées. L'honneur fait partie des obstacles à la satisfaction des plaisirs sexuels selon les libertins. Pour les chambrières, cela ne semble pas constituer un réel frein dans la réalisation de leurs désirs, mais la divulgation de leur mode de vie constitue une forte crainte chez elles. Dans cette pièce, les femmes sont victimes de harcèlement sexuel et d'agressions sur le chemin pour aller chercher de l'eau. Si ce qu'elles vivent est un grand malheur, le fait de devoir sortir de la ville pour l'eau est aussi un bon prétexte pour retrouver leurs amants. Peirouno en parle justement :

> Car en matieire d'amouretos
> L'on las fa comme de bonnietos,
> El y a millo commoditats
> De veyre lous paures goujats[1012]
> (Chamb, 332, 190-193).

Elles doivent faire preuve de ruse et user de différents stratagèmes pour cacher leurs activités nocturnes. Peirouno parle de façon plus explicite de ses rendez-vous galants :

> L'on trobo quauques fes son home
> Ambun gros nerbi comme un cosme,
> Que vous parlo dous mouts d'amour,
> Lou gal cantet & fouget jour.[1013]
> (Chamb, 332-334, 198-201).

La mention du lever du jour permet de faire une ellipse dans le déroulé de la nuit, mais on comprend aisément de quoi il retourne.

Dans la pièce B de Zerbin, l'Amourous quitte sa réserve pour parler plus crûment de ses intentions : « Auben, & may lou tens me pezo / De fayré jugar mon couteou.[1014] » (B, III, 3, 286, 894-

1012« Car en matière d'amourettes / Il en va comme des beignets : / Il y a mille manières / De voir ces pauvres garçons. » (Chamb, 333, 190-193).

1013« On trouve parfois son homme / Avec un nerf gros comme celui d'un garde-chiourme, / Qui vous dit de doux mots d'amour... / Alors le coq chanta et il fit jour. » (Chamb, 333-335, 198-201).

1014« Oui certes, et même, le temps me dure / De faire jouer mon couteau. » (B, III, 3, 286, 894-895).

895). Catharino n'est pas en reste et donne tout de suite son consentement, montrant ainsi son empressement : « You me rendi à vouëstro marci.[1015] » (B, III, 3, 287, 903). Les deux font preuve d'impatience, ils sont pressés de consommer leur union. La temporalité accélérée des rapports entre les personnages fait partie de la disposition libertine. Le même genre d'échange que celui entre l'Amourous et Catharino a lieu entre Pacoulet et Peirouchouno dans la même pièce. Cependant, il semble que cela soit encore plus rapide pour le second couple, car jusqu'alors Pacoulet repoussait Peirouchouno et ne voulait pas entendre parler d'amour. Sa déclaration d'amour est immédiatement suivie d'une invitation à s'isoler pour laisser libre court à leur passion.

Dardarino, dans la pièce D de Zerbin, est une vraie libertine. Alors que son mari est impuissant au lit et ne peut donc pas la satisfaire sur ce point, elle se cherche un amant. La solution la plus simple est Gourgoulet, le valet de la maison. Lorsqu'elle l'entend se plaindre de son célibat, elle se réjouit par avance de la facilité avec laquelle elle devrait arriver à ses fins. La temporalité joue ici un rôle important dans le discours de Dardarino. Elle sait qu'elle pourra rapidement obtenir ce qu'elle désire :

> Certenament à so que veou
> Non faray pas longo carémo,
> Car eou non cerquo que al frémo,
> Per segur dourmiren ensens.[1016]
> (D, III, 2, 380, 532-535).

Dans la pièce E de Zerbin, Tardarasso évoque l'impatience qu'elle ressent à l'idée de retrouver son amant Fumosi : « Seray grandament diligento / De fairé so que lou contento[1017] » (E, II, 4, 438, 562-563). Margarido qui a fait des avances à Barboüillet ne perd pas de temps nom plus et l'invite tout de suite à la suivre dans un endroit plus intime : « Anen l'y doncquos d'aquest pas.[1018] » (E, IV, 2, 451, 1003).

Le plaisir est aussi un élément important de la morale libertine. Celui ressenti par certains personnages féminins est parfois exprimé par eux-mêmes. Dans *Guilhaumes & Antoigne*, Antoigne

1015« Je me rends à votre merci. » (B, III, 3, 287, 903).
1016« Certainement, à ce que je vois, / Je ne ferai pas un long Carême : / Tout ce qu'il cherche, c'est la femme, / À coup sûr, nous dormirons ensemble. » (D, III, 2, 380, 532-535).
1017« Je ferai grandement diligence / Pour le contenter » (E, II, 4, 438, 562-563).
1018« Allons-y donc, de ce pas. » (E, IV, 2, 451, 1003).

dit : « He qual voudrio mouri saquest plase durabo.[1019] » (GuilhAnt, 706, 445). Guilhaumes au début de la pièce avait lui-même dit ne vouloir vivre que pour le plaisir de faire l'amour avec Antoigne. Toutes les remarques qu'elle fait peuvent laisser penser qu'elle ne parle que du plaisir d'aimer et d'être aimé en retour, du plaisir pris dans leurs baisers, mais nous l'avons déjà dit, les baisers sont souvent des euphémismes pour parler de sexe. Ainsi, il n'est pas surprenant de voir Antoigne parler de la grossesse des chambrières, qui serait le résultat du plaisir pris dans les ébats amoureux : « Dabados lon non vei tant de chambrieiros prens.[1020] » (GuilhAnt, 706, 447). Antoigne elle-même tombera enceinte dans la suite de la pièce.

Chez Zerbin, les personnages féminins parlent plus facilement de leur plaisir. Dans la pièce A, alors que Tabacan et Matoys s'apprêtent à se battre pour Peyrouno, celle-ci se réjouit par avance de la victoire de celui qu'elle aime et mentionne clairement son plaisir à venir avec lui : « Continent se vendra saisir / Tant per eou que per mon plezir / Dau ben que mon amour li gardo.[1021] » (A, II, 1, 217, 649-651). Cependant, elle n'en parle qu'en aparté et, lorsqu'elle s'adresse à Matoys, elle fait mine de ne pas accepter d'avoir une relation intime avec lui pour la forme.

Dans la pièce C de Zerbin, Pinatello parle du plaisir qu'elle a pris lors de ses trente années de prostitution :

> Ay més trento ans à calegnar ;
> Et quand sur mon darnié toumbavi
> Autant de plezir atroubavi
> Au layd, au fous coumo au plus beou[1022]
> (C, III, 3, 330, 671-674).

Bien qu'elle accepte tous les types d'hommes, y compris ceux qui ne lui plaisaient pas, par devoir, elle dit avoir éprouvé du plaisir avec tous, quel que soit leur physique. Le plaisir est valorisé et légitimé chez ces personnages féminins.

Dans la pièce D de Zerbin, lorsque Dameyzello affirme ne pas se préoccuper du bonheur de Lagas, Dardarino lui rétorque qu'elle ne se préoccupe pas non plus de son propre bonheur en

1019« Hé, qui voudrait mourir si ce plaisir durait ? » (GuilhAnt, 707, 445).
1020« Ce n'est pas pour rien que l'on voit tant de chambrières enceintes. » (GuilhAnt, 707, 447).
1021« Sur le champ se viendra saisir / Pour son plaisir autant que pour le mien/Du bien que mon amour lui réserve. » (A, II, 1, 217, 649-651).
1022« J'ai passé trente ans à faire l'amour / Et, quand je tombais sur mon derrière, / Je trouvais autant de plaisir / Au laid, au sinistre comme au plus beau » (C, III, 3, 330, 671-674).

refusant d'avoir une aventure avec lui : « Vous voulez fugir voüestré ben.[1023] » (D, IV, 3, 386, 780). Lagas et l'aventure qu'il représente serait une source de bonheur pour Dameyzello selon Dardarino. Refuser les avances de Lagas serait refuser d'avoir accès au bonheur. Elle sait que Dameyzello dit cela pour les convenances, Dardarino n'a aucun mal à en sortir et à avoir un discours totalement libertin. Les plaisirs de façon générale et notamment le plaisir sexuel féminin sont légitimés et valorisés dans la philosophie libertine, et c'est ici le cas dans le discours de Dardarino. Pour encourager son amie à être infidèle avec celui qui la courtise, elle n'hésite pas à mentionner le plaisir qu'elle en tirera : « Lou plezir vous en sera dous.[1024] » (D, IV, 3, 387, 811).

La pièce de *Guilhaumes & Antoigne* s'achève avec une morale donnée par Antoigne qui est pour le moins libertine :

> Aumens sur tout chambrieyros
> Gardas vous as Mousurs
> Non sias pas trop laugeyros.
> Aquo sou de trompeurs,
> Mais vous val un paure homme
> Qu'on pas un Gentil-homme[1025]
> (GuilhAnt, 736, 784-789).

Elle ne dit pas aux chambrières de ne pas être légères, mais plutôt de bien choisir avec qui elles le seront. Elle leur donne en quelque sorte un conseil pour bien choisir leur amant.

Nos personnages féminins tiennent donc des propos libertins et bien souvent le comportement qui lui correspond va avec. Elles nous montrent une diversité de perspectives sur le libertinage féminin, oscillant entre la revendication du droit aux plaisirs naturels et la critique de ce qu'elles estiment être excessif et qu'elles perçoivent comme étant contre-nature. Que ce soit à travers les discours explicites ou les comportements des personnages, la tension entre les désirs sexuels et les normes sociales, religieuses ou morales apparaît clairement. Les personnages féminins expriment une certaine liberté, parfois contrainte, dans la poursuite du plaisir, tout en naviguant avec ruse pour éviter la marginalisation.

1023 « C'est le vôtre que vous voulez fuir. » (D, IV, 3, 386, 780).
1024 « Le plaisir vous en sera doux. » (D, IV, 3, 387, 811).
1025 « Au moins surtout, chambrières, / Gardez-vous des messieurs, / Ne soyez pas trop légères. / Ce sont des trompeurs. / Mieux vous vaut un pauvre homme / Que non pas un gentilhomme. » (GuilhAnt, 737, 784-789).

En conclusion, l'analyse des personnages féminins dans ces œuvres révèle une dynamique complexe entre désir et conformité sociale. Contrairement à une vision passive ou simplement réactive, ces personnages affichent une maîtrise du langage et des métaphores pour exprimer leur sexualité, souvent en dépit des contraintes sociales qui les entourent. Leur désir est manifesté de manière astucieuse, parfois en le dissimulant derrière des services rendus ou des justifications sociales, ce qui met en lumière une tension entre l'envie personnelle et les attentes sociétales. Cette démarche montre que leur désir n'est pas entièrement réprimé, mais souvent modulé par des considérations extérieures telles que l'honneur et la réputation. L'évolution des rôles et comportements observée, où les femmes prennent une position plus active dans la séduction et l'expression de leurs désirs, marque une rupture significative avec les rôles conventionnels des personnages dans la littérature. Ce changement indique un début de remise en question par nos personnages féminins des normes établies et une exploration plus audacieuse des comportements libertins. Les personnages féminins démontrent non seulement une autonomie dans leurs actions, mais aussi une audace dans leurs discours, soulignant un processus d'émancipation face aux contraintes sociales. L'étude de ces thèmes révèle les complexités des désirs féminins et des normes sociales, offrant une vue approfondie des enjeux entourant le corps et le plaisir dans ces pièces. Ainsi, ces œuvres offrent une perspective nuancée sur la sexualité féminine et les dynamiques de pouvoir, tout en ouvrant la voie à une réflexion plus large sur le libertinage. Cette exploration des thèmes libertins nous conduit naturellement à une réflexion sur une question étroitement liée : celle du travail du sexe. En effet, la manière dont les femmes naviguent entre désir personnel et contraintes sociales, nous invite à examiner de près comment le travail du sexe est abordé et représenté dans ces œuvres.

D. Travail du sexe : prostitution et maquerellage

V.D.1. Prostitution

Certains personnages féminins de Zerbin sont ouvertement des travailleuses du sexe. La mère de Tabacan par exemple se prostitue, mais la façon comique dont il en parle enjolive la chose et rend difficile la compréhension réelle de son métier :

Ma mayré siervé lou public,
Et quand quauqu'un a la man larjo
Exersso talament sa charjo
Que dins non ren la tentacien
Qu'a per l'amourouso passien,
Es amirablament garido.[1026]
(A, I, 2, 207, 266-271).

Il ne porte aucun jugement sur la profession de sa mère et présente même cela de façon très positive. Elle semble rendre un service à l'ensemble de la société et apporter son aide. On peut légitimement supposer que le décalage entre la vision que l'on avait à l'époque du travail du sexe et la façon dont en parle Tabacan a pour but de provoquer le rire chez les spectateurs.

Dardarino dans la pièce C de Zerbin est elle aussi une travailleuse du sexe avérée. Elle évoque sa vie sexuelle avec légèreté et semble prendre du plaisir dans ce travail : « ma vido gayo[1027] » (C, II, 1, 318, 262). Dans une certaine mesure, elle choisit ses partenaires ou du moins prend du plaisir lorsque ces derniers sont à son goût : « A li dounar la joüissenso / D'aquo qu'es mon juec de plezenso / Quand siou emé quauqu'un ben fach.[1028] » (C, II, 1, 318, 266-268). Dans son discours, elle se place dans la lignée des femmes qui l'ont précédée dans ce métier, dans une histoire qui remonte à la nuit des temps pour appuyer son propos. Elle dit clairement que même pour tout l'or du monde elle ne saurait être achetée et qu'elle ne fait cela que par plaisir (et non pas par nécessité) :

May tenez per assegurat
Que quand darias tant de pistolos
Qu'en guignant an gagnat lei drolos
Despui que la Divinitat
Qu'apprenguet la lubricitat
Es pareissudo dins lou moundé,
Non veirés que mon couër se foundé

1026« Ma mère sert le public, / Et quand quelqu'un a la main large, / Elle exerce si bien sa charge / Qu'en rien de temps la tentation / Qu'il a pour la passion amoureuse / Est admirablement guérie. » (A, I, 2, 207, 266-271).
1027« ma joyeuse vie » (C, II, 1, 318, 262).
1028« De lui accorder la jouissance / De ce qui est mon jeu d'élection / Quand je suis avec quelqu'un de bien fait. » (C, II, 1, 318, 266-268).

De contentar vouëstré dezir :
Non fau aquo que per plesir,
Pourtas donc vouëstré argent au diable.[1029]
(C, II, 3, 322, 392-401).

On dit que la prostitution est le plus vieux métier du monde et c'est dans la longue histoire de ce travail qu'elle s'inscrit. Le libertinage prend le dessus, le plaisir est plus fort que tout, plus fort que l'argent. On pourrait penser qu'elle refuse pour faire monter le prix par le Vieillard, ne voulant pas se contenter de trois cents doubles ducats, mais on peut aussi penser qu'elle ne veut réellement pas le faire et que cela n'est pas un stratagème de sa part. Son travail revêt aussi une forme de légitimité, il est pratiqué depuis toujours, elle se place sous la protection d'une divinité, ce qui est divin ne saurait être répréhensible.

Nous avons donc deux cas dans les pièces de Zerbin où un personnage féminin est travailleur du sexe et où ce métier est vu de façon positive. Dans le premier cas, la façon dont on en parle rend le tout comique, mais dans le second cas, nous verrons que la réalité de son métier rattrape Dardarino et le plaisir qu'elle prend à l'exercer.

Bien que Dardarino semble faire son travail par plaisir, il y a tout de même la réalité qu'il faut prendre en compte. Elle fait cela pour vivre, elle a besoin d'argent et ne peut donc pas se permettre de sélectionner ses clients, de faire du favoritisme. Pinatello, qui est une maquerelle, lui rappelle qu'elle a déjà eu des relations avec des hommes plus laids que le Vieillard, preuve qu'elle n'a pas toujours fait son travail par plaisir : « Souvent d'uno cargo plus piro / Avez fach vouëstré fardelet.[1030] » (C, III, 3, 330, 665-666). Elle reconnaît aussi une certaine vérité dans le discours de Dardarino, à savoir qu'il est plus agréable de faire leur travail lorsque le client est plaisant, mais elle lui rappelle encore une fois la réalité de son emploi et ce que cela implique :

Va vouëli creiré voulentier :
May ley gens de nouëstré mestier
Faut pas que sarcoun tant d'encamo :

1029« Mais tenez pour assuré / Que, même si vous me donniez autant de / Pistoles que les filles ont gagné / En se dandinant depuis que la Divinité / Qui enseigne la lubricité / Est apparue en ce monde, / Vous ne verriez pas mon cœur / S'appliquer à contenter votre désir : / Je ne fais cela que par plaisir, / Portez donc votre argent au diable. » (C, II, 3, 322, 392-401).
1030« D'une charge bien pire, souvent, / Vous avez fait votre fardeau. » (C, III, 3, 330, 665-666).

Faut que vous amés qu vous amo ;
Non vous fés anar tant aprez,
Accourdas soulament lou prez,
Et pui non parlés d'autro cauzo[1031]
(C, III, 3, 330, 686-692).

Elle ne peut pas se permettre de se faire désirer et de refuser des clients. Elle doit penser à l'argent, donner un prix et ne pas tergiverser.

Dardarino, une fois qu'elle a suivi les conseils de Pinatello et accepté de vendre ses charmes au Vieillard, passe du tout au tout et joue son rôle à merveille. Elle ne montre plus aucun dégoût et offre tout de suite un baiser au Vieillard en preuve de bonne foi : « Faut que toutaro vous embrassi.[1032] » (C, IV, 2, 332, 748). La dimension immédiate de ce baiser entre dans les valeurs libertines, le plaisir doit être pris le plus rapidement possible, le bonheur n'est pas dans l'avenir, mais dans l'immédiat. Elle fait preuve de beaucoup de professionnalisme quand on sait à quel point elle le trouve repoussant. La réalité économique de son travail apparaît donc dans la pièce C de Zerbin.

Ce qui différencie en quelque sorte une femme libertine d'une prostituée, c'est le paiement. Dans la pièce C de Zerbin, Dardarino est harcelée par le Vieillard qui souhaite ardemment acheter ses services. Elle ne veut pas du tout accepter, mais elle semble prête à céder si elle venait à ne plus avoir le choix. Cependant, elle ferait en sorte de lui faire payer le prix fort en dédommagement :

Ou si trop impourtun se rendé
De tirar un estramasson,
Va permettray, may en fasson
Que saubra pron per quant la cano :
So que vous diou n'es pas poucano,
Va li faray ben esprouvar.[1033]
(C, II, 1, 319, 275-280).

1031« Je veux le croire bien volontiers, / Mais les gens qui font notre métier / Ne doivent pas chercher autant de complications. / Il vous fait aimer qui vous aime, / Ne vous faites pas tant courir après, / Fixez seulement le prix / Et puis ne parlez plus d'autre chose. » (C, III, 3, 330, 686-692).

1032« Il faut que je vous embrasse tout de suite. » (C, IV, 2, 332, 748).

1033« Ou bien, s'il devient trop importun, / Je lui permettrai de tirer / Un coup d'estramaçon, mais de sorte / Qu'il saura bien combien en coûte l'aune : / Ce que je vous en dis n'est pas / Une baliverne : Il le sentira passer. » (C, II, 1, 319, 275-280).

Le Vieillard lui propose justement à plusieurs reprises d'importantes sommes d'argent pour la faire céder. Conscient qu'il ne lui plaît pas, il estime que son argent compensera cela :

> Mey pistolos an meritat
> So que defaut à ma persouno :
> Si va fazez, Brandin vous douno
> Au mens très cens doublés ducats.[1034]
> (C, II, 3, 321, 385-388).

Certes, Dardarino est travailleuse du sexe, il est donc normal de la payer pour ses services, mais on sait qu'elle ne veut pas de lui. Il cherche à acheter son consentement, ce qui sort du cadre du libertinage, car le plaisir domine tout. Or ici, c'est l'argent qui domine tout. D'ailleurs, elle accepte de louer ses services à Gourgoulet et Brandin, le valet et le fils du Vieillard, mais comme ils se sont mal comportés avec elle, elle leur a fait payer plus cher : « Avez ben pagat l'embrassado[1035] » (C, III, 3, 328, 601). Tout comme avec le Vieillard, elle trouve un moyen de se venger en prenant le plus d'argent possible aux hommes qui la sollicitent et qui ne se comportent pas correctement avec elle. D'autres personnages féminins acceptent d'avoir des rapports sexuels pour de l'argent ou des cadeaux comme Philis dans la pièce A de Zerbin, mais nous ne pouvons pas la qualifier de travailleuse du sexe dans la mesure où cette transaction semble être exceptionnelle. Contrairement à Dardarino, elle ne dépend pas de cet argent pour vivre.

Finalement, les représentations des travailleuses du sexe dans les pièces de Zerbin offrent une nouvelle perspective sur la profession, bien loin de celle que nous avons pu voir jusque-là sous le prisme de la misogynie. D'une part, Tabacan dépeint sa mère avec une certaine idéalisation, suggérant que son travail est un service bénéfique pour la société et ajoutant une touche comique à la description. D'autre part, Dardarino, tout en trouvant du plaisir dans son activité, est confrontée à la réalité économique de son métier. La tension entre le plaisir personnel et les nécessités financières se manifeste clairement dans ses interactions avec le Vieillard et Pinatello, soulignant le fait que le travail du sexe est souvent régi par des considérations économiques, malgré les apparences de libertinage. Cependant, nous ne pouvons pas parler du travail du sexe sans parler du rôle crucial que jouent les maquerelles dans ces pièces.

1034« Mes pistoles ont le mérité / Qui fait défaut à ma personne : / Si vous le faites, Brandin vous donne / Au moins trois cents doubles ducats. » (C, II, 3, 321, 385-388).

1035« Vous avez bien payé l'embrassade » (C, III, 3, 328, 601).

V.D.2. Recours à une entremetteuse

Certaines femmes jouent le rôle d'entremetteuse, mais cette appellation peut parfois dissimuler en réalité le travail de maquerelle. Le maquerellage est en quelque sorte une entremise. La maquerelle fait le lien entre la courtisane et le client, mais le tabou qui règne autour de tout ceci rend la compréhension des enjeux des pièces parfois difficile.

Dans *La réjouissance des chambrières*, Andrivo informe son amie Peirouno que l'homme qui la courtise lui a demandé de jouer les entremetteuses en sa faveur : « El me vo fa sa maquignouno / Quand vey que soy ta compaignouno.[1036] » (Chamb, 372, 756-757). Ici, il ne s'agit que d'une femme qui souhaite aider une amie, il n'y a pas de rémunération à la clé. Le personnage qui ressemble le plus à Andrivo est celui de Peirouchouno dans la pièce B de Zerbin. En effet, l'Amourous lui demande son aide pour faire grandir l'amour de Catharino : « Li faut parlar à chasqué cop / De ma constansso incomparablo : / […] / De jougné à ma fidelitat[1037] » (B, I, 1, 266, 141-144). Peirouchouno n'est pas maquerelle ou connue pour ses talents d'entremetteuse, elle n'est qu'une chambrière. Il n'y a dans cette pièce aucune dimension de travail du sexe bien qu'il y ait l'intervention d'une entremetteuse.

En revanche, Dupon, dans *Les Amours de la Guimbarde*, confie sa bien-aimée à Miquouquette : « Miquoquette, mon cœur, je vous la recommando.[1038] » (Guimb, 426, 156). On ne peut pas dire ici qu'il demande à proprement parler les services de Miquouquette comme entremetteuse ou comme maquerelle puisqu'il a déjà une relation avec Guimbarde. Mais le fait qu'il lui confie Guimbarde sous-entend qu'il espère qu'elle fera en sorte que sa bien-aimée l'attende et lui reste fidèle. Nous verrons plus tard que Miquouquette demande d'ailleurs un paiement à Dupon, on ne sait pas si ce paiement est pour un service déjà rendu (le fait d'avoir poussé Guimbarde vers Dupon) ou pour le service qu'elle est supposée lui rendre, à savoir surveiller Guimbarde pour lui.

Le Vieillard dans la pièce C de Zerbin a recours aux services de Pinatello, une maquerelle, pour accéder aux services de Dardarino. Et dans la pièce D de Zerbin, Lagas souhaite séduire Dameyzello et fait donc appel à Dardarino qui se trouve être une grande amie de Dameyzello et la cousine de Lagas. Elle n'est pas entremetteuse de profession, mais il espère qu'elle lui rendra ce service :

1036« Il veut faire de moi son entremetteuse / Quand il voit que je suis ton amie. » (Chamb, 373, 756-757).

1037« Il faut lui parler à chaque fois / De mon incomparable constance. / […] / Ajouter à tes dires sur ma fidélité » (B, I, 1, 266, 141-144).

1038« Miquouquette, mon cœur, je vous la recommande. » (Guimb, 427, 156).

May me ven dins lou souvenir
Que son amigo Dardarino
En quauquo sorto es ma couzino,
Fara ben quauquaren per you.[1039]
(D, II, 2, 375, 344-347).

Dardarino dans ce dernier exemple est un cas particulier sur lequel nous reviendrons plus tard.

En conclusion, les figures d'entremetteuses dans les pièces examinées révèlent une complexité où les rôles de médiatrices et de maquerelles se chevauchent parfois. Dans *La réjouissance des chambrières* et dans la pièce B de Zerbin, les interventions des personnages comme Andrivo et Peirouchouno montrent que l'entremise peut être motivée par des sentiments amicaux ou des attentes personnelles, sans nécessairement impliquer une transaction financière. En revanche, *Les Amours de la Guimbarde* et les pièces C et D de Zerbin illustrent clairement la présence de maquerelles comme Miquouquette et Pinatello qui gèrent des relations commerciales plus explicites entre clients et courtisanes, et l'exemple de Dardarino souligne les liens familiaux et amicaux qui peuvent influencer ces transactions. Ces exemples montrent que l'intervention des entremetteuses et maquerelles va au-delà de la simple mise en relation, englobant des dynamiques de pouvoir, de loyauté et de rémunération. Ainsi, le rôle des entremetteuses, qu'elles soient rémunérées ou non, constitue un maillon essentiel dans la gestion des relations amoureuses et sexuelles au sein de ces pièces. Leur fonction, bien que présentant des variations, consiste le plus souvent à faire passer un message de l'homme à la femme ou l'inverse dans le but de former un couple.

V.D.3. La messagère

Dans *La réjouissance des chambrières*, Andrivo propose à son amie Peirouno de jouer la messagère pour elle et de transmettre des informations à son prétendant : « Que ly diray se me retten / Vos que ly parle de boun sen[1040] » (Chamb, 372, 754-755). Elle n'a rien à gagner en faisant ainsi, elle le fait par pure amitié. Peirouno accepte cette offre et donne le message à transmettre :

1039« Mais il me revient en mémoire / Que son amie Dardarino / Est, en quelque sorte, ma cousine : / Elle fera bien quelque chose pour moi. » ((D, II, 2, 375, 344-347).
1040« Que dois-je lui dire s'il me retient ? / Tu veux que je lui parle de bon sens ? » (Chamb, 373, 754-755).

« Fasés li savé que passado / Que dema lavan la bugado[1041] » (Chamb, 372, 760-761). Le message n'est pas clair, mais elle lui donne en réalité rendez-vous, profitant de sortir de la maison pour aller faire la lessive, c'est l'occasion pour les deux amants de se retrouver. Elle demande aussi à Andrivo de lui transmettre un cadeau de sa part : « Et per seignal de mas amous / Baillas ly aquest bouquet de flous.[1042] » (Chamb, 374, 762763).

Dans *Les Amours de la Guimbarde*, le personnage de Miquouquette est une réelle maquerelle, du moins, selon la rumeur. Un chanteur dans la pièce parle du métier de cette dernière. L'une des tâches de Miquouquette est de transmettre les messages des amoureux : « Per fayre tene tousjour / Lou petit poulet d'amour.[1043] » (Guimb, 444, 395-396). Le « poulet » désigne un « billet de galanterie » (ARTLF), Miquouquette joue donc un rôle de messagère pour les amoureux, tout comme Andrivo dans *La réjouissance des chambrières.* Cependant, Andrivo le fait uniquement pour son amie alors que Miquouquette semble le faire pour tous ceux qui sont prêts à payer.

Peiroutouno, dans *Dono Peiroutouno*, se rapproche plus du personnage de Miquouquette que de celui d'Andrivo, car transmettre des messages d'amoureux constitue également une partie de son activité. D'ailleurs, leur travail ne consiste pas seulement à transmettre un message, ce n'est qu'une petite partie. Le plus important, lorsqu'on leur demande de transmettre un poulet, c'est surtout qu'elles plaident en faveur de l'amoureux. Ainsi, Braguetin demande à Peiroutouno de transmettre son message d'amour à Rondeletto et d'user de ses talents d'entremetteuse pour la faire céder : « Ieu vous voudrio prega de li bailla un poulet / Et de li desplega vostre plus fin caquet[1044] » (DonoP, 504, 205-206). Peiroutouno fait aussi le va-et-vient entre les deux potentiels amoureux, transmettant les requêtes de l'un et de l'autre, plaidant leur cause afin de trouver un terrain d'entente entre eux et favoriser leur relation. Elle fait part, par exemple, à Braguetin de la demande de Rondeletto qu'il change de nom : « De voulé que changés lou nom de Braguetin.[1045] » (DonoP, 512, 282).

Dans la pièce B de Zerbin, Peirouchouno remplit à la fois son rôle d'amie en étant la messagère de sa maîtresse auprès de l'Amourous et en l'aidant à mettre son plan en œuvre pour échapper au mariage arrangé par son père et à la fois son rôle d'entremetteuse comme le lui avait demandé l'Amourous. Il n'est pas possible de savoir si ce qui la guide est l'appât du gain ou une

1041« Faites-lui savoir en passant / Que demain nous faisons la lessive » (Chamb, 373, 760-761).
1042« Et pour preuve de mon amour, / Donnez-lui ce bouquet de fleurs. » (Chamb, 375, 762763).
1043« Pour faire toujours passer / Le petit poulet d'amour. » (Guimb, 445, 395-396).
1044« Je voulais vous prier de lui donner un poulet / Et d'user avec elle de votre caquet le plus fin. » (DonoP, 505, 206-206).
1045« Puisqu'elle veut que vous changiez votre nom de Braguetin. » (DonoP, 513, 282).

volonté sincère d'aider Catharino. En tout cas, la première fois qu'elle parle à l'Amourous des sentiments de Catharino, elle le fait sans que personne ne le lui ait demandé : « Elo vous pouërto d'amitié, / Crezez qu'autant qué vous enduro.[1046] » (B, I, 1, 266, 125-126). En partageant l'information qu'elle détient sur les sentiments de sa maîtresse, elle rassure l'Amourous et s'assure qu'il demeure attaché à Catharino. Elle agit pour le bien du couple. Par la suite, elle sera le seul moyen de communication pour les deux amoureux et fera part à l'Amourous de la résolution que sa maîtresse a prise vis-à-vis du mariage orchestré avec Tacan, dévoilant par la même occasion qu'elles ont un plan et que l'Amourous doit y prendre part :

> Et may a prés resoulucien
> Que si sigués son intencien
> Fara venir aqueou mariagi
> Ansin que deven lou nuagi
> Quand se vés toucat dau Souleou[1047]
> (B, III, 1, 283, 759-763).

Elle exposera plus en détail le plan dans la suite de la scène. Sans Peirouchouno pour transmettre les messages, le couple n'aurait pas obtenu gain de cause.

Dans la pièce D de Zerbin, Dardarino qui a réussi à convaincre Dameyzello d'avoir une aventure extraconjugale avec Lagas transmet l'information à Gourgoulet, qui, lui, transmettra le message à Lagas : « Digo-li que vengué toutaro, / Qu'aura touto satisfacien.[1048] » (D, IV, 3, 389, 882-883). Il y a beaucoup d'intermédiaires dans cette affaire, car Dardarino n'a pas le droit d'entrer en contact avec des hommes, mis à part Gourgoulet car il est le valet de la maison. Dardarino s'occupe donc de communiquer avec la partie féminine de l'affaire et Gourgoulet la partie masculine.

Le rôle d'entremetteuse consiste donc essentiellement à transmettre des messages. Qu'il y ait rémunération ou non, le but d'avoir recours à une intermédiaire est de convaincre l'homme ou la femme de céder aux avances de l'autre. Il peut donc s'agir d'un couple déjà formé qui cherche à se faire discret, comme c'est le cas dans *La réjouissance des chambrières*, ou il peut s'agir d'un personnage qui a un intérêt particulier pour un autre et qui cherche à le séduire comme c'est le cas

1046« Elle vous porte de l'affection, / Croyez qu'elle en endure autant que vous. » (B, I, 1, 266, 125-126).
1047« Aussi a-t-elle pris la résolution, / Si vous suivez son dessein / D'agir en sorte que ce mariage / Fasse comme le nuage / Lorsqu'il se voit atteint par le soleil. » (B, III, 1, 283, 759-763).
1048« Dis-lui de venir tout de suite, / Et qu'il aura entière satisfaction. » (D, IV, 3, 389, 882-883).

dans presque toutes nos pièces. Cependant, la discrétion est essentielle. Dans des contextes où les contacts directs entre hommes et femmes sont mal vus, l'intervention d'un messager permet non seulement de préserver les apparences, mais aussi de protéger les protagonistes des conséquences sociales d'une relation exposée. C'est par cette discrétion, savamment entretenue par les messagers, que les amours naissantes peuvent évoluer sans être compromises.

V.D.4. La discrétion

Dans les affaires amoureuses où une entremetteuse ou une maquerelle est sollicitée, la discrétion est de mise. Soit parce que la femme n'est pas mariée et ne peut donc pas avoir de relations hors mariage, soit au contraire parce qu'elle est déjà mariée et serait donc infidèle. Dans *La réjouissance des chambrières*, nous nous trouvons dans le premier cas de figure avec Peirouno qui est célibataire et qui est courtisée par un homme. Celui-ci demande à Andrivo, l'amie de Peirouno de jouer les entremetteuses pour lui. Peirouno accepte de lui donner rendez-vous par l'intermédiaire de son amie, mais elle pose des conditions pour s'assurer de la discrétion de son amie : « S'en noun tournan lou trouvas pus / Et que non niago pus degus[1049] » (Chamb, 372, 758759). Elle n'est pas prête à prendre le risque que son aventure se sache.

Peirouchouno, dans la pièce B de Zerbin, expliquera à l'Amourous les raisons qui poussent Catharino à ne pas exprimer ouvertement ses sentiments à son égard :

> Helas ! Monssu, vous sabez ben
> Que touto fillo s'es discretto
> Tendra son amitié secretto,
> Vaut ben miés que de l'éventar[1050]
> (B, I, 1, 266, 129-132).

Elle fait preuve de prudence et préserve sa réputation en gardant son amour secret. Nous avons dans la pièce *Les Amours de la Guimbarde* l'exemple de Guimbarde qui avait obtenu une mauvaise réputation en montrant son attachement à Dupon. Le fait que l'amour d'une femme pour un homme à qui elle n'est pas encore promise peut compromettre sa réputation et dissuader ses

1049« Si en revenant, vous le trouvez / Et qu'il n'y ait plus personne » (Chamb, 373, 758-759).
1050« Hélas ! Monsieur, vous savez bien / Que toute fille, si elle est sage, / Tiendra son affection secrète. / Cela vaut mieux que de l'éventer » (B, I, 1, 266, 129-132).

prétendants explique la nécessité d'être discrètes. En effet, si cela se savait on pouvait alors douter du fait qu'elle soit encore vierge ou on pouvait redouter qu'elle soit infidèle à son futur mari si son affection allait déjà à un autre.

Dans la pièce D de Zerbin, on est dans le deuxième cas de figure avec une femme mariée qui a recours à une entremetteuse pour dissimuler son infidélité. Dameyzello est déjà mariée et elle est courtisée par un autre. Dardarino apaise les craintes de Dameyzello en lui rappelant que son infidélité sera un secret bien gardé puisque personne ne veut que cela ne s'ébruite : « Qu li va dira ? You ou vous ? / Vounté n'y aura que vautrey dous, / A grand'péno se pourra saubré.[1051] » (D, IV, 3, 388, 851-853).

L'entremetteuse devient alors un atout majeur et indispensable dans ces affaires de cœur puisqu'elle permet d'éloigner les soupçons des deux amants. Les femmes peuvent ainsi conserver leur réputation tout en œuvrant dans l'ombre à l'organisation de leurs rendez-vous galants. Jusqu'à maintenant, nous avons parlé de choses que n'importe qui peut faire par amitié ou du moins sans demander de rémunération. Transmettre un message, être discret, sont des choses qui ne relèvent pas du maquerellage. Nous verrons dans la suite de notre analyse que nos pièces mettent bien en scène des maquerelles et nous commencerons par voir comment elles en sont venues à faire ce métier.

V.D.5. Expérience dans la commercialisation du sexe

L'un des éléments qui revient dans le discours des entremetteuses est leur expérience passée dans le domaine de la prostitution. Bien entendu, elles ne le formulent pas toujours de façon aussi claire, mais il semblerait qu'elles commencent à travailler dans ce domaine en étant elles-mêmes prostituées puis que, l'âge avançant, elles finissent par devenir maquerelles et gérer des filles qui travaillent à leur service.

Dans *Les Amours de la Guimbarde*, Miquouquette, en cherchant à se défendre des accusations du Cantayre selon lequel elle est une maquerelle, se retrouve en réalité à donner des éléments à charge contre elle. En effet, elle évoque sa jeunesse et ses nombreux amours : « Ieu ay be quauques cops parlat, baisat, prestat : / Mais en fin dieu merci mou an tousjour tournat[1052] »

1051« Qui le lui dira ? Moi, ou vous ? / Puisqu'il n'y aura que vous deux, / C'est à grand peine que cela pourra se savoir. » (D, IV, 3, 388, 851-853).

1052« J'ai bien quelquefois parlé, embrassé, prêté, / Mais enfin, Dieu merci, on m'a toujours rendu la pareille. »

(Guimb, 444, 407-408). De plus, elle reconnaît avoir déjà joué les entremetteuses, mais elle en parle au passé et explique que tout ceci était innocent et qu'il ne s'agissait pas là de prostitution et de maquerellage : « Sieu ai fach quauque cop douficis en amour, / Aquo es estat de neit tabé comme de jour[1053] » (Guimb, 444, 411-412). Si cela se passe en plein jour, c'est que ce n'est pas répréhensible, qu'il n'y a rien à cacher. Sa défense qui paraît bien faible, c'est un demi-aveu pour que le public comprenne et pour qu'elle garde la face socialement. La formulation est euphémistique et, partant, comique.

Dans *Dono Peiroutouno*, Peiroutouno, tout comme Miquouquette, est passée de prostituée à maquerelle : « Dono Peirotouno non pot pus, / Fa la basso ny lou dessus, / Ello non sert que de patrono[1054] » (DonoP, 516, 329-331). Les deux maquerelles du Théâtre de Béziers ont donc eu la même reconversion professionnelle. Pinatello, dans la pièce C de Zerbin, les rejoint sur ce point : elle est aussi passée de prostituée à maquerelle. En revanche, sa profession et sa reconversion sont connues de tous et aucun jugement n'est porté dessus. Pinatello elle-même met en avant ses trente années passées en tant que travailleuse du sexe pour parler de la diversité de ses clients et convaincre Dardarino qu'elle n'a aucune raison de faire la fine bouche :

> Ay més trento ans à calegnar ;
> Et quand sur mon darnié toumbavi
> Autant de plezir atroubavi
> Au layd, au fous coumo au plus beou[1055]
> (C, III, 3, 330, 671-674).

Dans la pièce D de Zerbin, Dardarino bien qu'elle vienne à peine de faire elle-même l'expérience de l'infidélité, se présente comme une experte en la matière devant Dameyzello : « Vous moustras ben que sias nouvici[1056] » (D, IV, 3, 388, 850). C'est la maquerelle qui parle ici, plus connaisseuse que les autres, plus maligne, avec une plus grande expérience. Cela est comique dans la bouche de Dardarino, car elle n'est pas vraiment légitime pour parler ainsi.

(Guimb, 445, 407-408).

1053« Si j'ai fait quelquefois office d'amour / C'était aussi bien de nuit que de jour. » (Guimb, 445, 411-412).

1054« Dame Peiroutouno ne peut plus / Faire la basse ni le dessus / Elle ne sert que de patronne » (DonoP, 517, 329-331).

1055« J'ai passé trente ans à faire l'amour / Et, quand je tombais sur mon derrière, / Je trouvais autant de plaisir / Au laid, au sinistre comme au plus beau » (C, III, 3, 330, 671-674).

1056« Vous montrez bien là que vous êtes novice » (D, IV, 3, 388, 850).

Il en ressort donc que le parcours professionnel des maquerelles de notre corpus est souvent marqué par une transition de la prostitution à la gestion de prostituées, un passage illustré par les personnages comme Miquouquette, Peiroutouno et Pinatello. Ces femmes, ayant commencé comme prostituées, acquièrent une expérience précieuse qu'elles réinvestissent ensuite en tant que maquerelles. Leur passé leur confère une légitimité et une autorité qu'elles utilisent pour encadrer et diriger les nouvelles courtisanes. Ce savoir accumulé leur permet d'être à la fois respectées et efficaces dans leur rôle, puisqu'elles peuvent non seulement offrir les services d'une fille, mais aussi transmettre des compétences et des conseils basés sur leur propre vécu. Leur statut d'anciennes prostituées devient ainsi un atout majeur dans leur nouvelle profession, leur permettant de naviguer avec habileté et d'imposer leur autorité dans ce milieu. Toutefois, le cœur du travail de maquerelle et d'offrir les services d'une fille. C'est ce que nous allons à présent voir.

V.D.6. Pouvoir et rôle des entremetteuses

Le travail d'une maquerelle consiste à mettre en relation des clients potentiels avec les filles qui travaillent à son service. Dans nos pièces, cet échange se fait de façon plus subtile, souvent sous couvert de simplement jouer les entremetteuses.

Dans la pièce C de Zerbin, Pinatello, une maquerelle reconnue pour son travail se vante de posséder le corps de nombreuses filles. Elle est détentrice de leur corps, de leur vertu et offre leurs services comme elle l'entend : « Entré mey mans lou precious gagi, / Que teni puis coumo à lougagi.[1057] » (C, III, 1, 325, 516-517). Si rien ne nous est dit sur la relation qu'entretiennent Dardarino et Pinatello, leurs échanges nous suggèrent qu'elles se connaissent déjà, peut-être même ont-elles déjà travaillé ensemble. Ce qui appuie l'idée qu'elles se connaissent déjà dans le cadre du travail sont quelques remarques qu'elles échangent, comme le fait que Pinatello rappelle à Dardarino qu'elle a déjà vendu ses charmes à des hommes plus laids que le Vieillard : « Souvent d'uno cargo plus piro / Avez fach vouëstré fardelet.[1058] » (C, III, 3, 330, 665-666). Pinatello semble connaître les clients précédents de Dardarino. Elle est bien au courant de son activité. Dardarino de la même façon fera appel à l'expérience de Pinatello dans le domaine du travail du sexe pour justifier le fait qu'elle ne commence pas sa prestation avant d'avoir eu l'argent promis : « Et segon dono Pinatello / Aquo se fa de la fasson.[1059] » (C, IV, 2, 333, 761-762). Bien qu'elle fasse un métier

1057« Entre mes mains le gage précieux / Que je détiens ensuite comme en location. » (C, III, 1, 325, 516-517).
1058« D'une charge bien pire, souvent, / Vous avez fait votre fardeau. » (C, III, 3, 330, 665-666).
1059« D'ailleurs, selon dame Pinatello / C'est ainsi que cela se fait. » (C, IV, 2, 333, 761-762).

hors des normes, il y a des règles à respecter, des façons de faire qui sont transmises. L'allusion de Dardarino nous laisse penser que c'est peut-être Pinatello qui lui a enseigné cette règle, peut-être même est-ce elle qui l'a initiée à ce travail et qui lui a enseigné les ficelles du métier.

Dardarino semble soumise à Pinatello, elle use de nombreuses formules de politesse afin de lui plaire. Elle se met tout de suite à sa disposition : « Presto à voüestré coumendament.[1060] » (C, III, 3, 328, 606). Ou encore : « Despui lou jour de ma neissenso / Ay destinat de vous sarvir.[1061] » (C, III, 3, 328, 609-610). La dynamique déjà en place entre les deux femmes correspond à celle d'une employée soumise à sa patronne. Ce qui est le cas. Mais on peut aussi y voir le respect qu'une jeune femme doit à son aînée. Lorsque Pinatello aborde Dardarino cette dernière se doute que c'est pour le travail et elle se place tout de suite à son service, prête à travailler pour elle :

> Crezez, coumayré, que mon coüer
> Se rendra segon voüestro posto :
> En tout Dardarino es disposto :
> Non songés donc qu'à coumandar.[1062]
> (C, III, 3, 329, 627-630).

Pinatello a une forte influence sur Dardarino et elle doit se plier à ses exigences. Elle exerce un ascendant certain. Lorsque Dardarino cède et accepte de vendre ses services au Vieillard, elle dit clairement que c'est l'influence de Pinatello qui l'a fait changer d'avis : « Faut diré qu'avez un grand credi / Au dessus de ma voulountat.[1063] » (C, III, 3, 331, 701-702). La volonté de Pinatello a été plus forte que celle de Dardarino, son discours a eu raison de son refus : « A la fin me vezi gagnado.[1064] » (C, III, 3, 331, 704). Elle revient au discours du début plein de politesse et de soumission : « Siou presto à far so que voudrés.[1065] » (C, III, 3, 331, 706). Pinatello en tant que maquerelle choisit à qui elle offre les services de ses filles et celles-ci doivent se soumettre à ses décisions. C'est ici le cas de Dardarino qui se trouve contrainte de vendre ses charmes à un homme qui ne lui plaît pas et qu'elle méprise.

1060« Toute prête à vous obéir. » (C, III, 3, 328, 606).
1061« Depuis le jour de ma naissance / Je suis destinée à vous servir. » (C, III, 3, 328, 609-610).
1062« Croyez bien, commère, que mon cœur / Se rendra à votre convenance. / Dardarino est disposée à tout : / Ne songez donc qu'à commander. » (C, III, 3, 329, 627-630).
1063« Il faut dire que vous avez un grande influence / Sur ma volonté. » (C, III, 3, 331, 701-702).
1064« À la fin je m'avoue vaincue. » (C, III, 3, 331, 704).
1065« Je suis prête à faire ce que vous voudrez. » (C, III, 3, 331, 706).

Si dans le cas de Dardarino et Pinatello, il est aisé de comprendre que nous avons affaire à une maquerelle et à une courtisane, d'autres pièces sont moins claires et nous devons nous baser sur des paroles de chansons interprétées dans les pièces pour comprendre les métiers exercés par Miquouquette et Peiroutouno.

Dans *Les Amours de la Guimbarde*, Lou Cantayre décide d'interpréter une chanson sur Miquouquette et son travail de maquerelle. Le premier couplet est le suivant :

> Lou mestié qu'ello a, es de fayre en sorte
> Que sur miego niech s'ouvrisque la porte,
> Et peis met dedins Dupon
> Per fa pa ra pa ta ton.[1066]
> (Guimb, 442-444, 385-388).

Il n'emploie pas encore le mot maquerelle, mais petit à petit le tableau se dessine. Tout d'abord, il montre clairement l'implication de Miquouquette dans la relation entre Dupon et Guimbarde. L'expression « Per fa pa ra pa ta ton. » est récurrente dans les chansons de cette pièce et désigne le fait de faire l'amour. De plus, la mention de l'heure tardive où l'action se passe montre le caractère confidentiel de leurs affaires. Ce qui se passe généralement la nuit doit demeurer secret et n'est pas convenable. Le fait que ce soit elle qui ouvre à Dupon, montre que c'est elle qui dirige la maison et qui décide de qui entre et sort et, par la même occasion, de qui fréquente qui. Elle est la marionnettiste qui tire les ficelles en coulisse des amours de Guimbarde. L'évocation du contrôle des portes se retrouve dans une autre chanson plus tard dans la pièce : « Quand sera la niech dedins sa cambretto, / Se fara clava à donno Miquouquetto[1067] » (Guimb, 460, 599-600). Après avoir ouvert à Dupon, elle l'enferme dans la chambre. Le but, bien évidemment, n'est pas de le séquestrer, mais plutôt de lui offrir de l'intimité puisqu'elle enferme le client avec la fille choisie. Miquouquette a le contrôle des portes et le contrôle des corps.

Le chanteur parle de plus en plus clairement des activités de Miquouquette. Il dit : « Et de fayre neit & jour / Lou petit mestié d'amour.[1068] » (Guimb, 444, 391-392). Le petit métier d'amour désigne sans doute celui de maquerelle ou de prostituée. La désignation claire du travail de maquerelle est donnée dans le dernier couplet :

1066« Le métier qui est le sien est de faire en sorte / Qu'à minuit on ouvre la porte, / Et puis de faire entrer Dupon / Pour faire parapatapon. » (Guimb, 443-445, 385-388).

1067« Quand il fera nuit dans la chambrette, / Elle sera fermée à clé par dame Miquouquette. » (Guimb, 461, 599-600).

1068« Et de faire nuit et jour/Le petit métier d'amour. » (Guimb, 445, 391-392).

La vertut qu'elle a ez d'estre fidelo,
Et suivant las gens un pauc maquerello,
Per fayre tene tousjour
Lou petit poulet d'amour.[1069]
(Guimb, 444, 393-396).

Il évoque son travail comme celui d'une entremetteuse, une messagère, bien que l'on sache que son travail n'est pas si innocent et uniquement porté sur les sentiments amoureux.

Dans *Dono Peiroutouno*, Peiroutouno est une maquerelle mais sa fonction semble être bien dissimulée, elle paraît n'être qu'une entremetteuse. Cependant, certains éléments nous laissent entendre qu'elle évolue dans le domaine de la prostitution, la majorité des arguments que nous allons exposer proviennent d'une chanson interprétée à la fin de la pièce par Peiroutouno ellemême où elle parle d'elle à la troisième personne du singulier. Tout d'abord, on comprend qu'elle est une figure d'autorité dans son domaine, que c'est elle qui dirige : « El qu'al faire so qu'ello ordonno[1070] » (DonoP, 516, 327) ; « Ello non sert que de patrono[1071] » (DonoP, 516, 329-331). Ensuite, elle se désigne comme étant une matronne : « Ell'es uno bravo matrouno[1072] » (DonoP, 516, 325). Une matrone peut désigner une « Entremetteuse, tenancière de maison close » (TLFi). Un couplet de sa chanson va dans le sens de la maison close : « Dono Peiroutouno a un houstal / Ple d'armos comme un arcenal / L'uno bouno, l'aultro milliouno[1073] » (DonoP, 516, 341-343). Ses armes sont sans doute les filles qui travaillent dans la maison close. Entre 1550 et 1650, les bordels sont légalisés, « notamment par ordonnances municipales » (Oiry 2015, 115). Les maisons closes étaient donc légales au moment où sont écrites et jouées nos pièces, ce qui explique ce sous-entendu et qui étaye l'hypothèse selon laquelle Peiroutouno serait une tenancière de bordel.

En conclusion, l'analyse des personnages de maquerelles dans ces pièces théâtrales révèle leur rôle central et l'autorité qu'elles exercent sur les autres personnages. Pinatello, Miquouquette et Peiroutouno sont des figures puissantes qui possèdent un contrôle presque absolu sur les relations qu'elles orchestrent, souvent en dissimulant leur véritable métier sous le couvert d'une

1069« Sa vertu est d'être fidèle / Et selon les gens, un peu maquerelle, / Pour faire toujours passer / Le petit poulet d'amour. » (Guimb, 445, 393-396).
1070« Il faut faire ce qu'elle ordonne. » (DonoP, 517, 327).
1071« Elle ne sert que de patronne » (DonoP, 517, 329-331).
1072« Elle est une brave matronne » (DonoP, 517, 325).
1073« Dame Peiroutouno a une maison / Pleine d'armes comme un arsenal / L'une bonne, l'autre meilleure. » (DonoP, 517, 341-343).

simple entremise. À travers leurs interactions, il devient évident qu'elles ne sont pas de simples intermédiaires, mais qu'elles détiennent un pouvoir semblable à celui d'une déesse, en disposant du corps et du sort des filles qui travaillent pour elles. Leur influence et leur expertise dans le domaine du travail du sexe sont soulignées par les dialogues et les situations où elles apparaissent, confirmant leur statut de maquerelles plutôt que de simples entremetteuses. Ces personnages incarnent donc des femmes d'autorité, capables de manipuler les destinées de celles qui leur sont subordonnées, tout en naviguant dans un système où le pouvoir et le corps sont étroitement liés. Ce qui les différencie de simples entremetteuses est le fait qu'elles soient payées. Tout comme pour la prostitution, le maquerellage revêt une réalité économique qui ne saurait être dissociée de leur activité. Sans paiement, il ne saurait être question de maquerellage. Les mentions de ces paiements sont plus ou moins évidentes selon les pièces, c'est ce que nous allons voir à présent.

V.D.7. Paiement

La différence fondamentale entre un personnage comme celui d'Andrivo dans *La réjouissance des chambrières* qui joue les entremetteuses par amitié et les autres entremetteuses des pièces du Théâtre de Béziers et de Zerbin réside dans le paiement. En effet, Andrivo ne réclame rien à son amie Peirouno pour son rôle d'entremetteuse, elle aide simplement une amie. Dans la pièce B de Zerbin, le personnage de Peirouchouno est ambigu. Si généralement la demande de paiement est un indicateur du travail de maquerelle, ici, la situation est plus compliquée. En effet, Peirouchouno est la domestique de Catharino, et par conséquent on sait qu'elle n'est pas maquerelle. Lorsque l'Amourous lui demande son aide pour dire du bien de lui à Catharino et ainsi entretenir l'amour qu'elle ressent déjà pour lui, Peirouchouno réclame de l'argent en échange de ce service : « Sufis qu'uno poulido estréno / Recompencé so que faray.[1074] » (B, I, 1, 267, 155-156). Cependant, elle avait déjà commencé à intercéder en la faveur de Catharino auprès de l'Amourous en lui assurant qu'elle partageait ses sentiments. À ce moment-là, elle le faisait par gentillesse et sans doute au nom de l'amitié qui la lie à sa maîtresse. Par la suite, l'Amourous accepte de la payer et reviendra plusieurs fois dessus pour motiver Peirouchouno à faire ce qu'il veut alors qu'elle n'en parle plus jamais : « Attiro-li ben sou couragi, / Si cerqués ta remontacien.[1075] » (B, I, 1, 267, 163-164) :

1074« Il suffit qu'une bonne étrenne / Récompense ce que je ferai. » (B, I, 1, 267, 155-156).
1075« Sache bine attirer son cœur, / Si c'est ta fortune que tu cherches. » (B, I, 1, 267, 163-164).

You te proumeti ben qu'auray
Devers tu la man assez larjo,
Si tu satisfas à la charjo
Que t'ay presentament dounat.[1076]
(B, I, 1, 267, 157-160).

On ne verra finalement jamais le paiement et Catharino intercédera en la faveur de sa domestique pour qu'elle obtienne le mariage dont elle rêve avec Pacoulet. On peut donc supposer que ce qui motive le plus Peirouchouno est son amitié pour Catharino et non l'appât du gain, mais qu'elle a vu une occasion de se faire de l'argent lorsque l'Amourous lui a fait sa demande.

En revanche, il y a moins d'ambiguïté avec Miquouquette dans *Les Amours de la Guimbarde*. Elle réclame à Dupon un paiement pour ses services : « Pregas lou per lou mens qu'en favou de ma peno, / Me porte quand vendra hus cizeaux per estreno.[1077] » (Guimb, 432, 207-208). Elle passe par l'intermédiaire de Guimbarde pour demander son dû et elle ne présente pas cela comme un paiement en échange de ses services. Cependant, on comprend aisément que c'est une façon détournée de demander à être payée. D'ailleurs, lorsqu'elle reçoit bien les ciseaux qu'elle avait demandés de la part de Dupon, celle-ci dit : « Ieu ou ay be gaignat amay may que non val[1078] » (Guimb, 454, 517). Elle estime que le préjudice causé par la rumeur qui s'est répandue à son sujet (la rumeur selon laquelle elle serait une maquerelle) ne vaut pas la simple paire de ciseaux. On ne sait pas si elle a demandé ce paiement pour avoir favorisé les relations entre Guimbarde et Dupon ou pour avoir gardé un œil sur Guimbarde durant l'absence de Dupon. En tout cas, la paire de ciseaux est une façon d'être payée sans éveiller les soupçons. Cela peut passer pour un simple cadeau.

Contrairement à Miquouquette, Peiroutouno, la maquerelle de *Dono Peiroutouno* n'évoque pas son paiement avec Braguetin qui fait pourtant appel à ses services. Cependant, on voit parfois des mentions discrètes à sa rémunération. Rondeletto, par exemple, qui ne souhaite pas entendre parler de Braguetin et d'amour, demande à Peiroutouno de ne plus jamais lui en parler même si Braguetin venait à lui offrir un cadeau coûteux pour paiement : « Quand el vo dario be une raube de

1076« Je te promets bien que j'aurai / À ton égard la main généreuse, / Si tu accomplis la mission / Que je viens de te donner. » (B, I, 1, 267, 157-160).
1077« Priez-le pour le moins qu'en considération de ma peine / Il m'apporte quand il viendra des ciseaux pour étrenne. » (Guimb, 433, 207-208).
1078« Je les ai bien gagnés et même plus qu'ils ne valent. » (Guimb, 455, 517).

sarge.[1079] » (DonoP, 50, 232). Cupidon qui s'incline devant le talent de Peiroutouno estime qu'elle pourrait devenir riche si elle venait à prendre sa place, preuve que ses services ne sont pas gratuits : « Potra gagnia forsso ducats / Se vol servi de Cupidouno[1080] » (DonoP, 518, 354-355).

Dans la pièce C de Zerbin, on ne voit pas non plus la couleur de l'argent. Le Vieillard fait appel aux services de Pinatello pour obtenir un moment d'intimité avec Dardarino. Pinatello est maquerelle, il est donc évident qu'il doive la payer. Elle ne parlera d'ailleurs jamais d'argent, c'est toujours le Vieillard qui le mentionnera : « Eytamben li daray l'estréno[1081] » (C, III, 1, 325, 489) ; « Aurés un escut au Souleou.[1082] » (C, III, 1, 326, 547). Il voudra même la payer avant d'obtenir ce qu'il veut, mais tout ceci n'est qu'une escroquerie. Il espère avoir l'air honnête pour endormir les soupçons de Pinatello et ainsi ne pas avoir à la payer pour son travail.

Dans la pièce D de Zerbin, la question du paiement est là aussi compliquée. Lagas souhaite s'entretenir en privé avec sa cousine Dardarino dans l'espoir de lui faire part des sentiments qu'il entretient pour Dameyzello, une amie de Dardarino. Il espère ainsi pouvoir la convaincre d'intercéder en sa faveur auprès de la jeune femme. Malheureusement, il ne pourra pas approcher sa cousine à cause de son mari excessivement jaloux. Désespéré, il profitera de l'absence du mari de Dardarino pour payer le valet de la maison, Gourgoulet, afin qu'il transmette sa demande à Dardarino :

> Ay fach rezoulucien d'oufrir
> Au sarvitour de ma parento
> Tout so qu'en un an ay de rento,
> Davant que non en vengui à bout :
> Dien que l'argent corroumpé tout[1083]
> (D, III, 3, 382, 612-616).

Tout cet argent semble avoir pour but de corrompre Gourgoulet. Il semble que Dardarino n'en verra jamais la couleur, malgré son rôle indispensable dans l'affaire. Si Andrivo, dans *La réjouissance des chambrières*, décidait de jouer les entremetteuses par pure amitié, il semblerait que Dardarino dans la pièce D de Zerbin choisisse de le faire par amour. Dardarino n'est pas poussée par l'attrait du défi

1079« Quand bien même il vous donnerait pour cela une robe de serge. » (DonoP, 505, 232).
1080« Peut gagner beaucoup de ducats / Si elle veut servir de Cupidon » (DonoP, 519, 354-355).
1081« Aussi bien lui donnerai-je l'étrenne » (C, III, 1, 325, 489).
1082« Vous aurez un écu au soleil. » (C, III, 1, 326, 547).
1083« J'ai pris la résolution d'offrir / Au serviteur de ma parente tout ce que / J'ai comme revenus en une année, / Avant que d'être aux abois, / (On dit que l'argent corrompt tout) » (D, III, 3, 382, 612-616).

que représente Dameyzello, ni par la volonté de faire une démonstration de son art comme Pinatello, elle ne le fait pas non plus par appât du gain. Elle le fait par amour pour Gourgoulet : « Per te rendré aqueou boüen oufici, / Car sabés ben so que te siou.[1084] » (D, IV, 3, 385, 746-747). Tout comme Cupidon prédisait un grand enrichissement pour Peiroutouno dans *Dono Peiroutouno* avec son travail d'entremetteuse, Gourgoulet prédit la même chose à Dardarino : « Lous Pays vous dounara gagis / Si continuas aqueou mestié.[1085] » (D, IV, 3, 389, 886-887). En tant qu'entremetteuse, elle est d'utilité publique et devrait donc recevoir un salaire de l'État. C'est bien évidemment un ressort comique de présenter ce travail comme quelque chose de conventionnel. Toutefois, il est surprenant qu'il lui prédise un riche avenir dans ce domaine dans la mesure où elle n'a reçu aucune récompense pécuniaire pour son entremise. Gourgoulet espère sans doute pouvoir continuer ce petit manège pour son propre profit.

Pour conclure, le paiement est très important pour qualifier nos personnages de travailleuses du sexe, car c'est la commercialisation du sexe qui fait d'elles des maquerelles. Pourtant, dans nos pièces, l'argent est rarement leur seule motivation. Elles jouent les entremetteuses par amitié comme c'est le cas de Peirouchouno, par amour pour Dardarino ou pour faire la démonstration de ses talents pour Pinatello. Bien que la mention de leur rémunération soit faite, il est rare qu'elle vienne d'elles et encore plus rare qu'elles reçoivent cet argent. La seule pièce où une femme demande à être payée et où elle finit par l'être est Miquouquette dans *Les Amours de la Guimbarde*. En revanche, ce qui est intéressant à voir, c'est l'argumentaire riche et varié que met en place une maquerelle pour arriver à ses fins.

V.D.8. Argumentaire de la maquerelle

Dans *Les Amours de la Guimbarde*, Miquouquette joue un double jeu avec Dupon, selon ce qui pourrait le plus favoriser ses intérêts. Dans un premier temps, celui-ci fréquente Guimbarde et si on part du principe que la rumeur est vraie et que Miquouquette est une maquerelle et Guimbarde une de ses filles, Dupon est donc un client. Ainsi, il est dans l'intérêt de Miquouquette de chercher à convaincre Dupon de ne pas partir en guerre et de rester auprès de Guimbarde : « Ay Dupon que fasés, ses vous tant aveuglat / De laissa la Guimbarde, & vous farie souldat[1086] » (Guimb, 420, 77-78).

1084« Pour te rendre ce bon service / Car tu sais bien ce que je suis pour toi. » (D, IV, 3, 385, 746-747).
1085« Le Pays vous donnera des gages / Si vous persévérez dans ce métier. » (D, IV, 3, 389, 886-887).
1086« Ah ! Dupon que faites-vous ? Êtes-vous aveugle / Au point d'abandonner Guimbarde et de vous faire soldat » (Guimb, 421, 77-78).

Celle-ci d'ailleurs semble aimer Dupon et se désespère d'en être séparée. Les arguments de Miquouquette pour convaincre le jeune soldat de rester sont purement à caractère sexuel : « Dupon el val bé may, sans courri tant d'hazards, / Partagea de tetins (comme bels galabards)[1087] » (Guimb, 422, 89-90) ; « Brandy qu'auque gounel, & commo las chambrieiros, / Espoulssa la camiso per fa tomba las nieiros[1088] » (Guimb, 422, 95-96). Elle rappelle aussi à Dupon la chance qu'il a d'être avec la très belle Guimbarde : « Un corps que sourtirio lous morts dejoust la terro[1089] » (Guimb, 424, 116). Encore une fois, c'est le corps de la jeune femme et tout ce qu'il promet comme plaisirs qui est mis en valeur. Seul le sexe semble pouvoir convaincre Dupon de rester selon Miquouquette. Encore une fois, puisque leur lien est justement la vente et l'achat des charmes de Guimbarde, il n'est pas étonnant de la voir user de ce genre de discours. En voyant pourtant que la décision du jeune homme est arrêtée, elle lui fait promettre de revenir rapidement pour le bien de Guimbarde (et sans doute aussi de ses affaires) : « Dupon promettés-l'y de tourna prontamen[1090] » (Guimb, 424, 133). Tout au long de son discours, elle semble prendre la défense de Guimbarde et être une amie dévouée, mais c'est surtout la perte d'un bon client qui l'inquiète. C'est la seule pièce, dans le Théâtre de Béziers et dans le théâtre de Zerbin, où une entremetteuse cherche à convaincre un homme et non une femme. D'habitude, c'est l'homme qui demande les services d'une entremetteuse pour convaincre une femme de céder à ses avances.

Lorsque Dupon est parti en revanche, Miquouquette semble se lamenter sur le triste sort de son amie, on peut aussi voir dans ses propos la plainte de la maquerelle qui voit sa marchandise gâchée :

> Ieu non ay qu'un regret que me crevo lou cor
> De veyre la Guimbarde ambe tout son tresor
> Que beleu restara aqui toute sa vido
> Per jouga dins l'oustal à la paure felido[1091]
> (Guimb, 436, 271-274).

1087« Dupon, il vaut mieux, sans courir de tels périls, / Partager des tétons, comme de beaux goinfres » (Guimb, 423, 8990).

1088« Mieux vaut secouer quelque jupe et, comme des chambrières, / Épousseter une chemise pour en faire tomber les puces. » (Guimb, 423, 95-96).

1089« Un corps qui sortirait les morts de sous la terre ? » (Guimb, 425, 116).

1090« Dupon, promettez-lui de revenir rapidement. » (Guimb, 423, 133).

1091« Je n'ai qu'un regret qui me crève le cœur, / C'est de voir Guimbarde avec tout son trésor / Qui restera peut-être là toute sa vie / À jouer dans la maison la pauvre navrée. » (Guimb, 437, 271-274).

Les trésors de Guimbarde sont sans doute ses atouts physiques. Le fait qu'elle reste à la maison à se lamenter signifie qu'elle n'a pas d'autres galants qui la courtisent. Elle ne fait donc rien d'utile pour Miquouquette. Si cette pièce est la seule où l'on voit une maquerelle chercher à convaincre un homme de rester pour une femme, c'est aussi la seule où on voit une maquerelle chercher à convaincre une de ses filles de ne pas pleurer son amant et de se retrouver un nouveau prétendant. Si Guimbarde craint d'être infidèle à Dupon, Miquouquette n'a pas ce genre de scrupules et sème le doute dans le cœur de la jeune femme en laissant entendre que son amant ne respecterait pas ses engagements auprès d'elle : « Et peis pensarias vous que Dupon se souvengo / D'aquelses sagramens que vous a faict sa lengo[1092] » (Guimb, 430, 183-184). C'est la seule fois où l'infidélité du partenaire masculin est mentionnée comme argument par une maquerelle pour convaincre une jeune femme de commettre un adultère. Finalement, si on pouvait espérer que les intentions de Miquouquette soient louables, qu'elle cherchait simplement à consoler son amie, on voit plus tard qu'elle agit bien dans son intérêt. En effet, lorsque sa réputation finit par aussi être entachée à cause du chagrin de Guimbarde, elle dit la chose suivante : « Quand toquou sur l'hounou, à lors yeu me bolegui.[1093] » (Guimb, 448, 446). Elle se contentait jusqu'à maintenant de consoler Guimbarde et d'invectiver Lou Cantayre, mais, lorsque celui-ci s'en prend à elle personnellement, elle décide de passer à l'action de tout mettre en œuvre pour étouffer les rumeurs à son sujet (et à celui de Guimbarde). S'il semble qu'elle cherche à protéger Guimbarde, c'est en réalité et en grande partie elle-même qu'elle souhaite préserver.

Tout comme Peiroutouno, Pinatello dans la pièce C de Zerbin protège avant tout ses intérêts. Ainsi, lorsqu'il est temps de faire venir le Vieillard jusqu'à Dardarino pour faire la transaction, elle use de son pouvoir de manipulation pour le distraire de ses préoccupations pécuniaires : « Monsu Brandin, aqueou plezir / De tout pensament vous deou trayré.[1094] » (C, IV, 2, 332, 739-740). Elle le pousse à avancer alors qu'il traîne des pieds en pensant à l'argent qu'il s'apprête à dépenser : « Faut que mountés, / Car sian contro l'houstau vount'és.[1095] » (C, IV, 2, 332, 743-744).

Si Miquouquette use d'arguments sexuels pour convaincre Dupon de rester auprès de Guimbarde, Peiroutouno dans *Dono Peiroutouno* utilise le même genre d'arguments, mais auprès de Rondeletto. C'est la seule fois dans le Théâtre de Béziers où une femme évoque la satisfaction

1092« Et puis, pensez-vous que Dupon se souvienne / Des serments que vous a fait sa langue ? » (Guimb, 431, 183-184).

1093« Quand on touche à mon honneur, alors je m'active ! » (Guimb, 449, 446).

1094« Monsieur Brandin, ce plaisir / Doit vous éloigner de tout souci. » (C, IV, 2, 332, 739-740).

1095« Il faut que vous montiez, / Car nous sommes tout près de là où elle habite. » (C, IV, 2, 332, 743-744).

sexuelle auprès d'une autre femme. En effet, parmi les qualités de Braguetin, celles que Peiroutouno mentionne, et qu'elle considère comme étant les plus importantes, sont sa vaillance au lit qui ferait de lui un bon amant et sa beauté : « Plus valiant qu'un rolan, plus bel qu'uno magino, / En matiero d'amour nullement ombratgioux : / Qu'es un des plus grand ponts : qu'ieu y trovi per vo[1096] » (DonoP, 510, 256-258).

L'éloge de l'infidélité, ou du moins la présentation de l'infidélité comme n'étant pas un réel péché, fait aussi partie de la palette d'arguments utilisés par nos maquerelles. Dans *Les Amours de la Guimbarde*, aussitôt Dupon parti et avec lui la rentrée d'argent qu'il représentait, Miquouquette se met au travail et cherche à convaincre Guimbarde de passer à autre chose : « Guimbardo se lou sen non fa aisi son degut, / Vous ses per espousa de vespre l'Atahut, / Armas vous de rasou per combatre las penes[1097] » (Guimb, 428, 169-171). Miquouquette ne pense pas que Dupon reviendra et souhaite que sa jeune amie se console de ce départ au plus vite pour se trouver un nouvel amant. En effet, si Guimbarde ne passe pas à autre chose, les affaires de Miquouquette restent en suspens :

GUIMBARDO

Qu'un moyen d'on senty lou mal que l'amour fa :

MIQUOQUETTO

Non n'y a pas un milhiou certes que s'en trufa.

GUIMBARDO

Se trufa de l'amour aquos estre infidelo :

MIQUOQUETTO

Dius vous donne lou bast, peis qu'on voules la selo ;
Vous vous aquerirez cauque mauvais renom.[1098]
(Guimb, 428, 173-177).

1096« Plus vaillant qu'un Roland, plus beau qu'une image, / Et en matière d'amour, nullement ombrageux. / Ce qui est un des plus grands avantages que j'y trouve pour vous. » (DonoP, 511, 256-258).

1097« Guimbarde, si le bon sens ne fait ici son devoir / Vous vous apprêtez à épouser ce soir un cercueil. / Armez-vous de raison pour combattre les peines » (Guimb, 429, 169-171).

1098« Guimbardo. – Comment ne pas sentir le mal que donne l'amour ?
Miquoquetto. – Il n'y a certes rien de mieux que de s'en moquer.
Guimbarde. – Se moquer de l'amour, c'est être infidèle.
Miquoquetto.– Dieu vous donne le bât puisque vous ne voulez la selle. / Vous allez vous faire une mauvaise réputation. » (Guimb, 429, 173-177).

Selon Miquouquette, le meilleur moyen de se remettre d'une rupture est d'avoir une nouvelle relation. Bien entendu, ce conseil n'est pas anodin et va dans le sens de ses affaires. Si Guimbarde prend un nouvel amant, Miquouquette recevra à nouveau de l'argent pour son entremise. Sa façon de voir l'amour est assez libertine. En effet, le mariage n'est jamais mentionné dans ses propos et la fréquentation de plusieurs partenaires au cours d'une vie de femme semble être encouragée. Le chagrin ne doit pas empêcher Guimbarde de chercher la satisfaction de ses désirs naturels. La dernière phrase de Miquouquette montre son inquiétude quant à la réputation de Guimbarde. En effet, il était mal perçu de voir une femme pleurer un amoureux avec qui elle n'était pas mariée, car on comprenait aisément leur attachement mutuel et la vertu de la jeune femme pouvait alors être remise en question et par la même occasion, sa réputation pouvait être entachée. Une femme dont on doute de la vertu est une femme qui ne peut pas être fréquentée et encore moins mariée, les hommes craignant une mauvaise réputation ou l'infidélité : « Aquo fa qu'elle pert cinquante bons partits[1099] » (Guimb, 436, 263). Une mauvaise réputation est n'est pas bonne pour les affaires de Miquouquette.

Dans la pièce D de Zerbin, le sujet de l'infidélité revient. Si Guimbarde n'était pas mariée à Dupon, en revanche, Dameyzello est mariée à Mourfit. Dardarino qui cherche à la convaincre de prendre Lagas pour amant donne pour argument le fait que d'autres femmes l'ont déjà fait : « Dirias que serias la premiéro.[1100] » (D, IV, 3, 388, 825). Ces femmes seraient-elles des exemples à suivre ? C'est aussi une façon de déculpabiliser Dameyzello, elle ne serait pas la pécheresse originelle. Si d'autres l'ont fait, pourquoi pas elle ? Elle explique que tout type de femme, quel que soit son rang, a des prétendants et qu'il arrive que la liaison aille jusqu'à l'assouvissement de leur passion :

> Pron de la lié la plus espesso,
> Et milo frémos de noublesso,
> Mesmé de moüillers de Doutours,
> Entretenoun de sarvitours,
> Et may souvent à l'escoundudo
> Li fan de la pesso fendudo
> Uno admirablo producien.[1101]
> (D, IV, 3, 388, 833-839).

1099« À cause de cela, elle perd cinquante bons partis. » (Guimb, 437, 263).

1100« On dirait que vous seriez la première ! » (D, IV, 3, 388, 825).

1101« Bien des femmes de la lie la plus épaisse, / Et mille femmes de la noblesse, / Des épouses de Docteurs même, / Ont commerce avec des soupirants / Et même souvent, en cachette, / Leurs offrent-elles souvent, de façon / Admirable, leur pièce fendue. » (D, IV, 3, 388, 833-839).

La mention du rang des femmes permet de montrer leur diversité et d'expliquer qu'il n'y en a aucune qui soit trop pure pour refuser ce genre de plaisir. Le sexe concerne tout le monde, toutes les femmes, le plaisir qu'il procure est naturel et la nature concerne tout le monde. Dameyzello n'est pas différente ou meilleure que les autres. Elle aussi doit chercher à se satisfaire et si nécessaire dans les bras d'un autre que son mari.

Cependant, elle craint que son infidélité soit découverte et sa peur se base sur un proverbe populaire : « Leis ausseous que van d'aubré en aubré / Parloun, coumo se dis souvent.[1102] » (D, IV, 3, 388-389, 854-855). L'argument de Dardarino qui veut que ce genre de proverbe et de sagesse populaire ait été créé pour faire peur et dissuader les peureux de profiter des plaisirs de la vie est un discours typique de l'univers de la *Celestina* de Rojas dont nous avons parlé en introduction : « Non se fa que per dounar crénot, / Ey gens que soun un pauc paourous.[1103] » (D, IV, 3, 389, 858-859). Cette œuvre connaît un énorme succès dans le courant du XVI^{e} siècle dans toute l'Europe. Dans cette pièce, Calisto est fou amoureux de Melibea et il a recours à l'intermédiaire de Celestina pour faire céder sa belle. Le succès de cette œuvre est tel que nous trouvons de nombreux textes dans les siècles qui suivent qui s'en inspirent. C'est le cas de Brueys dans *Jardin deys Musos prouvensalos* et de Zerbin qui s'inspire de Brueys et par extension de Rojas. D'ailleurs, l'argumentation de Dardarino que nous venons de voir concernant les commérages est sans doute inspirée de celle des maquerelles de Brueys dans *Jardin deys Musos prouvensalos*. Dardarino ressemble à Dono Peyronno dans la *Rencontre de Chambrieros*. Nous verrons dans la prochaine partie que d'autres éléments de langage chez nos maquerelles font penser à *La Celestina*.

Si l'infidélité est une solution pour trouver son bonheur dans le mariage, *Dono Peiroutouno* nous donne à voir une autre façon d'envisager le mariage pour les femmes. En effet, Peiroutouno a un discours très intéressant qu'elle tient à Rondeletto et où elle inverse les rôles de la femme et du mari au sein du couple marié :

> Vous lou gouvernares (comme un mestre d'escolo)
> El bressara l'effan sun cop avez bressolo,
> Empuzara lou fioc, balaiara l'houstal,
> El sara la gualino ; & vous farez lou gal.
> Au resto mainatgé (come un cat en cousino)

1102« Les oiseaux qui vont d'arbre en arbre / Parlent, comme on dit souvent. » (D, IV, 3, 388-389, 854-855).
1103« Cela n'est fait que pour effrayer, / Les gens qui sont un peu peureux. » (D, IV, 3, 389, 858-859).

[...]

Vous pouirez quand voudrez ana battre l'astrado

El gardara l'houstal jusques que sias tournado,

Et se cauque vezi ven rouda dins l'houstal,

El montara dessus quand vous serez aval.[1104]

(DonoP, 508-510, 251-262).

Elle dessine ici le portrait de la femme parfaite, mais pour parler de Braguetin. Le soin des enfants, le ménage, la cuisine sont des tâches féminines et savoir les réaliser est recherché par un homme chez une femme, pas l'inverse. On est ici dans un monde renversé qui correspond tout à fait au moment de Carnaval : Rondeletto tiendrait le rôle du mari et Braguetin celui de l'épouse. Ce que Peiroutouno offre à Rondeletto dans son tableau de vie future avec Braguetin, c'est la liberté. Elle lui montre qu'elle ne sera pas prisonnière de sa relation, qu'elle ne perdra pas sa liberté, qu'elle n'aura pas à s'occuper de tout ce qui relève normalement du rôle d'une épouse. La mention du fait qu'elle puisse partir à sa guise de la maison et que Braguetin l'attende toujours représente là aussi une liberté qui n'est normalement réservée qu'aux hommes. La mention de l'autorité du maître d'école ou de celle de la poule et du coq offre aussi une position de pouvoir à Rondeletto. Peiroutouno nous donne ainsi à voir ce qui attend toute femme mariée ainsi que la liberté et le pouvoir dont jouit un homme marié. Il semble qu'elle ait finalement visé juste avec son argumentaire car Rondeletto ne réclame finalement qu'une chose : que Braguetin change de nom.

Trouver un compromis entre les deux partis est donc une des missions de l'entremetteuse. Nous l'avons dit, dans *Dono Peiroutouno*, Rondeletto exige que Braguetin change de nom. Dans un premier temps, Peiroutouno va proposer de changer son nom par Bragon et fait valoir ses arguments à Rondeletto pour qu'elle accepte ce nouveau nom : « Bragon es un bel non forgiat de doz syllabos, / Lou pairy des braguiez, & l'oncle de las favos.[1105] » (DonoP, 510, 271272). Ces arguments ne séduiraient personne, mais étant donné que l'on reste dans un registre comique, il est évident que Rondeletto accepte que Braguetin devienne Bragon. La dernière étape pour que les

1104«Vous le commanderez comme un maître d'école, / Il bercera l'enfant si un jour vous avez un berceau, / Il attisera le feu, il balaiera la maison, / Il fera la poule et vous ferez le coq. / Au reste, bon au ménage, comme un chat dans une cuisine, / [...] / Quand cela vous chantera, vous pourrez courir les grands chemins, / Il prendra soin de la maison jusqu'à votre retour / Et si quelqu'un du voisinage vient rôder dans la maison, / Il montera dessus quand vous serez en bas. » (DonoP, 509-511, 251-262).

1105« Bragon, c'est un beau nom forgé de deux syllabes, / Le parrain des braguettes et l'oncle des glands. » (DonoP, 511, 271-272).

deux amoureux se retrouvent reste donc que Peiroutouno convainque Braguetin de changer de nom. Elle montre à quel point cela dérange Rondeletto, elle lui demande d'être raisonnable. Elle lui dit que ce n'est pas un si gros sacrifice et lui rappelle que ce nouveau nom n'est pas si éloigné de son nom de base :

> Vous non perdes que tin, aquel tin tin la facho
> Come s'on avias de pels à la moustacho,
> Lou bragon vous demoro, aquos lou principal,
> Non restes pas per tin de faire so que qual[1106]
> (DonoP, 512, 291-294).

Elle obtiendra gain de cause puisque Bragon sera adopté et que les deux amoureux finiront ensemble. Tout comme Miquouquette, elle joue un double jeu avec les deux personnages, elle ne sert que son propre intérêt. Elle dit à Rondeletto tout ce qu'elle souhaite entendre pour la convaincre d'accepter Braguetin pour amoureux et promet de régler le problème du nom de ce dernier. Elle se place ainsi en alliée de Rondeletto. Pourtant, elle se place aussi en complice de Braguetin en appelant Rondeletto : « aquello couroussado[1107] » (DonoP, 510, 276). Sa façon de parler d'elle la place au-dessus de cette dernière, elle semble être plus maline qu'elle : « Ieu vous avio be dich, que ma lenguo sucrado / Addoucirié lou cor, d'aquello couroussado[1108] » (DonoP, 510, 275-276). Elle ne montre aucune complicité ou lien quelconque avec Rondeletto, elle paraît être du côté de Braguetin. Elle ne sert que ses intérêts et n'a aucun scrupule à manipuler les uns et les autres pour arriver à ses fins.

Nos maquerelles, lors de leurs prises de paroles, détaillent parfois leur stratégie pour faire céder une femme et l'un des éléments consiste à paraître être du côté de la jeune femme. Dans la pièce C de Zerbin, Pinatello, la maquerelle, utilise une métaphore de chasse pour parler de sa stratégie pour amener une femme à céder sa vertu :

> Soun coumo leis ausseous d'arrés
> Qu'vitoun souvent d'estré prés

1106« Vous ne perdez qu'un “tin”, ce “tin tin” là, la fâche / Comme si vous n'aviez pas de poils à la moustache. / Il vous reste Bragon, c'est le principal ! / Ne manquez pas pour un “tin” de faire ce qu'il faut. » (DonoP, 513, 291-294).
1107« cette courroucée » (DonoP, 511, 276).
1108« Je vous avais bine dit que ma langue sucrée / Adoucirait le cœur de cette courroucée » (DonoP, 511, 275-276).

May puis à la fin lou cassayré
Ley convido tant à s'y trayré
A foüesso de ley sambeillar,
Et souto un leourré gazouillar,
A la fasson de sey ramagis,
Qu'ustendoun ben leou sei plumagis
Per se gitar dins ley fielas.[1109]
(C, III, 1, 325-326, 518-526).

Pinatello est, dans cette métaphore, le chasseur et les jeunes femmes qu'elle souhaite engager sont des oiseaux. Sa stratégie consiste à les attirer en se faisant passer pour l'une d'entre elles, comme le chasseur qui se fait passer pour un oiseau en utilisant un appeau. Ainsi, elles ne se méfient pas, s'approchent et sont finalement attrapées. Le fait que Pinatello se place elle-même comme chasseur dans cette métaphore montre bien qu'elle se détache des autres femmes. Ses années de prostitution sont derrière elle, elle ne fait plus partie des femmes désirables, sans doute en raison de son âge. Elle est passée dans une autre catégorie, elle devient l'alliée des hommes, elle poursuit le même but qu'eux : que des femmes offrent leurs charmes. Les hommes cherchent leur plaisir et Pinatello cherche sa fortune, les deux y trouvent leur compte. La comparaison de la proie et du chasseur a jusqu'alors été employée par des personnages masculins, le fait que Pinatello l'utilise n'est pas anodin. Cela montre le peu de cas qu'elle fait des autres femmes. En n'étant plus désirable et en devenant la complice des hommes, elle s'élève au-dessus des autres et peut se permettre de les mépriser.

Dans la suite de la pièce, elle utilise la technique qu'elle avait évoquée avec le Vieillard : elle attire Dardarino dans ses filets en lui faisant penser qu'elles sont pareilles. Elle commence par donner un conseil à Dardarino, à savoir qu'il ne faut jamais dédaigner un homme quel qu'il soit : « S'un homé n'es plus layd qu'un diablé / Non lou faut jamay desdegnar.[1110] » (C, III, 3, 330, 669-670). Elle poursuit en parlant de sa propre expérience et en se mettant à la place de Dardarino :

Ay més trento ans à calegnar ;
Et quand sur mon darnié toumbavi

1109« Elles sont comme les oiseaux à rêts / Qui souvent, évitent de se laisser prendre, / Mais, à la fin, le chasseur / Les engage tellement à s'y précipiter / À force de les attirer avec son appeau / Et de gazouiller sous un lierre / En imitant leur ramage, / Qu'ils déploient bientôt leurs plumages / Pour se jeter dans les filets. » (C, III, 1, 325-326, 518-526).
1110« Même si un homme est plus laid qu'un Diable. / Il ne faut jamais le dédaigner. » (C, III, 3, 330, 669-670).

Autant de plezir atroubavi
Au layd, au fous coumo au plus beou[1111]
(C, III, 3, 330, 671-674).

Ses trente ans d'expérience légitiment son discours. Elle semble la comprendre et avoir traversé les mêmes difficultés qu'elle. Grâce à l'empathie qu'elle semble avoir pour Dardarino, cette dernière se sent proche de Pinatello et comprise par elle. Ce climat de confiance est propice à la manipulation.

Dans la pièce D de Zerbin, Dardarino utilise aussi le vocabulaire de la chasse pour parler de Dameyzello qu'elle va chercher à convaincre :

La casso es deja touto presto :
Li daray tau cop sur la crésto,
Que non pourra pas regimbar :
A point noumat me ven troubar
Crezi que non tendra pas gayré.[1112]
(D, IV, 3, 386, 765-769).

Dardarino, dans cette pièce, est un cas particulier car jusqu'à maintenant, elle n'avait jamais joué les entremetteuses. Contrairement aux autres maquerelles, elle n'a aucune expérience dans la prostitution et vient tout juste de découvrir la sexualité avec Gourgoulet. De plus, nous n'avons pas d'indication dans la pièce qu'elle ait été payée, seul Gourgoulet semble avoir reçu de l'argent. Cependant, elle tient ici le même discours que Pinatello qui est une réelle maquerelle. Elle entre dans son rôle d'entremetteuse, elle a une mission à remplir et elle laisse de côté ses sentiments amicaux envers Dameyzello, ou du moins les utilisera-t-elle pour la manipuler.

Comme certains personnages masculins l'ont déjà fait, Pinatello dans la pièce C de Zerbin met en avant la richesse et la position sociale de son client pour chercher à amadouer Dardarino. Tout comme le Vieillard avant elle, elle sait que son physique ne saurait la convaincre, donc elle joue sur ses autres atouts :

1111« J'ai passé trente ans à faire l'amour / Et, quand je tombais sur mon derrière, / Je trouvais autant de plaisir / Au laid, au sinistre comme au plus beau » (C, III, 3, 330, 671-674).
1112« Le gibier est déjà tout prêt : / Je lui donnerai un tel coup sur la crête, / Qu'elle ne pourra pas regimber / Elle vient me trouver à point nommé, / Je crois qu'elle ne résistera guère. » (D, IV, 3, 386, 765-769).

Es Brandin, de qu lou renom,
Sié per mouyen de sa richesso,
Ou lou lustré de sa noublesso,
Es foüert espandit dedins Ays.[1113]
(C, III, 3, 329, 643-646).

Cet argument n'aura pas l'effet voulu.

Elle change de stratégie pour convaincre Dardarino en voyant que le physique de son client est un obstacle et qu'elle ne pourra clairement pas donner envie à la courtisane d'avoir un rapport sexuel avec lui par passion ou pour l'argent. Elle revêt donc cette fois-ci un discours de mentor. Elle rappelle à Dardarino, qu'elle a déjà vendu ses charmes à des hommes plus laids que le Vieillard : « Souvent d'uno cargo plus piro / Avez fach vouëstré fardelet.[1114] » (C, III, 3, 330, 665-666). Ce petit rappel, permet de faire relativiser Dardarino et de la remettre à sa place. Si elle a déjà fait pire, elle peut accepter cela. Elle devient plus sévère, les remontrances font leur apparition. Elle lui rappelle la réalité de leur travail, les contraintes qu'il implique. Elle remet en cause la santé mentale de Dardarino. Elle ne peut pas se contenter d'exercer lorsque cela lui plaît :

N'es que maladié de sarveou
De fayré tant la delicado
Autant vaut la peço cachado
De la bello, que dau peitrau :
Car pui enfin tout trau es trau,
Et touto cavillo es cavillo
Tant à la fremo qu'à la fillo.[1115]
(C, III, 3, 330, 675-681).

Elle fait valoir l'ascendant qu'elle a sur elle et son rôle de patronne pour faire taire les protestations de Dardarino et la pousser à accepter : « Segondas pu sey voulountas, / Senso sarcar tant de nouvellos[1116] » (C, III, 3, 330, 683684). Elle ne cherche plus vraiment à prendre en compte les désirs

1113« C'est Brandin, dont le renom, / Soit par l'intermédiaire de sa richesse, / Ou par le lustre de sa noblesse, / Est fort connu à Aix. » (C, III, 3, 329, 643-646).
1114« D'une charge bien pire, souvent, / Vous avez fait votre fardeau. » (C, III, 3, 330, 665-666).
1115« C'est être malade du cerveau / Que de tant faire la délicate, / La pièce cachée de la belle / Vaut tout autant que la poitrine, / Car, en fin de compte, un trou c'est un trou, / Une cheville une cheville / Tant pour la femme que pour la fille. » (C, III, 3, 330, 675-681).
1116« Favorisez plutôt mes désirs / Sans chercher tant d'histoires. » (C, III, 3, 330, 683684).

de Dardarino et lui demande de tout simplement lui obéir. Après être allée dans son sens, lui avoir dépeint le Vieillard sous son meilleur jour, elle lui rappelle ensuite la réalité de leur travail en se présentant comme son égale. Finalement, elle use de son autorité et ne cherche plus à discuter.

En somme, les maquerelles de nos pièces sont des maîtresses de la manipulation, utilisant des arguments moraux, sociaux et psychologiques pour convaincre et contrôler les autres personnages. Elles exploitent les désirs et les peurs de leurs victimes, se positionnant tantôt comme alliées, tantôt comme figures d'autorité, pour servir leurs propres intérêts. Leur habileté à renverser les rôles de genre, à manipuler les valeurs sociales et à naviguer entre complicité et domination, fait d'elles des personnages puissants. Elles se montrent à la fois complices des désirs masculins tout en jouant une fausse solidarité féminine. Leur objectif reste de servir leurs propres intérêts, en utilisant une combinaison de séduction, de manipulation psychologique et d'autorité brute pour convaincre les autres de céder à leurs désirs. Mais ce pouvoir dont elles sont détentrices peut parfois les griser et les remplir d'orgueil, même si d'autres personnages qu'elles font aussi l'éloge de leurs talents.

V.D.9. Éloge des talents de la maquerelle

L'apologie du métier d'entremetteuse sur un ton burlesque est un élément récurrent du théâtre comique. Dans plusieurs pièces, nous trouvons des entremetteuses qui vantent leur talent dans ce domaine. Dans la pièce C de Zerbin, le discours de Pinatello où elle vante ses talents d'entremetteuse est un élément que l'on retrouve dans *La Celestina* de Rojas :

Qu'à mon art siou foüert ben experto :
La terro non es pas cuberto
De fremos qu'à ma qualitat
Poussedoun la subtilitat
Coumo you ; car mon adresso engajo
Touto frémo, ben que sié sajo :
Et quand deziri la tentar
Non pourrié jamay rezistar
Eys artificis qu'you emplegui ;
N'attaqui pauc que non ley plegui ;
N'y a que tenoun un long tens foüert :

May puis enfin li douni au coüer
De pointos talament habillos,
Que sien maridados, ou fillos,
Ou veouzos, se leyssoun anar
Per tout d'un cop abandounar
Entré mey mans lou precious gagi,
Que teni puis coumo à lougagi.[1117]
(C, III, 1, 325, 500-517).

Le modèle immédiat de Zerbin pour cette apologie du travail d'entremetteuse est sans doute Brueys avec le discours de son personnage Saumiero dans la première *Comedie à Sept Personnagis* de *Lou Jardin deys Musos provençalos* qui est très proche de celui de Pinatello et qui fait une référence directe à *La Celestina* de Rojas :

You l'auray pron leou revessado
Car n'ay iamays frem'attaquat
Que n'agi son coüor estacat
Et fouguesso ben de tout fino :
La renommado Celestino
Subre l'amourous passatens
Fet de miracles de son tens
Tant faguet parlar de sa vido :
Mays tout home que m'a chousido
Per lou secourir de mon Art,
Ousaray dire senso fart
Qu'a rescontrat uno Matronno
Que surpasso touto personno[1118]
(Brueys 1843, 169).

1117« Que dans mon art je suis fort experte : / La terre n'est pas couverte / De femmes qui, dans mon domaine, / Possèdent une subtilité égale à la mienne / Mon adresse compromet / Toute femme, bien qu'elle soit sage : / Et quand je désire en tenter une, / Elle ne pourrait jamais résister / Aux artifices que j'emploie ; / J'en attaque peu que je ne fasse céder : / Il en est qui résistent longtemps, / Mais ensuite j'atteins leur cœur / Au moyen de traits si habiles, / Qu'elles soient mariées ou filles, / Ou veuves, qu'elles se laissent aller / Pour tout à coup abandonner / Entre mes mains le gage précieux / Que je détiens ensuite comme en location. » (C, III, 1, 325, 500-517).

1118« Je l'aurais bientôt renversée / Car je n'ai jamais attaqué une femme / Qui n'ai son cœur attaché / Et qui fusse bien... : / La renommée Célestine / Sur l'amoureux passe-temps / Fait des miracles de son temps / Tant elle fit parler de sa vie : / Mais tout homme qui m'a choisi / Pour le secourir de mon Art / J'oserai le dire sans fard / Qu'il a rencontré une Matronne / Qui surpasse toute personne » (Brueys 1843, 169).

La Celestina de Rojas qui est la source de tous ces discours dit :

> Même si Mélibée est farouche, elle ne sera pas, à Dieu ne plaise, la première à qui j'ai rabattu le caquet. Elles sont toutes chatouilleuses, mais une fois qu'elles ont consenti la selle sur l'envers du dos, elles ne veulent jamais s'arrêter. (éd. Vernet 2006, 353)

Il semble par la description que fait Pinatello du type de femme qu'elle arrive à embrigader, qu'il n'y en ait aucune qui lui échappe. Toutes les femmes cèdent aux paroles de Pinatello, on ne sait si elles cèdent pour le plaisir du sexe ou par appât du gain. Toujours est-il qu'au final Pinatello est la dépositaire du corps de ces femmes et que c'est elle qui choisit à qui elle l'offre.

Dans la pièce D de Zerbin, Dardarino tient elle aussi un discours passionné sur la mission que représente pour elle l'entremise entre Dameyzello et Lagas :

> Et pusqu'ay vougut acceptar
> Aquélo coumissien que pouërti,
> N'auray jusqu'à tant que m'ensouërti
> Dedins mon couër gés de repaus.[1119]
> (D, IV, 3, 386, 760-763).

Cette dévotion envers son travail de maquerelle est ici travesti, c'est plutôt une sorte de déclaration d'amour. Elle souhaite sincèrement faire plaisir à Gourgoulet en menant à bien sa mission. Toutefois, cette grandiloquence nous rappelle celle de Pinatello dans la pièce C de Zerbin qui voit son travail comme un art, discours inspiré par Brueys, lui-même inspiré par Rojas comme nous l'avons évoqué.

Pinatello, dans la pièce C de Zerbin, utilise la métaphore courante du chasseur et de sa proie. Elle est la chasseuse et les oiseaux sont les femmes qu'elle cherche à mettre à son service :

> Soun coumo leis ausseous d'arrés
> Qu'vitoun souvent d'estré prés
> May puis à la fin lou cassayré
> Ley convido tant à s'y trayré
> A foüesso de ley sambeillar,

1119« Et puisque j'ai voulu accepter / Cette commission dont je suis chargée, / Je n'aurai, tant que je ne m'en serai pas / Acquittée, dans mon cœur aucun repos. » (D, IV, 3, 386, 760-763).

Et souto un leourré gazouillar,
A la fasson de sey ramagis,
Qu'ustendoun ben leou sei plumagis
Per se gitar dins ley fielas.[1120]
(C, III, 1, 325-326, 518-526).

Le but est encore une fois de vanter ses talents et de montrer les subtilités de son art. Dardarino dans la pièce D de Zerbin utilisera elle aussi la métaphore de la chasse en se positionnant en chasseuse et la fille à convaincre en proie. Elle est elle aussi sûre de sa réussite rapide.

Nos maquerelles n'hésitent pas à montrer toute l'assurance qu'elles ont en la réussite de leur projet. Dans *Dono Peiroutouno*, Peiroutouno a elle-même conscience d'être très douée et ne s'en cache pas. Lorsque Braguetin vient faire appel à ses services elle assure pouvoir parvenir à ses fins rapidement : « Layssas fa Braguetin ambun paucq de patienso, / Vous veyres lous effects d'une belle scienso[1121] » (DonoP, 504, 207-208). Elle cherche à se faire complimenter et se vante de son adresse à convaincre Rondeletto d'aimer Braguetin : « Ieu vous avio be dich, que ma lenguo sucrado / Addoucirié lou cor, d'aquello couroussado[1122] » (DonoP, 510, 275-276).

Pinatello, elle non plus, ne doute pas de l'infaillibilité de son talent et est sûre de parvenir à ses fins rapidement :

Vous sarviray de talo sorto
Que lauzarés l'houro & lou jour
Que m'aurés fach de voüestr'amour
La courajouzo messagiéro.
Sera ben d'esperit laugiéro
Aquélo qu'a voüestro affecien
Si dessus ma remounstracien
Atrobo quauquo resistanso.[1123]
(C, III, 1, 326, 529-536).

1120« Elles sont comme les oiseaux à rêts / Qui souvent, évitent de se laisser prendre, / Mais, à la fin, le chasseur / Les engage tellement à s'y précipiter / À force de les attirer avec son appeau / Et de gazouiller sous un lierre / En imitant leur ramage, / Qu'ils déploient bientôt leurs plumages / Pour se jeter dans les filets. » (C, III, 1, 325-326, 518-526).

1121« Laissez faire, Braguetin. Avec un peu de patience / Vous verrez les effets d'une belle science ! » (DonoP, 505, 207208).

1122« Je vous avais bien dit que ma langue sucrée / Adoucirait le cœur de cette courroucée » (DonoP, 511, 275-276).

1123« Je vous servirai de telle sorte / Que vous louerez l'heure et le jour / Où vous m'aurez fait, de votre amour / La messagère zélée. / Il faudra qu'elle ait l'esprit bien léger / Celle qui a votre affection / Si, après mes remontrances / Elle trouve quelque raison de résister. » (C, III, 1, 326, 529-536).

Si on peut penser que cela relève de la confiance en soi, cela frise tout de même quelque peu l'orgueil. Elle se voit déjà réussir son entreprise en apprenant que la personne que le Vieillard aime est Dardarino : « Non faray que li diré un mout, / Encontinent l'auray gagnado.[1124] » (C, III, 1, 326, 543544) ; « La teni deja dins ma mancho.[1125] » (C, III, 1, 327, 656). Elle parle de son travail comme d'un art qu'elle exercerait et dans lequel elle serait excellente. Cet excès de confiance va la pousser à ne pas réclamer d'argent au Vieillard, persuadée d'être payée dans tous les cas : « Non bougés ren de l'ourdinari.[1126] » (C, III, 1, 326, 548). Elle se déclare (peut-être par feinte et hypocrisie) au-dessus des basses considérations telles que l'argent. Elle est tellement orgueilleuse, persuadée d'être la plus intelligente, la plus maligne qu'elle ne se doute pas que le Vieillard cherche en réalité à l'escroquer. Elle ne sera finalement jamais payée par le vieux Brandin pour ses services, son orgueil lui aura coûté cher. La même configuration se retrouve dans *La Celestina*. Comme les maquerelles dans *la Celestina* de Rojas et dans la pièce C de Zerbin, Dardarino se vante de ses talents dans le maniement des mots et pense arriver rapidement à convaincre son amie Dameyzello Mourfit à céder aux avances de Lagas : « La faray continent plegar / Per mouyen de mon artifici[1127] » (D, IV, 3, 385, 744-745). Elle évoque la réussite de sa mission à Gourgoulet : « Ay oubtengut / So que vouliou, & plus encaro[1128] » (D, IV, 3, 389, 880-881).

Toutefois, certains compliments viennent d'autres personnages dans les pièces. Ils louent eux aussi les talents des entremetteuses. Dans *Dono Peiroutouno*, plusieurs personnages font l'éloge des talents d'entremetteuse de Peiroutouno. Tout d'abord, il y a Rondeletto qui l'estime être la meilleure dans son domaine : « Mettez y donc las mas, car non n'y a pas personno, / Cou pesque tant pla fa que Dono Peiroutouno.[1129] » (DonoP, 504, 219-220). Ensuite, il y a Cupidon qui s'incline devant elle et qui reconnaît qu'elle est meilleure que lui :

> Peiroutouno voila mon carquoi & mas flechos,
> Peis que vous sçaves l'art de las tira plus drechos :
> Res non pot resista à vostro deitat

1124« Je ne ferai que lui dire un mot, / Je l'aurai gagnée sur le champ. » (C, III, 1, 326, 543544).
1125« Je l'ai déjà dans la poche. » (C, III, 1, 327, 656).
1126« Ne vous écartez pas de l'ordinaire. » (C, III, 1, 326, 548).
1127« Je la ferai céder tout de suite / Grâce à mon adresse » (D, IV, 3, 385, 744-745).
1128« J'ai obtenu / Ce que je voulais, et plus encore. » (D, IV, 3, 389, 880-881).
1129« Employez-vous y donc. Il n'y a personne / Qui puisse faire aussi bien que dame Peiroutouno. » (DonoP, 505, 219-220).

Ie vous cedy lou renc de lous Dieux m'an donnat.[1130]

(DonoP, 514-516, 319-322).

Dans la pièce C de Zerbin, le Vieillard qui fait appel aux services de Pinatello est convaincu par son discours enflammé sur la beauté de l'art qu'elle exerce : « Ey termés qu'aro m'enfielas / Counoüeissi que l'y sias escorto.[1131] » (C, III, 1, 326, 527-528).

Dans la pièce D de Zerbin, Lagas qui compte faire appel à l'aide de Dardarino pour séduire Dameyzello estime qu'elle sera la mieux placée pour faire céder sa belle à ses avances : « Rés non saubra pas miés distrayré / Ma bello de l'oubstinacien / Qu'a prés contro mon affecien[1132] » (D, II, 2, 375, 350-352). Gourgoulet va dans le même sens et complimente Dardarino sur ses qualités dans le domaine de l'entremise : « Vous avez grando perfecien / De prim'abord en taus messagis[1133] » (D, IV, 3, 389, 884-885).

L'apologie burlesque du métier d'entremetteuse est un thème récurrent dans le théâtre comique, illustrant la manière dont ces personnages féminins se glorifient de leur talent pour manipuler les cœurs. Le discours grandiloquent et vantard de nos maquerelles relève de Brueys et de Rojas. Fières de parfaitement maîtriser leur Art et se positionnant en dominantes de la situation, ces femmes manquent de prudence. Elles se montrent non seulement confiantes, mais aussi orgueilleuses, convaincues de leur infaillibilité. Pourtant, cet excès de confiance les conduit parfois à des échecs, comme celui de Pinatello qui, dans son arrogance, se fait finalement duper par le Vieillard. Les éloges provenant d'autres personnages, comme ceux de Gourgoulet pour Dardarino, renforcent cette image de femmes maîtresses dans l'art de la persuasion. Ce portrait des entremetteuses, tout à la fois grandiloquent et ironique, révèle leur importance dans le théâtre comique occitan où elles incarnent à la fois la ruse et la vanité.

En conclusion, les travailleuses du sexe, telles que Dardarino, incarnent une tension entre le plaisir personnel et les réalités économiques, tandis que les entremetteuses, comme Miquouquette, Peiroutouno et Pinatello, exercent un pouvoir significatif au-delà de la simple médiation. Les

1130« Peiroutouno, voilà mon carquois et mes flèches. / Puisque vous avez l'art de les tirer plus droites / Rien ne peut résister à votre déité ; / Je vous cède le rang que tous les dieux m'ont donné. » (DonoP, 515-517, 319-322).

1131« De par les propos que vous m'enfilez là, / Je vois que vous êtes experte. » (C, III, 1, 326, 527-528).

1132« Nul ne saura mieux détourner / Ma belle de l'entêtement / Qu'elle manifeste à l'encontre de mes sentiments » (D, II, 2, 375, 350-352).

1133« Vous êtes absolument parfaite / De prime abord, pour de tels messages » (D, IV, 3, 389, 884-885).

représentations que nous avons de ces femmes dans nos pièces dévoilent des personnages à la fois complexes et puissants, dont les motivations et les actions dépassent largement la simple transaction économique. Si le paiement reste un élément central pour les qualifier de travailleuses du sexe, il est clair que l'argent n'est pas toujours leur seule motivation. Elles agissent aussi par amitié, amour, ou pour démontrer leurs talents, comme en témoignent des personnages tels que Peiroutouno, Dardarino et Pinatello. Les entremetteuses sont importantes dans nos pièces, elles permettent aux couples de se former sans se compromettre, leur discrétion en est la clé. Cependant, ces maquerelles sont bien plus que de simples intermédiaires. Elles sont des maîtresses de la manipulation, capables d'exploiter les désirs et les peurs des autres personnages pour servir leurs propres intérêts. En se jouant habilement de tous, elles se présentent à la fois comme alliées des femmes et comme complices des hommes. Malheureusement, ce pouvoir peut parfois leur monter à la tête. L'apologie burlesque du métier d'entremetteuse, fréquente dans le théâtre comique occitan, montre ces femmes fières de leur talent pour manipuler les cœurs, se glorifiant de leur maîtrise de l'art de la persuasion. Le discours grandiloquent et vantard des maquerelles, inspiré de Brueys et de Rojas, met en lumière leur confiance en elles, mais aussi leur orgueil. Leur sentiment de toute puissance leur fait baisser la garde et certaines se font prendre à leur propre jeu. Toutefois, les éloges venant d'autres personnages montrent qu'elles sont réellement reconnues pour leur travail et renforcent cette image de femmes maîtresses dans l'art de la persuasion. Ce portrait grandiloquent et ironique des entremetteuses souligne leur rôle central dans le théâtre comique, où elles incarnent à la fois la ruse, la vanité et l'intelligence stratégique. Il n'est pas sûr qu'il existe autant de maquerelles et de prostituées dans les personnages du théâtre français à la même période. En ce sens il s'agit peut-être d'une spécificité des dramaturges en langue occitane. En fin de compte, les pièces du Théâtre de Béziers et de Zerbin révèlent comment ces femmes naviguent avec habileté dans un monde où le pouvoir, le sexe et l'économie sont étroitement liés, tout en offrant une critique subtile des normes sociales et des dynamiques de genre de leur époque.

Conclusion

L'analyse des œuvres théâtrales du Théâtre de Béziers et de Zerbin révèle une représentation profondément sexiste et patriarcale de la condition féminine, marquée par la domination masculine et la dévalorisation systématique des femmes. À travers les pièces examinées, plusieurs dynamiques clés se dessinent, illustrant comment les femmes sont continuellement subordonnées aux hommes et comment leurs rôles sont réduits à des stéréotypes. Les personnages féminins sont principalement jugés sur leur apparence physique, leurs caractères et leurs actions, souvent de manières réductrices pour servir les intérêts masculins. Les compliments sur leur beauté ou leur intelligence sont conditionnés par leur conformité aux attentes masculines, tandis que les critiques sur leur physique ou leur comportement sont des outils utilisés par les personnages masculins pour affirmer leur autorité et leur virilité tout en maintenant leur domination. Cette dynamique souligne un processus systématique de dévalorisation des femmes, reflet des normes patriarcales de l'époque. Parallèlement, les femmes, souvent par jalousie ou par désir de plaire aux hommes, adoptent des comportements similaires, créant un mécanisme complexe de contrôle et de rivalité. Ce dénigrement, qu'il soit inter-féminin ou entre les sexes, divise les femmes et renforce la domination masculine. Les stéréotypes misogynes sont omniprésents, notamment dans les représentations de la jalousie féminine et des conflits liés à la séduction. Les femmes sont souvent décrites comme des rivales cherchant l'attention des hommes, ce qui renforce des clichés réducteurs et dévalorisants. Les personnages masculins participent activement à cette dynamique en comparant et en opposant les femmes selon leur statut social ou apparence, favorisant ainsi la division et la faiblesse féminine. Cette fragmentation empêche l'émergence de la sororité et permet à la domination masculine de perdurer. La présence et la parole des femmes sont souvent perçues comme perturbatrices et dévalorisées. Le groupe masculin se construit en opposition aux femmes, les excluant et les considérant comme incapables de comprendre ou de partager leur bonheur. Les contributions des femmes sont minimisées ou effacées, et leur parole est réduite à des bruits futiles. Cette dynamique renforce une hiérarchisation des voix et une répartition inégale du pouvoir, où les femmes sont continuellement subordonnées aux désirs et aux décisions masculines.

Notre analyse révèle une complexité dans la représentation des femmes, oscillant entre une invisibilisation totale et une réduction à des rôles stéréotypés et limitants. L'absence de noms et l'invisibilisation à travers des catégories socio-professionnelles illustrent un manque de

reconnaissance individuelle. Les femmes sont souvent réduites à des rôles liés à la maternité, tout en étant déshumanisées ou marginalisées dans le domaine de la désirabilité. Cependant, des pièces comme *La pastorale de Coridon & Clerice* montrent qu'il est possible de reconnaître et de valoriser les femmes. Toutefois, cette mise en avant des femmes se fait en dehors du cadre fictionnel de la pièce. Ainsi, le texte met en lumière la nécessité de lire entre les lignes et d'analyser les indices laissés par les auteurs pour reconstituer la présence des femmes, souvent cachée ou minimisée. Cela illustre aussi l'importance de donner une voix et une individualité à ces femmes, qui ont longtemps été réduites à des rôles et des fonctions sans être reconnues en tant qu'individus à part entière. L'invisibilisation des femmes est l'une des conséquences de la misogynie généralisée de la société d'Ancien Régime (et au-delà). La domination masculine dont sont victimes les femmes a de nombreuses conséquences dans leur vie.

Les œuvres étudiées révèlent un panorama sombre des dynamiques de pouvoir entre hommes et femmes à travers diverses formes de violences et de manipulations, qu'elles soient verbales, psychologiques, physiques, ou sexuelles. Ces textes mettent en lumière l'omniprésence de la domination masculine où les femmes sont souvent réduites à des objets de contrôle, que ce soit à travers les pressions sociales liées à la réputation, les mariages forcés, ou les violences sexuelles. En dépeignant ces réalités, les auteurs soulignent la fragilité de la position féminine dans une société régie par des normes rigides, où le pouvoir masculin demeure quasiment inébranlable. Cependant, ces récits invitent également à une réflexion plus profonde sur la manière dont ces violences sont non seulement tolérées mais aussi normalisées, révélant ainsi l'ampleur du patriarcat à l'époque.

Toutefois, les personnages féminins de notre corpus sont plus complexes que cela et ne se limitent pas à être d'éternelles victimes des hommes. Les femmes se révèlent être des figures centrales, non seulement en tant que moteurs des intrigues, mais aussi comme vecteurs de solidarité et de résistance face aux normes sociétales. Malgré les rôles parfois secondaires auxquels elles sont assignées, ces femmes s'imposent par leur intelligence, leur force de caractère et leur capacité à influencer le cours des événements, redéfinissant ainsi leur place au sein des récits. Les pièces explorent les dynamiques de solidarité féminine offrant un espace de réflexion sur les réalités sociales et les modèles de féminité traditionnels. En transcendant leur condition pour devenir des architectes du récit et des exemples d'alternatives possibles, ces personnages féminins donnent une voix puissante aux expériences des femmes. Cependant, selon Madeleine Lazard (1978, 430-431), on ne voit pas la réalité dans les pièces mais plutôt une réalité fantasmée. Selon elle, le théâtre est « un lieu d'expérimentation du nouveau dans une société codifiée dont les éléments se défendent

avec force contre les structures novatrices ». La comédie permettrait de montrer un « épanouissement » possible des jeunes filles et mettrait parallèlement en scène « l'importance croissante de la femme dans la vie sociale ». En résumé : « La simple représentation des rapports sociaux devient alors susceptible de les modifier » (Lazard 1978, 430-431). Ainsi nos personnages féminins forts ne sont pas forcément le reflet de la réalité, leurs aventures, leur comportement et le final des pièces ne sont pas conformes à ce que peuvent vivre les femmes de l'époque. Néanmoins, en mettant en scène ces femmes qui osent et qui s'écartent des chemins tout tracés, on donne à voir des alternatives possibles aux femmes de ce siècle. On montre qu'une autre façon de penser et de mener sa vie est envisageable. En montrant des pièces qui s'achèvent bien pour les personnages féminins, Zerbin donne de l'espoir et laisse entrevoir un futur différent pour elles. Les relations entre les personnages féminins, la sororité dont elles font preuve sont aussi des exemples de ce que la solidarité féminine peut faire et de quel peut être son pouvoir. Unies, elles sont plus fortes et parviennent à leurs fins. Si certains personnages reprennent les clichés misogynes que nous avons traités dans notre premier chapitre, le plus souvent leur comportement dans les pièces montre des personnalités plus complexes et étoffées loin de ces stéréotypes. Les pièces de Zerbin sont porteuses d'une morale libertine, c'est sur cette philosophie que se base l'émancipation des personnages féminins de ses pièces.

Les pièces étudiées mettent en lumière la complexité des dynamiques de pouvoir, de sexualité et de genre dans la société de l'époque. Les femmes, qu'elles soient représentées comme mères, amantes ou travailleuses du sexe, sont confrontées à des injonctions sociales rigides qui cherchent à les cantonner dans des rôles prédéfinis. Cependant, ces personnages féminins, loin d'être passifs, expriment leur désir et leur autonomie à travers des stratégies subtiles et des discours libertins. Les entremetteuses, en particulier, jouent un rôle crucial en naviguant entre les désirs des uns et les attentes des autres, montrant ainsi une maîtrise de la manipulation sociale et un pouvoir qui dépasse la simple transaction économique. Malgré les contraintes imposées par la société patriarcale, ces femmes parviennent à s'affirmer, que ce soit en revendiquant leur plaisir, en subvertissant les normes ou en exerçant un pouvoir discret mais réel. L'étude de ces personnages révèle ainsi non seulement les contradictions et l'hypocrisie des discours sur la sexualité, mais aussi les premières manifestations d'une émancipation féminine qui questionne les normes établies. Cette exploration ouvre la voie à une réflexion plus profonde sur la place des femmes dans la société et sur les multiples façons dont elles contournent ou défient les barrières qui leur sont imposées. Nos pièces ne sont qu'un aperçu des alternatives qui s’offrent aux femmes pour

contourner les lois morales et juridiques qui voudraient les contraindre.

Notre analyse se cantonne uniquement au Théâtre de Béziers et aux pièces de Zerbin, cela ne nous permet pas de faire de réelle comparaison avec d'autres auteurs occitans (ou avec des texte dans d'autres langues). En menant une analyse similaire chez d'autres dramaturges de la même période, il serait possible d'établir un portrait plus précis de la femme à cette époque ou plutôt de la façon dont elle était représentée. Enfin, notre intérêt se portait uniquement sur les personnages féminins, mais nous avons abordé les personnages masculins et leur façon de parler ou de se comporter avec les femmes. Le même type d'analyse sur les hommes permettrait de voir l'influence qu'à la société patriarcale dans leur représentation et d'avoir une vision d'ensemble des dynamiques de genre dans les pièces de théâtre de ce début de XVII^{e} siècle.

Finalement, il est important de dire que les auteurs, qui sont par ailleurs des hommes sont à la fois pris dans leur temps et donc prisonniers de certains schémas dominants, mais aussi,—surtout Zerbin, imprégné d'idées plus ou moins libertines— désireux de représenter la condition féminine autrement que par la reconduction à l'identique de la société patriarcale. C'est un choix délibéré de leur part, qui les distingue de nombre de leurs contemporains. En choisissant d'adopter cette position, ils manifestent qu'ils sont ouverts à une représentation publique de la contestation des normes établies de la société patriarcale.

Bibliographie

Corpus

Théâtre de Béziers

Bonnet, François, *Histoire de Pepesuc*, *in* Bénédicte Louvat (éd.), Aurélia Lassaque (trad.), L*e Théâtre de Béziers. Pièces historiées représentées au jour de l'Ascension, 1628-1657. Tome 1 – 1628*, Bénédicte Louvat (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2019 [1628], 111-209.

Bonnet, François, *Le Jugement de Pâris*, *in* Jean-François Courouau (éd.), Aurélia Lassaque (trad.), L*e Théâtre de Béziers. Pièces historiées représentées au jour de l'Ascension, 1628-1657. Tome 1 – 1628*, Bénédicte Louvat (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2019 [1628], 211-301.

Bonnet, François, *Histoire de la rejouissance des chambrieres*, *in* Philippe Gardy (éd.), Aurélia Lassaque (trad.), L*e Théâtre de Béziers. Pièces historiées représentées au jour de l'Ascension, 1628-1657. Tome 1 – 1628*, Bénédicte Louvat (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2019 [1628], 303-397.

Les Amours de la Guimbarde, *in* Jean-François Courouau (éd.), Aurélia Lassaque (trad.), L*e Théâtre de Béziers. Pièces historiées représentées au jour de l'Ascension, 1628-1657. Tome 1 – 1628*, Bénédicte Louvat (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2019 [1628], 399-465.

Histoire de Dono Peiroutouno, *in* Bénédicte Louvat (éd.), Aurélia Lassaque (trad.), L*e Théâtre de Béziers. Pièces historiées représentées au jour de l'Ascension, 1628-1657. Tome 1 – 1628*, Bénédicte Louvat (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2019 [1628], 457-523.

Plaintes d'un Païsan, *in* Patrick Sauzet (éd. trad.), L*e Théâtre de Béziers. Pièces historiées représentées au jour de l'Ascension, 1628-1657. Tome 1 – 1628*, Bénédicte Louvat (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2019 [1628], 525-567.

Pastorale de Coridon et Clerice, *in* Pierre Escudé (éd.), Jean-Claude Forêt (trad.), L*e Théâtre de Béziers. Pièces historiées représentées au jour de l'Ascension, 1628-1657. Tome 1 – 1628*, Bénédicte Louvat (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2019 [1628], 569-648.

Histoire du valet Guilhaumes et de la Chambrire Antoigne, Jean-Claude Forêt (éd. trad.), L*e Théâtre de Béziers. Pièces historiées représentées au jour de l'Ascension, 1628-1657. Tome 1 – 1628*, Bénédicte Louvat (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2019 [1628], 111-209.

Gaspard Zerbin

Pièce A, *Coumedié prouvençalo à sieys persounagis / Les fourberies de Matoys*, Florian Vernet (éd. crit.), *La perlo dey musos et coumedies prouvensalos*, Montpellier, Centre d'études occitanes / Université Paul Valéry, 2006, 200-241.

Pièce B, *Coumedié prouvençalo à sept persounagis / Le Charivari*, Florian Vernet (éd. crit.), *La perlo dey musos et coumedies prouvensalos*, Montpellier, Centre d'études occitanes / Université Paul Valéry, 2006, 263-289.

Pièce C, *Coumedié prouvençalo à cinq persounagis / L'avare et le fils prodigue*, Florian Vernet (éd. crit.), *La perlo dey musos et coumedies prouvensalos*, Montpellier, Centre d'études occitanes / Université Paul Valéry, 2006, 311-340.

Pièce D, *Coumedié prouvençalo à sieys persounagis / Qui cherche trouve*, Florian Vernet (éd. crit.), *La perlo dey musos et coumedies prouvensalos*, Montpellier, Centre d'études occitanes / Université Paul Valéry, 2006, 365-397.

Pièce E, *Coumedié prouvençalo à huech persounagis / Les cocus avisés*, Florian Vernet (éd. crit.), *La perlo dey musos et coumedies prouvensalos*, Montpellier, Centre d'études occitanes / Université Paul Valéry, 2006, 421-459.

Textes

Anonyme, *Ballet du véritable amour (Description du balet du veritable amour de Madame la Duchesse de Montmorancy. Dansé en la ville de Pezenas à l'arrivée de Monseigneur le Duc de Monrmorancy en icelle,* Béziers, Jean Pech, 1618.

Anonyme, *Comédie de Seigne Peyre et Seigne Joan*, Lyon, Benoît Rigaud, 1580.

Anonyme, *L'Entrée de Madame de Montmaurensi a Montpelier*, Montpellier, Jean Gilet, 1617.

Boccace, *Decameron*, Vittore Branca (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1962 [1349-1353].

Bodin, Jean, *Les Six Livres de la République*, Paris, Arthème Fayard, 1986 [Jacques du Puy, 1576].

Bonet, Claude, *Caresme-prenant, tragicomedie quintessence de folie*, Aix, Jean Courraud, 1595.

Bonet, Claude, *La Tasse. Comedie propre pour estre exhibee au temps de Caresme-prenant*, E*xtraite du Cabinet de la Muse du Conte d'Aulbe, Gevrien, plus une Salade d'espis de grame. Le tout avec tant de facetieusité et plaisanterie que l'Autheur et l'Imprimeur se condament de payer le vin à qui pourra lire sans rire, moyennant que on ne soit quelque ladre d'esprit, ou quelque chassieux Heraclite, ou pour le moins quelque cerveau anormalement songe-creux ou rechineusement Heteroclite*, *in* Charles Brunet, *Recueil de pièces rares et facétieuses anciennes et modernes en vers et en prose, remises en lumière pour l'esbattement des Pantagruelistes*, Paris, A. Barraud, 1873, vol. 3, 1-161.

Bonet, Claude, *Le désespéré. Tragicomédie pour exemplaire d'obeissance. Poeme tres remarquable aux peres, & enfans de familles : A la laquelle est adjousté un petit meslange de Poésie, avec Caresme-prenant, Tragicomedie facetieuse en la quelle il y a un Coq à l'Asne à quatre langues touchant plusieurs abus de ce temps*, Aix, Jean Courraud, 1595.

Bonnet, François, *Pouesios diversos del sieur Bounet de Beziers*, Pézenas, s.n., 1655.

Brueys, Claude, *Jardin deys Musos provensalos. Divisat en quatre partidos,* Aix, Estienne David, 1628. Réédition par Anselme Mortreuil sous le titre de *Poésies provençales des XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, Marseille/Paris, J. Téchener ,1843, vol. 1.

Brueys, Claude, *Chansons provençales, texte provençal, traduction française*, Emmanuel Desiles (éd. trad.), Maillane, Lou Prouvençau a l'escolo, 2005.

Despuech, Isaac, *Dialogue des Nimphes, représenté devant Monseigneur le Mareschal de Schomberg, à son entrée à Montpellier*, David Fabié et Philippe Gardy (éds. crit.), *Du Bartas (1578), Rosset (1597), Despuech (1633). Trois mises en scène des lieux et des langues*, Classiques Garnier, 2017.

Dolce, Lodovico, *Il Ragazzo*, Venise, Gabriel Giolito de Ferrari, 1541.

Frain du Tremblay, Jean, *Nouveaux essais de morale, sur le luxe et les modes, l'usage de l'esprit et de la science, la chasteté du style et du langage, l'antipathie et la bizarrerie, les duels, la crainte du tonnerre, et sur ces paroles proverbiales. Il ne faut pas disputer des goûts*, Paris, Daniel Hortemels, 1691.

Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel* t. II, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.

Garnier Robert, *Les Juives*, Sabine Lardon (éd.), Paris, Champion, 1999 [M. Patisson, 1583].

Garnier, Robert, *Porcie*, Jean-Claude Ternaux (éd.), Paris, Champion, 1999 [Robert Estienne, 1568].

Grenaille de Chatounières, François de, *L'honneste mariage*, Paris, Hachette Livre BNF, 2017 [A. de Sommaville et Toussaint Quinet, 1640].

Larade, Bertrand, *La Muse Gascoue de Bertran Larade, de Monrejau d'Aribere*, Toulouse, Jacques et Raymond Colomiès, 1607.

LARIVEY, Pierre de, *Théâtre complet. Tome I. Les six premières Comédies facecieuses (Le Laquais, La Veuve, Les Esprits*, Luigia Zilli (éd.), Paris, Garnier, 2011 [« Le Laquais », *Six premières comédies facecieuses*, Paris, Abel L'Angelier, 1597].

LE ROUX, Philibert-Joseph, *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial*, Amsterdam, Zacharie Chastelain, 1750 [1718].

Le Théâtre de Béziers. Pièces historiées représentées au jour de l'Ascension (1628-1657), *Tome 1 – 1628*, Bénédicte Louvat (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2019. [*L'Antiquité du Triomphe de Besiers, au jour de l'Ascension, Contenant les plus rares histoires qui ont esté representées au susdit jour ces dernieres Années*, Besiers, Jean Martel (éd.), 1628.]

MOLIÈRE, *L'Avare*, Georges Forestier et Claude Bourqui (éds.), *Molière : Œuvres complètes*, t.2, Paris, Gallimard, 2010 [1668].

PLAUTE, *L'Aululaire*, Alfred Ernout (éd. trad.), Comédies. Tome I : Amphitryon – Asinaria – Aulularia, Paris, Les Belles Lettres, 1932 [III^{e}-II^{e} s av. J.-C.].

RABELAIS, François, *Le Tiers livre*, Michael A. Screech (éd.), Genève, Droz, 1995.

ROJAS, Fernando de, *La Célestine ou Tragi-comédie de Calixte et Mélibée*, Pierre Heugas (éd.), Mayenne, Aubier, 1992 [*La Celestina,* ou *Comedia de Calisto y Melibea* ou *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Burgos, 1499].

TASSO, Torquato, *Aminta*, Paris, Jamet Mettayer, 1592 [1573].

TRONC, Michel, *Las Humours a la lorgino*, Catharina C. Jasperse (éd. crit.), Toulon, L'Astrado, 1978 [1590-1596], 2 vol.

VALOIS, Marguerite de, *L'Heptaméron*, Yves Le Hir (éd.), Paris, PUF, 1967 [*Heptaméron des nouvelles de très illustre et très excellente princesse Marguerite de Valois, reine de Navarre,* Claude Gruget, 1559].

ZERBIN, Gaspard, *La perlo dey musos et coumedies prouvensalos*, Florian Vernet (éd.crit.), Montpellier, Centre d'études occitanes / Université Paul-Valéry Montpellier III, 2006.

Études

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Obscénité et Classicisme*, Paris, Puf, 2003, 2.

ANDRÉS, Christian, « La nature de la femme : Aristote, Thomas d'Aquin et l'influence du *Cortesano* dans la *Comedia* Lopesque », *Bulletin Hispanique*, 91, n° 2, 1989, 255-277.

ARELLANO, Ignacio, « Mujeres perversas y perversiones femeninas en Calderón. Cuestiones de género (Genders y Genres) », *Hispanófila*, Chapel Hill, n° 175, 2015. [En ligne : https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1989_num_91_2_4672] (consulté le 24.08.24).

ARMAS, Frederick A. de, « La prudencia en la mujer de Tirso de Molina: monumento a una madre ideal », *in* Luciano García Lorenzo (ed.), *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2012, 103-117.

ARNAUD, Marie-Hélène, « Le Théâtre de Béziers : les conditions sociales et linguistiques qui accompagnent quarante ans de création », *Revue des Langues Romanes*, LXXXI, 1975, 67-85.

ARNAUD, Marie-Hélène, « Qualques aspèctes del teatre de Besièrs », *Actes du VIème Congrès international de langue et littérature d'oc et d'études franco-provençales*, Montpellier, Centre d'estudis occitans, *Revue des langues romanes*, 1971, 51-56.

ARNAUD, Marie-Hélène, *Les techniques de l'écriture dramatique dans le théâtre de Béziers*, [s.l., [s.ed.], 1971.

Bec, Pierre, « Una comediòta occitana dins un balet de cort a Pesenàs », *Tèxtes occitans 2*, 1997, 5-54.

Biet, Christian, « Du critère de la misogynie appliqué au XVIIe siècle : le cas de La Bruyère », *Les Cahiers Du GRIF* , n°47, 1993, 25-36.

Biet, Christian, « Équivocité des genres et expérience théâtrale », *Histoire de la virilité*. t1. *L'invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières*, *in* Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (éds.), Paris, Seuil, 2011.

Blais Martin, Bédard Isabelle, « Pères et fils : masculinité, société et transmission », *Dialogue*, n°189, 2010, 141-150. [En ligne : https://www.cairn.info/revue-dialogue-2010-3-page-141.htm?contenu=article] (consulté le 01.05.2024).

Bonnet, Jean-Claude, « De la famille à la patrie », *in* Jean Delumeau et Daniel Roche (éds.), *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, 2000 (1re éd. 1990), 245-267.

Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

Brownmiller, Susan, *Against Our Will. Men, Women and Rape*, Simon & Schuster, 1975.

Butler, Judith, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, London, Routledge, 2011.

Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 2006.

Carlin, Claire, « La femme battant son mari : la mise en image d'un *topos* traditionnel », *in* Lucie Desjardins (éd.), *Les Figures du monde renversé de la Renaissance aux Lumières. Hommage à Louis Van Delft*, Paris, Hermann, 2013, 293-307.

Castelain-Meunier, Chirstine, *La place des hommes et les métamorphoses de la famille*, Paris, PUF, 2002.

CERTIN, Aude-Marie, « La paternité à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne (XIVe-XVIe siècles) : formes, réformes ? », *Revue de l'IFHA*, n°5, 2013. [En ligne : http://journals.openedition.org/ifha/7382] (consulté le 01.05.2024).

CHAOUCHE, Sabine, « La construction de la masculinité au XVII[e] siècle. Le rôle de l'irrévérence et de l'offense verbale chez Molière et Regnard », *Studi Francesi*, vol. LXIV, n°190, 2020, 23-39. [En ligne : http://journals.openedition.org/studifrancesi/23439] (consulté le 01.05.2024).

CHARPENTIER, Josane, *Petite histoire de la sorcellerie au Pays basque à l'époque de Pierre de Lancre*, Morlaàs, Cairn, 2019.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, *Dis/simulations : Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto. Religion, morale et politique au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002.

COCKER, Ann, WESTON, Rebecca, CRESON, Daniel et JUSTICE, Blair, « PTSD Symptoms Among Men and Women Survivors of Intimate Partner Violence: The Role of Risk and Protective Factors », *Violence and Victims*, vol. 20, 2005.

CONNELL, Raewyn, *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 1995.

CORNETTE, Joël, « Pintard, l'inventeur du « libertinage érudit » », *L'Histoire,* 398, 2014.

COUROUAU, Jean-François, « L'introduction du français en domaine occitan (XVe-XVIIe siècles) : bilan provisoire et perspectives de recherches », Annales du Midi 121/267, 2009, 317-344. [En ligne : https://www.persee.fr/doc/anami_0003-4398_2009_num_121_267_7276] (consulté le 01.04.2024).

COUROUAU, Jean-François,« Lieux et milieux dans le Théâtre de Béziers (XVII[e] siècle) », *Lengas revue de sociolinguistique* 76, 2014a [En ligne http://lengas.revues.org/736] (consulté le 10. 09. 2024).

Courouau, Jean-François, « Une tragédie, deux pastorales : l'œuvre dramatique de Bertrand Larade (1607) », *in* Jean-François Courouau, François Pic et Claire Torreilles (éds), *Amb un fil d'amistat. Mélanges offerts à Philippe Gardy*, Toulouse, Centre d'Étude de la Littérature Occitane, 2014b, 383-401.

Courouau, Jean-François et Gardy, Philippe, « Molière et le Théatre de Béziers : état de la question », *Littératures classiques* 87, 2015a, 191-205. [En ligne : https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2015-2-page-175.htm] (consulté le 10. 09. 2024).

Courouau, Jean-François, « Choix et non-choix linguistiques dans l'*Histoire de Pepesuc* et l'œuvre de François Bonnet », *Littératures classiques* 87, 2015b, 245-257. [En ligne : https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2015-2-page-245.htm] (consulté le 10. 09. 2024).

Courouau, Jean-François, « L'Occitanie galante : Suzon de Terson et Antoinette de Salvan de Saliès », *in* Marie-Madeleine Fragonard, Dominic Glynn, Sylvaine Guyot et Marine Roussillon (dirs), *Littéraire. Pour Alain Viala*, Arras, Artois Presses Université, 2018, 115-128. [En ligne : https://books.openedition.org/apu/17977?lang=fr] (consulté le 10. 09. 2024).

Courouau, Jean-François, « Les femmes et l'alcool dans la littérature occitane (XVII^{e}-XVIII^{e} siècle) », *in* Yan Lespoux et François Pic (éds), *Enfre lei mots e lei paraulas. Mélanges offerts à Jean-Yves Casanova*, Toulouse, Dòcuments, 2024, 199-208.

Daumas, Maurice, *Au bonheur des mâles. Adultère et cocuage à la Renaissance 1400-1650*, Paris, Armand Colin, 2007.

Daumas, Maurice, *Le syndrome des Grieux. La relation père-fils au XVIIIe siècle*, Paris, Le Seuil, 1990.

DEFFIS, Emilia, « Regards sur un genre renversant : la comédie burlesque espagnole du XVII[e] siècle », *in* Lucie Desjardins (éd.), *Les Figures du monde renversé de la Renaissance aux Lumières. Hommage à Louis Van Delft*, Paris, Hermann, 2013, 243-256.

DEJEAN, Joan, *The Reinvention of Obscenity. Sex, Lies, and Tabloids in Early Modern France*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

DI CAPITANI, Patrizia, *Du spectaculaire à l'intime. Un siècle de commedia erudita en Italie et en France. Début du XVI[e] siècle-milieu du XVII[e] siècle*, Paris, Champion, 2005.

DJONDO, Amélie. *Femmes de pouvoir et pouvoir des femmes : le personnage de la reine transgressive et criminelle dans le théâtre du Siècle d'Or*, Nanterre, 2016. [En ligne : http://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2016PA100116/2016PA100116.pdf] (consulté le 22.08.2024).

DUFOUR, Dany-Robert, *L'individu qui vient... après le libéralisme*, Paris, Gallimard, 2015.

GARDY, Felip, « Teatre, fèsta e societat a Besièrs au sègle XVII » [préface de] *L'Antiquité du triomphe de Besiers au jour de l'Ascension... Besiers*, CIDO [Centre international de documentation occitane], 1981.

GARDY, Philippe, « Naissance du théâtre en pays occitan : les célébrations carnavalesques », *Revue d'histoire du théâtre 1*, 1982, 11-25.

GARDY, Philippe, « Écriture occitane et tensions linguistiques et culturelles en Bas Languedoc au XVIIe siècle : l'œuvre de François Bonnet », *Colloque international d'études occitanes*, Montpellier, Centre d'Etudes Occcitanes et Revue des langues romanes, 1984, 187-23.

GARDY, Philippe, *L'Écriture occitane aux XVI[e], XVII[e] et XVIII[e] siècles : origines et développement d'un théâtre occitan à Aix-en-Provence (1580-1730). L'œuvre de Jean de Cabanes*, Béziers, Centre international de documentation occitane, 1985, 2 vol.

GARDY, Philippe, « Le « Théâtre de Béziers », ou « Teatre de Caritats » : état des connaissances, problèmes et perspectives de recherche », *in* Carmen Alén Garabato (ed.), *Béziers ville occitane ? Actes des rencontres du 18 novembre 2006*, Presses universitaires de Perpignan, 2007, 69-90.

GARDY, Philippe, « Règles et enjeux des prologues dans le Théâtre de Béziers (1600-1660) », *Littératures classiques*, n° 83, 2014, 293-311.

GARDY, Philippe, « Le jeu des langues dans le « Théâtre de Béziers », *in* Bénédicte Louvat (éd.), *Français et langues de France dans le théâtre du XVIIe siècle*, Paris, Presses universitaires du Midi, 2015, 229-244.

GROSCLAUDE, Michel, « Maria Blanga, la 'darrèra' aurostaira (Marie Blanque, la 'dernière' auroustère) », B*ulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français (1903-2015)*, n°142, Actes du Colloque : « Le Protestantisme dans les Pays de l'Adour (1787-1905) », 1996, 817-830.

HARDWICK, Julie, *The Practice of Patriarchy. Gender and the Politics of Household Authority in Early Modern France*, State College, The Pennsylvania State University Press, 1998.

KERN, Madeleine, *Corps et morale entre geste et parole. La représentation de la séduction dans la comédie humaniste française de la Renaissance (1552-1612)*, Genève, Slatkine, 2009, 145.

LAMB, Michael E. 2000. « The History of Research on Father Involvement », *Marriage and Family Review*, vol. 29 (2-3), 2000, 23-42.

LAZARD, Madeleine, *La comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, Paris, PUF, 1978.

Leriche, Aline, « Petite histoire du viol conjugal et de la honte », *Le Sociographe*, vol. 27, n°3, 2008, 85-94. [En ligne : https://shs.cairn.info/revue-le-sociographe-2008-3-page-85?lang=fr] (consulté le 02.05.2024).

Losada-Goya, José-Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1999, 393-394.

Marty, Jacqueline, « Quelques emprunts de Molière au Théâtre de Béziers. Le canevas de Monsieur de Pourceaugnac », *Revue des Langues Romanes*, LXXXI, 1975, 43-66.

Molinier, Pascale, « Virilité défensive, masculinité créatrice », *Travail, genre et sociétés*, n°3, 2000, 25-44. [En ligne : https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2000-1-page-25.htm] (consulté le 02.05.2024).

New York Radical Feminists, Connell, Noreen et Wilson, Cassandra, *Rape : the first sourcebook for women*, New American Library, 1974.

Nicoletti, John, Spencer-Thomas, Sally et Bollinger, Christopher M., *Violence goes to college : the authoritative guide to prevention and intervention*, Springfield, Charles C Thomas, 2001.

Nolde, Dorothea, « Le rôle de la violence dans les rapports conjugaux en France, à la fin du XVI^{e} et au début du XVII^{e} siècle », *in* Odile Redon, Line Sallmann et Sylvie Steiberg (éds.), *Le désir et le goût : une autre histoire (XIII^{e}-XVIII^{e} siècles)*, Acte du colloque international à la mémoire de Jean-Louis Flandrin, septembre 2003, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005.

Nolde, Dorothea, « Violence et pouvoir dans le mariage. Le rapport conjugal à travers les procès pour meurtre du conjoint devant le parlement de Paris, 1580-1620 », *in* Kathleen Wilson-Chevalier et Eliane Viennot (éds.), *Royaume du fémynie : pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, Paris, Champion, 1999.

OIRY, Goulven, *La Comédie française et la ville (1550-1650). L' 'Iliade' parodique*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

PIC, François, « Bibliographie du théâtre de Béziers », *Cahiers de littérature du XVIIe siècle*, n°5 , 1983, 129-145.

PINTARD, René, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris, Boivin, 1943.

RITZER, George et RYAN, J. Michael, *The Concise Encyclopedia of Sociology*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, 493.

ROBERTS, Hugh, « État présent, Obscenity in sixteenth- and seventeenth-century France », *French Studies*, vol. LXVII, n°4, 2013, 535-542.

ROCHE, Bruno, *Le Rire des libertins dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2011.

ROQUETA, Ives, « A Besièrs, al sègle XVII, lo teatre de las “Caritats” èra la fèsta dins la fèsta », *Occitans !,* n°4, 1983, 19-21.

ROSENWASSER, Anna, « Misogynie intériorisée. La haine des femmes est en nous », *Goethe-Institut*, 2021. [En ligne : https://www.goethe.de/ins/ca/fr/kul/ges/22556586.html] (consulté le 10. 09. 2024).

ROSSIAUD, Jacques, *Amours vénales. La prostitution en Occident, XII^e-XVI^e siècle*, Paris, Aubier, 2010.

SCHWENDINGER, Julia R. et SCHWENDINGER, Herman, « Rape Myths : In Legal, Theoretical, and Everyday Practice », *Crime and Social Justice*, vol. 1, 1974, 18–26.

SCOTT-SNYDER, Stephanie , *Introduction to Forensic Psychology : Essentials for Law Enforcement*, New York, CRC Press, 2017. [En ligne : https://books.google.fr/books?id=ka_ZDQAAQBAJ&pg=PT103&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false] (consulté le 22.07.24).

SPIELMANN, Guy, « La femme au pouvoir (?) sous l'Ancien Régime : du carnaval à la comédie », *in* Lucie Desjardins (éd.), *Les Figures du monde renversé de la Renaissance aux Lumières. Hommage à Louis Van Delft*, Paris, Hermann, 2013, 227-242.

STEINBERG, Sylvie, « Les libertines, ou le temps des pionnières », *L'Histoire*, 277, 2003.

TOREILLES, Claire, « Augustin Bonet (1717-1772). L'auteur retrouvé du *Dictionnaire Languedocien* », *Revue des langues romanes* 120, 2015, 397-412.

VAN DAMME, Stéphane, « Libertinage de mœurs / libertinage érudit. Le travail de la distinction », *Les Dossiers du Grihl*, Hors-série n°3, 2022, mis en ligne le 12 novembre 2011. [En ligne : http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/4826] (consulté le 15.06.2024).

VERJUS, Anne, « La paternité au fil de l'histoire », *Informations sociales*, n°176, 2013, 14-22. [En ligne : https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2013-2-page-14.htm] (consulté le 01.05.2024).

VIENNOT, Éliane, « Les femmes dans les « troubles » du XVIe siècle », *Clio* , n°5, 1997. [En ligne : http://journals.openedition.org/clio/409] (consulté le 24.08.24).

VIGARELLO, Georges, « La virilité moderne. Convictions et questionnements », *Histoire de la virilité*. t.1. *L'invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières*, *in* Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (éds.), Paris, Seuil, 2011.

VIGARELLO, Georges, *Histoire du viol XVI^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Seuil, 1998.

YSQUIERDO-HOMBRECHER, Jacqueline, « Fortuna de "La Celestina" en Francia del siglo XVI al siglo XX », *Versants : Revue suisse des littératures romanes*, n° 16, 1989, p. 3-16. [En ligne :

https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=ver-001%3A1989%3A16%3A%3A12] (consulté le 08.05.2024).

ZÚNIGA LACRUZ, Ana, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro : La figura de la reina*, Kassel : Edition Reichenberger, 2015.

Sitographie

ARTLF. https://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois. (Consulté le 08.05.2024).

AutorOc. https://autoroc.org/. (Consulté le 08.05.2024).

BnF Les Essentiels. https://essentiels.bnf.fr/fr/album/7a455ab1-3020-4e7a-ab22-aa216b65c64f-femmes-au-17e-siecle (consulté le 22.02.2024)

CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). https://www.cnrtl.fr/. (Consulté le 23.04.2024).

TLFi. http://atilf.atilf.fr/. (Consulté le 08.05.2024).

Annexes

Annexe 1 : Misogynie

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Compliments sur le physique (I.A.1)		P°230, v°11, 15, 16. P°232, v°23. P°234, v°60, 61, 69. P°238, v°126. P°242, v°180, 181. P°254, v°301, 308. P°268, v°516. P°272, v°567. P°274, v°571. P°274, v°586, 587. P°276, v°611. P°290, v°778-779. P°292, v°821.	P°320, v°11. P°322, v°30, 42. P°362, v°391.	P°418, v°52, 53, 55. P°424, v°116. P°426, v°149, 150, 151, 152. P°460, v°591.	P°494, v°103.		P°588, v°2-3, 10, 16. P°620, v°417. P°626, v°479. P°632, v°564, 566, 572. P°634, v°575. P°638, v°623-624, 635-636.	P°672, v°53-54. P684, v°190. P°692, v°297. P°696, v°336. P°704, v°438. P°716, v°560-562. P°728, v°698.	P°201, v°41. P°204, v°148, 158-159. P°224, v°869-871. P°229, v°1023, 1024, 1035. P°234, v°1219. P°235, v°1226.	P°263, v°1, 11. P°268, v°209. P°272, v°355. P°284, v°805, 815, 827, 831.	P°320, v°336. P°326, v°540. P°332, v°479.	P°367, v°44. P°368, v°81. P°369, v°116. P°370, v°174. P°371, v°216. P°375, v°351. P°383, v°643, 647.	P°426, v°131. P°427, v°157, 169. P°434, v°412, 440. P°443, v°725.
Compliments non physique (I.A.2)		P°230, v°21. P°234, v°64. P°274, v°586, 587. P°276, v°612. P°280, v°650. P°280, v°666.	P°330, v°161. P°332, v°179. P°342, v°328. P°358, v°526.		P°492, v°86. P°504, v°216-217.		P°594, v°98.	P°692, v°289.		P°263, v°1-3, 4-6. P°267, v°169-174, 171-172. P°272, v°371. P°286, v°882.	P°332, v°479.	P°370, v°162-163, 166, 174. P°383, v°650, 659.	P°428, v°170. P°443, v°752-753.

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Critiques sur le physique (insultes) (I.A.3)		P°264, v°463. P°286, v°744, 745-746.	P°382, v°875. P°384, v°883, 885, 894. P°386, v°921, 925.		P°498, v°129-131.		P°632, v°564.	P°672, v°52. P°698, v°367. P°700, v°377, 378.	P°201, v°40-43. P°204, v°158-159. P°229, v°1034, 1040. P°230, v°1044-1045.	P°275-276, v°487-490. P°276 v°490, 491-492.			P°457, v°1154-1155.
Blâme sur la personnalité ou le comportement (insultes) (I.A.4)	P°164, v°368. P°194, v°793.	P°234, v°63, 64, 67, 68, 71. P°238, v°108, 113, 114, 128. P°242, v°188. P°244, v°194. P°244, v°199. P°260, v°380. P°262, v°423. P°266, v°464. P°266, v°479. P°274, v°572. P°276, v°597.	P°382, v°868, 870, 873, 877. P°384, v°884, 893. P°386, v°919, 926. P°388, v°929, 932, 935, 937, 941, 948, 950-951. P°390, 966-967, 968.	P°442, v°369.	P°492, v°83, 85, 97. P°498, v°129-131, 139. P°500, v°161, 171, 176. P°510, v°276. P°514, v°301.		P°596, v°106, 115, 121, 123, 125. P°610, v°298. P°620, v°396, 416, 418. P°622, v°437. P°626, v°480. P°630, v°541-542. P°640, v°663.	P°668, v°12. P°688, v°228, 243, 245. P°690, v°249, 253-254, 265, 264. P°694, v°299, 319. P°696, v°327, 335. P°698, v°367. P°700, v°378, 382.	P°201, v°30-31. P°204, v°120-125, 140, 146, 147, 150, 154, 157. P°205, v°162, 170, 173, 187, 192. P°206, v°197. P°208, v°299. P°211, v°392. P°225, v°900-901. P°226, v°940. P°227, v°971.	P°264, v°83, 84, 88. P°265, v°106. P°266, v°115, 119-120, 124. P°268, v°213-216, 217-220, 224-226. P°269, v°235, 237-238, 239, 240-242, 243, 245-246, 247-248. P°278, v°591. P°282, v°732-735.	P°320, v°319-320, 321-323, 328, 330. P°321, v°354, 355, 357. P°325, v°495. P°326, v°533-536, 557. P°330, v°675-676.	P°374, v°314. P°375, v°351. P°380, v°528-531.	P°424, v°60. P°429, v°223, 224.
Dominer en écrasant (homme sur femme) (I.B.1)	P°194, v°793-795.	P°238, v°107, 111, 112.			P°492, v°74.								P°424, v°52.

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Dominer en écrasant (femme sur femme) (I.B.2)		P°280, v°648, 650, 660, 663-666, 676. P°282, v°695-696. P°286, v°727.										P°325, v°500-517.	
Jalousie (I.C.1)		P°260, v°391-392. P°262, v°405-406. P°270, v°537-541, 542, 543-544. P°276, v°614.	P°354, v°494-495. P°360, v°564-571. P°382, v°868-872, 876. P°384, v°896. P°386, v°907, 912-918. P°392, v°974-975, 986.						P°212-213, v°456-461.	P°268, v°230. P°279, v°642-643.			
Comparer et mettre en opposition les femmes (I.C.2)	P°164, v°367-368.	P°238, v°107-114. P°242, v°179. P°276, v°612. P°288, v°768-769.							P°229, v°1035. P°230, v°1044-1045.				P°428, v°170-172, 176-177.
Trouble-fêtes (I.D.1)	P°136, v°21-26. P°170, v°46-468, 470. P°194, v°794.	P°262, v°419.	P°392-394, v°995-996.										

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Paroles et bruits de femmes (I.D.2)	P°164, v°367, 380.	P°260, v°377. P°262, v°418. P°266, v°467-468. P°266, v°469, 473. P°268, v°515. P°270, v°546. P°274, v°593-594.	P°342, v°326. P°354, v°482, 489. P°356, v°501. P°384, v°883, 894. P°390, v°973, 974. P°392, v°990, 994, 995. P°394, v°999-1000, 1002-1003, 101-1011, 1012-1013, 1016-1017.	P°436, v°269-270.	P°486, v°12. P°504, v°206, 210. P°516, v°337.		P°636, v°603-604.	P°696, v°336.				P°367, v°54-57.	P°458, v°1184-1185, 1189. P°459, v°1198-1199. P°458-459, v°1184-1214.
Invisibilisation de la parole des femmes (I.D.3)	P°140, v°54, 73, 78. P°140, v°68. P°162, v°363-364. P°172, v°472. P°178, v°581.											P°375, v°358. P°382, v°612-616. P°383, v°648-649, 653.	P°432, v°340-347.
Obéissance aux hommes (I.E.1)	P°162, v°339-342, 343. P°182, v°617-618.	P°284, v°721, 722-723.	P°374, v°773-774, 775-778.				P°630, v°541-542.	P°726, v°682-683. P°730, v°723-725.	P°201, v°26-27. P°204, v°158-159.	P°268, v°201-204, 209-210. P°276, v°520-524. P°279, v°608-609. P°286, v°890-891. P°287, v°908-909.		P°373, v°260-261. P°376, v°378-379. P°382, v°612-616. P°383, v°648-649. P°386, v°759. P°393, v°1006-1007.	P°443, v°748-751, 752-753.

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Dépendance (I.E.2)		P°262, v°407, 424-425. P°270, v°538. P°276, v°609-610, 618. P°280, v°649-650, 651. P°284, v°721. P°284, v°722-723. P°286, v°742.	P°394, v°1006-1009.				P°608, v°263-264, 265.		P°205, v°183-185. P°211, v°394. P°232, v°1139-1141. P°240, v°1393-1394.	P°280, v°680-682.	P°323, v°441-445, 446-448. P°335, v°838-839. P°336, v°876-879, 880. P°340, v°1012-1021, 1026-1035.	P°374, v°329-331.	P°428, v°202-203. P°434, v°407-411. P°440, v°629.
Infantilisation (I.E.3)		P°238, v°121, 129. P°262, v°407-408. P°262, v°417. P°266, v°467-468. P°286, v°743. P°288, v°748.	P°374, v°773-774, 775-778. P°394, v°1006-1009, 1014-1015.					P°726, v°682-683. P°730, v°723-725.	P°210, v°385-386. P°212, v°448. P°213, v°492-493. P°228, v°1001, 1004.	P°278, v°600-601.	P°330, v°683-684.	P°377, v°413.	
La chasse et la conquête (I.F.1)		P°242, v°186. P°244, v°189-190. P°244, v°202-204. P°274, v°592, 595. P°276, v°598			P°486, v°6-7, 9-10, 13-16, 17-20. P°504, v°213-214.		P°598, v°155-156. P°622, v°445-447.		P°207, v°252-255. P°215, v°552-555. P°216, v°596-599.	P°284, v°822-823, 835.	P°325-326, v°518-526. P°332, v°732-734.	P°386, v°765-769.	

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Comparaison animalière (I.F.2)		P°270, v°543-544. P°278, v°263-264.	P°328, v°119. P°344, v°353. P°368, v°696-698. P°388, v°932.		P°486, v°6, 15, 16. P°492, v°74.			P°720, v°608. P°726, v°672.		P°268, v°214. P°274, v°439, 444. P°275, v°480, 487. P°276, v°487-490, 489, 490. P°284, v°815.	P°324, v°460. P°336, v°864, 872.	P°365, v°5. P°366, v°7. P°367, v°54. P°368, v°89. P°384, v°707-708. P°385, v°750.	P°430, v°272-276. P°449, v°937-938. P°451, v°999.
La coquetterie (I.G.1)		P°268, v°518-520. P°270, v°522. P°286, v°731.	P°344, v°358-359. P°386, v°912-918, 922.		P°514, v°303-304.		P°632, v°564.	P°700, v°378.	P°211, v°417-419. P°212, v°440-441. P°225, v°915-918.				
Vaniteuses, vénales et dépensières (I.G.2)									P°201, v°18-23. P°212, v°449-455. P°225, v°915-918. P°233, v°1150-1151, 1156-1161.	P°269, v°232, 234. P°270, v°294-296, 298-299, 300-303. P°279, v°637. P°285, v°838-843.	P°312, v°34-37. P°319, v°275-280. P°321, v°385-388. P°321-322, v°389-391. P°327, v°559-561. P°328, v°601.	P°368, v°90-91.	

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Infidèles, menteuses et manipulatrices (I.G.3)										P°269, v°231, 233. P°277, v°552-557. P°277-278, v°562-577. P°278, v°580-583.	P°336, v°859-863, 871.	P°370, v°167-169. P°373, v°262-263, 296-297. P°373-374, v°298-301. P°375, v°362-365. P°376, v°368-369, 394-397. P°377, v°410. P°378, v°448-449. P°383, v°653, 654. P°385-386, v°750-753. P°388, v°826-829. P°391, v°936-939.	P°430, v°256-257, 266-269, 274-275.

Annexe 2 : Invisibilisation des femmes.

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Comprises dans une globalité (II A.1)	P°138, v°2, 8, 9. P°144, v°109, 111-112. P°168, v°433, 439, 442. P°192, v°758, 788.												
Comprises dans un ensemble socio-professionnel (II.A.2)	P°168, v°432. P°190, v°751.	P°274, v°585, 595. P°276, v°601.											P°424, v°24, 35, 39, 42.
Présence féminine suggérée par les outils ou le travail (II.B)	P°144, v°115-116. P°184, v°670, 672-673, 674, 677, 678. P°188, v°713. P°190, v°744-745. P°204, v°941-942.												

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Invisibilisation du nom (II.C)	P°192, v°759-761, 763.	P°274, v°585. P°276, v°612. P°290, v°778-779. P°298, v°882-886.								P°280, v°660.			P°424, v°52-53, 56. P°443, v°735. P°451, v°988.
Une pièce particulière : *Plaintes d'un Païsan* (II.D)						P°540-542, v°1, 27. P°542, v°29-31, 39, 40. P°546, v°69, 76. P°550, v°120. P°552, v°123-124, 125.							
La figure de la mère (II.E)	P°158, v°296. P°162, v°346. P°166, v°423. P°168, v°432. P°182, v°632-642.		P°320, v°13. P°376, v°799-802. P°384, v°887-888, 889-892. P°388, v°946. P°392, v°983.					P°718, v°583-584.	P°201, v°24-25. P°205, v°170-172. P°225, v°895-897. P°230, v°1047.	P°284, v°834.		P°372, v°223, 225. P°381, v°574-575.	P°428, v°176-177.
Vieillesse et désirabilité (II.F)		P°264, v°463.	P°388, v°932, 941, 950-951. P°386, v°912-914. P°390, v°956-957.	P°416, v°15-16. P°442, v°369.	P°490, v°53. P°516, v°325, 329-330. P°520, v°388.				P°239, v°1367.	P°265, v°103. P°267, v°175-176. P°276, v°524.		P°366, v°11.	P°457, v°1150, 1154, 1191.

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Femmes réduites à un contexte sexuel (II.G)	P°164, v°375, 378, 380. P°168, v°432. P°190, v°751. P°164, v°375, 380, 412.	P°274, v°585. P°274, v°591-592. P°274-276, v°595-598. P°284, v°701-703. P°284, v°722-723. P°290, v°772, 774-775. P°290, v°778-779. P°292, v°821. P°298, v°882-885.							P°204, v°158-159. P°207, v°260-261. P°216, v°605-609. P°230, v°1055, 1070. P°235, v°1253-1262.	P°268, v°209-210. P°284, v°805, 814-815, 824-825. P°286, v°881.	P°324, v°471.	P°365, v°5. P°366, v°7. P°376, v°382-383. P°378, v°444-445, 448-449. P°379, v°488-490. P°380, v°528, 544-547. P°393, v°1006-1007.	P°428, v°170-172. P°458, v°1184-1185. P°459, v°1198-1199, 1206-1207, 1208-1213.
Mise en lumière de certaines femmes (II.H)							P°638-640, v°645-648. P°640, v°653-660, 667. P°642, v°675.						

Annexe 3 : Femmes victimes

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
La guerre (III.A)							P°600, v°169-174, 176-181, 183-188. P°602, v°193-195.						
Un mauvais mariage (III.B)									P°214, v°534-535.	P°272, v°357. P°279, v°630-631, 632-635, 637, 641. P°280, v°646, 647, 648-649, 675. P°282, v°722-726, 735. P°283, v°768-771. P°284, v°810-813.	P°318, v°256-270. P°329, v°647-654, 656-658. P°336, v°876-879.	P°368, v°84-87. P°372, v°217-218, 219-223, 224-227, 228-229, 252-253. P°373, v°271, 282, 283-286. P°375, v°358, 361. P°376, v°378-379, 382-383, 394-397. P°378, v°450-455, 456-459.	P°428, v°204-205. P°429, v°244. P°430, v°249, 250-251, 255, 256-257, 260-261, 264, 265, 266-269, 276-277, 280. P°431, v°311-318. P°432, v°336-337, 340- 344, 356, 359, 360-361. P°433, v°364-365, 369-370. P°434, v°407-411, 438-439. P°436, v°496-501. P°438, v°564. P°438-439, v°575-584. P°459, v°1198-1199, 1206-1207.
Réputation entachée (III.C)				P°428, v°177. P°436, v°261-262.				P°688-690, v°243-250. P°726, v°684-685. P°728, v°705-706. P°730, v°723-725. P°732, v°728-729. P°734, v°776-777.	P°222, v°785. P°225, v°909.	P°287, v°908-909.	P°323, v°441-445.	P°367, v°52-53. P°383, v°654.	P°434, v°429.

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Mensonges et infidélité des hommes (III.D.1, D.2, D.3)		P°234, v°75-78. P°252, v°273. p°290, v°784-785. P°292, v°824. P°294, v°840, 830, 844-847.	P°336, v°242-243. P°360, v°572-576. P°362, v°597-616. P°370, v°720, 723-726, 727-730.	P°430, v°183-184, 185, 192-194. P°430-432, v°198-200. P°434-436, v°255-256.	P°500, v°161-162.		P°618, v°384.	P°724, v°648. P°736, v°784-789.	P°217, v°619-620. P°225, v°910. P°225, v°921. P°226, v°924-933, 934-935,940-941. P°230, v°1048, 1049-1051.	P°263, v°24-31. P°264, v°65-68, 69-70.	P°323, v°446-448.		P°428, v°173-175.
Menace de se suicider (III.E)		P°234, v°71-72. P°246, v°211-212.			P°494, v°98-101.			P°688, v°241. P°694, v°307-308.	P°205, v°162-163. P°205-206, v°188-199.	P°265, v°91-94.		P°369, v°114-115. P°374, v°315.	P°429, v°232-233.
Menacées de coups (III.F.1)	P°178, v°573-576.						P°604, v°239. P°606, v°244.		P°239, v°1387. P°240, v°1391-1392.	P°279, v°618-623, 642-643.	P°321, v°358-360. P°324, v°471. P°327, v°585-587.	P°373, v°260-261. P°381, v°459-461, 562-565. P°392, v°972-981. P°393, v°1012-1015.	P°432, v°334-335, 354-355. P°453, v°VI-VIII. P°457, v°1149-1150. p°458, v°1191.
Coups reçus (III.F.2)										P°280, 656-658.		P°373, v°296-297. P°392, v°972-981, 1014-1015. P°394, v°1028-1030.	P°432, v°359. P°432-433, v°362-363. P°433, v°394.

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Séquestration (III.F.3)							P°588, v°8-9. P°606, v°242. P°612, v°337.					P°372, v°237-239, 258-259. P°373, v°267.	P°431, v°319-321. P°432, v°326-329. P°433, v°368-371. P°434, v°411.
Travail difficile (III.G.1)			P°326, v°106-107. P°328, v°116-118, 119-120. P°330, v°144, 154. P°332, v°175-178, 184. P°336, v°241. P°338, v°285-286, 287-288. P°340, 289-291. P°342, v°329. P°344, v°354-355, 359. P°348, v°401-403. P°374, v°769-770, 776. P°376, v°788-790. P°378, v°810. P°380, v°848.					P°690, v°265, 266. P°692, v°269-270, 277-288.					
Maltraitées par leurs maîtres (III.G.2)			P°356, v°514-517. P°366, v°659-661. P°368, v°696-698, 707-708, 711-714. P°374, v°764-767, 773-774, 775-778.					P°692, v°271-274. P°720-722, v°609-613. P°726, v°679-681. P°728, v°708. P°730, v°712, 715, 720.	P°201, v°28-29, 44-45. P°210, v°385-386. P°211, v°392, 394, 396, 400-401. P°228, v°996. P°239, v°1360.				P°424, v°35-38, 39-41, 42-45, 52. P°425, v°60-61.

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Violences sexuelles (III. H.1, H.2, H.4, H.5, H.6)		P°274, v°593-594.	P°328, v°122, 133-135, 123-126. P°338, v°267-269. P°334, v°214-219, 220-223, 217, 219, 224-227. P°336, v°242-243, 244-246, 247, 250-252. P°360, v°582-591, 597. P°364, v°637-639, 643-645, 649-651. P°366, v°659-661, 667, 673, 679, 685, 691. P°368, v°699-702, 706.		P°494-496, v°109-111. p°496, v°114. p°498, v°129-131. p°500, v°155, 158-159, 173.		P°602, v°193-195. P°610, v°304. P°618, v°387-388. P°620, v°410. P°624, v°460. P°632, v°567-568. P°634, v°569. P°640, v°651-652.	P°690, v°247. P°696, v°323-326. P°704, v°435-437. P°724, v°648, 650.	P°204, v°120-125. P°205, v°174, 176-177, 178-179. P°223, v°825. P°234-235, v°1221-1226.	P°280, v°676-679. P°284, v°808-809, 818-819, 822--825, 824-825. P°287, v°903, 905.	P°318-319, v°273-274. P°324, v°475-478. P°332, v°750-752, 753-755.	P°365, v°7.	P°429, v°238. P°449, v°906-907. P°459, v°1198-1199, 1206-1207.
Harcèlement sexuel (III.H.3)		P°234, v°68, 70.	P°328, v°122, 133-135. P°330, v°145, 153. P°348, v°409. P°368, v°707-708. P°380, v°835-838, 842.		P°486, v°6-7. P°490, v°49-50. P°492, v°73-76. P°494, v°106, 107, 108. P°496, v°114.		P°590, v°26. P°620, v°407-408. P°628, v°506.	P°676, v°94-95.	P°205, v°160-161. P°208, v°302-304, 309-310.		P°318, v°259-262. P°324, v°473-474.		

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
La « culture du viol » (III.H.6)			P°334, v°212-213. P°338, v°263-265, 266, 267-269, 270-271. p°368, v°705-706.									P°383, v°654.	

Annexe 4 : Des personnages féminins forts

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Entamer l'action (IV.A.1)	P°138-140, v°27-52. P°162, v°347-348.	P°260, v°391-400.		P°446-448, v°437-446. P°448, v°456. P°456, v°549.					P°209, v°229-231, 343-344, 350-351. P°210, v°354-355.	P°274, v°428-430.		P°379, v°472-475. P°381, v°570-573.	P°449, v°908-909. P°451, v°994-997. P°454, v°1058.
Faire avancer le récit (IV.A.2)	P°160, v°335-336. P°172, v°480-491. P°178, v°583, 586. P°180, v°595-596, 610, 614, 618.	P°236, v°96. P°254, v°295-298.		P°448, v°453, 456. P°450, v°467-470. P°452, v°510-511, 543-545.					P°217, v°625-626. P°227, v°982-983.	P°282, v°736-739. P°286, v°882. P°286-287, v°896-897.		P°391, v°928-931.	

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Pouvoir faire basculer l'intrigue (IV.A.3)		P°234, v°61-62, 71-72. P°238, v°115-116, 127. P°246, v°211-212. P°254, v°308-309.						P°694, v°307-308.		P°267, v°167-168.			
Femmes qui ne se laissent pas faire (IV.A.4)				P°442, v°363-365, 375. P°444, v°397-400. P°444-446, v°415-417.	P°490, v°45-46, 48. P°496, v°112. P°502, v°182.			P°696, v°327.	P°204, v°152-153. P°205, v°164-165, 175, 176, 180-181. P°208, v°292-295, 296. P°225, v°911. P°232, v°1131, 1134-1137, 1138. P°239, v°1360. P°240, v°1418.	P°278, v°598. P°278-279, v°602-603. P°279, v°608-609, 614-615, 624-627. P°280, v°655. P°281, v°688-689. P°286, v°890-891. P°287, v°906, 907.	P°321, v°361-362. P°323, v°433-435, 437-438, 451-453. P°324, v°457-458, 464. P°329-330, v°662-664. P°332, v°756-757. P°333, v°764.	P°369, v°111-113. P°384, v°677,693. P°388, v°822-823. P°393, v°1010-1011, 1016-1017, 1018-1021. P°394, v°1013,1031, 1038-1042.	P°430, v°265. P°432, v°336-339. P°440, v°631, 635-636.

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Plans et stratagèmes (IV.A.5)									P°208, v°302-304, 308-310. P°210, v°384-387. P°210-211, v°390-391. P°212, v°428-429, 434-435, 438-439. P°217, v°631, 639, 652-655. P°218, v°682-683. P°219, v°689-690.	P°279, v°628-629, 630-631, 632-635, 637, 641, 642-643, 644-645. P°280, v°646, 647, 648-649, 666-667. P°283, v°784-792.	P°327, v°583-584, 585-587, 588. P°328, v°591-592, 594-595, 601-602. P°333, v°785-787. P°333-334, v°789-802. P°335, v°829-831, 838-839. P°336, v°872-875.	P°378, v°466-469. P°383, v°637-641, 648-649, 664-667. P°384, v°677, 693, 695-699. P°389, v°864-871, 876-877.	P°440, v°631, 635-636. P°441, v°659-665.
Apporter uin heureuse (IV.A.6)	P°192, v°759, 760, 761, 763.				P°514, v°311-312.					P°287, v°906, 907. P°288, v°937, 939.		P°381, v°582-584. P°389, v°880-883.	P°441, v°659-665.
Confiance et confidences (IV.B.1)			P°336, v°236-255. P°342, v°333. P°374, v°783-784. P°376, v°791-792, 793-794, 799-802, 807-808. P°380, v°833-834.	P°430, v°191. P°436, v°275. P°442, v°367. P°446, v°419.	P°506, v°221, 224, 247.					P°266, v°125-126. P°282, v°737. P°283, v°758.	P°328, v°606, 609-610, 613-626. P°329, v°627-630. P°331, v°704, 706.	P°375, v°353-355. P°386, v°770. P°387, v°808-811, 813-814. P°388, v°822-823. P°389, v°860-861. P°390, v°893. P°394, v°1036-1037.	

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Solidarité féminine (IV.B.2)			P°372, v°754-755. P°376, v°795, 797-798, 803-804, 805-806.	P°416, v°19. P°430, v°180-182. P°442, v°363-367, 375-376.	P°492, v°81-82.					P°266, v°125-126. P°281, v°694-696. P°282, v°736-739, 738-739. P°283, v°758, 759-763. P°288, v°937, 939.	P°333, v°763-764. P°334, v°803-804.	P°387, v°796-797, 798-801, 804-805. P°389, v°876-877. P°393, v°996-998, 1020.	
Conseils pour les autres femmes (IV.B.3)			P°336, v°256-260.	P°428, v°177. P°430, v°197.				P°736, v°786, 784-789.				P°373, v°265-266, 269-270. P°378, v°462-464.	

Annexe 5 : La sexualité des personnages féminins

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Blâme porté sur la sexualité des femmes (V.A)			P°382, v°875. P°384, v°892, 898. P°386, v°921-924. P°390, v°964, 969-970, 973, 974. P°392, v°974, 982-983.	P°444, v°405-406, 410, 413.			P°642, v°685-686.	P°672, v°53. P°678, v°127. P°720, v°608. P°730, v°710. P°736, v°786.	P°204, v°131. P°215, v°568, 578. P°225, v°920. P°228, v°995. P°239, v°1383. P°240, v°1391, 1400, 1403.	P°265, v°111-112. P°268, v°227-228. P°269, v°268. P°270, v°272. P°272, v°368. P°277-278, v°564-566. P°278, v°572-574, 576, 601. P°279, v°617. P°283, v°772-779. P°286, v°870.	P°320, v°317-318. P°322, v°415. P°323, v°432, 439-440, 454. P°335, v°851. P°336, v°858, 876. P°338, v°944.	P°373-374, v°298-301. P°376, v°397. P°380, v°525. P°383, v°653, 654. P°384, v°706. P°393, v°1006-1007, 1008-1009, 1013,1015. P°394, v°1023, 1033, 1052. P°396, v°1117, 1118.	P°426, v°102. P°432, v°356, 362. P°439, v°615-616, 618. P°449, v°932, 933-936, 937-938. P°454, v°XIX-XXII, 1075, 1076. P°456, v°1125-1126. P°458, v°1184-1185, 1189, 1189, 1191. P°459, v°1198-1199.

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Sexualité féminine abordée par un personnage masculin (V. B.1, B.2, B.3, B.4, B.5, B.7)		P°244, v°199. P°254, v°314. P°256, v°317-320, 321-322.		P°436, v°279-286. P°438, v°287-290. P°438, v°291-292, 295-296, 299-300, 307-310, 311-312, 319-320, 327-328. P°440, v°331-332, 335-336, 347-348, 351-354, 355-358, 359-360. P°444, v°388. P°458, v°563-566.	P°498, v°139-140. P°518, v°369-370.		P°622, v°445-447. P°640, v°649-652, 667-668. P°642, v°675-680. P°644, v°692.	P°670, v°21-24. P°700, v°379-380. P°704, v°431, 433. P°706, v°448. P°720, v°607-608, 611. P°734, v°766-769.	P°208, v°288-289. P°210, v°364-371, 372-373. P°215, v°552-555. P°221, v°775, 778-779. P°222, v°812-815. P°226-227, v°950-951. P°235, v°1253-1262.	P°277-278, v°564-566. P°278, v°572-574, 576. P°283, v°772-779. P°284, v°808-809, 818-819, 824-825. P°287, v°900-901.	P°324, v°464. P°327, v°583-584, 585-587. P°336, v°869.	P°365, v°4-8. P°366, v°6-19. P°368, v°62-63, 88-89, 94-99. P°369, v°104-105. P°373, v°272-274, 294-295. P°374, v°302-303. P°376, v°372-373. P°378, v°434-435. P°379, v°491-492. P°381, v°576-577.	P°428, v°180-189. P°432-433, v°262-263. P°433, v°369-370. P°449, v°910-911, 916-917. P°451, v°1000-1001. P°455, v°1101. P°456, v°1113-1115. P°457, v°1157. P°459, v°1208-1213.
Éloge de l'infidélité (V.B.6)			P°366, v°659-661. P°370, v°721--722. P°374, v°781-782.						P°213, v°470-471. P°233, v°1150-1151. P°239, v°1384.			P°388, v°825, 848-849.	

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Femmes qui parlent de leur sexualité (V. C.1, C.2, C.3, C.4, C.5, C.6)		P°254, v°310.	P°328, v°127-132. P°332, v°190-193. P°332-334, v°198-201. P°356, v°502-503. P°362, v°609-611. P°370, v°726, 730. P°376, v°804. P°386, v°912-918, 922, 923-924. P°390, v°954-955, 956-957, 960-962, 964.	P°422, v°91-94, 95-96, 112. P°434, v°251-252. P°444, v°407-408.	P°488, v°39-40, 44. P°510, v°256-258, 262, 272. P°516, v°329-330, 355.		P°608, v°276, 279-280. P°610, v°284. P°620, v°412, 413-414. P°634, v°569. P°642, v°681-686.	P°676, v°103. P°680, v°144-150. P°688, v°244, 246. P°690, v°250. P°700, v°390. P°704, v°437. P°706, v°441, 445, 447, 451. P°726, v°670-672, 677. P°732, v°742-745. P°734, v°754-759. P°736, v°784-789.	P°208, v°309-315. P°209, v°318-321, 343-344, 350-351. P°210, v°354-355. P°216, v°610-612, 612-615. P°217, v°649-651. P°221, v°776-777. P°222, v°782. P°225, v°900-901, 902-905, 907-908. P°226, v°947. P°227, v°982-983. P°231, v°1109. P°233, v°1150-1151, 1163-1165. P°235, v°1229-1230.	P°264, v°73-74. P°274, v°428-430, 442. P°275, v°481-482, 483-484, 486. P°276, v°491-492, 497-500. P°280, v°652, 676-679. P°286-287, v°896-897. P°287, v°898-901, 902, 903. P°288, v°950-951.	P°321, v°368-372. P°329, v°635, 641. P°330, v°671-674, 685. P°332, v°756-757. P°333, v°760. P°336, v°872-875.	P°368, v°84-87. P°369, v°111-113. P°372, v°246-248, 258. P°373, v°289. P°374, v°304-305, 318-319, 320-321, 329-331. P°378, v°462-464, 466-469. P°380, v°532-535, 549-551. P°381, v°562-565, 570-573, 582-584. P°386, v°756-759, 780. P°387, v°794-795, 811. P°388, v°815, 820, 826-829, 836-839, 848-849. P°389, v°870-871.	P°428, v°194-195, 200-201, 202-203. P°429, v°238. P°430, v°259. P°433, v°372-375. P°438, v°562-563. P°441, v°674-676. P°449, v°906-907, 908-909, 920-921. P°451, v°994-997, 1003. P°454, v°1058.

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Prostitution (V.D.1)			P°390, v°969-970.						P°207, v°266-271.		P°318, v°262, 266-268. P°319, v°275-280. P°321, v°385-388. P°322, v°392-401. P°323, v°436. P°328, v°601. P°330, v°665-666, 686-692. P°332, v°748.	P°367, v°50-51, 54.	
Recours à une entremetteuse (V.D.2)			P°372, v°756-757.	P°426, v°156.						P°266, v°141-144.	P°324-325, v°481-484.	P°375, v°344-347.	
Messagère (V.D.3)			P°372, v°754-755, 760-763.	P°444, v°395-396.	P°504, v°205-206. P°512, v°282.					P°266, v°125-126. P°283, v°759-763, 784-792.		P°389, v°882-883.	
Discrétion (V.D.4)			P°372, v°758-759.							P°266, v°129-132.		P°388, v°851-853.	
Expérience dans la commercialisation du sexe (V.D.5)				P°444, v°407-408, 411-412.	P°516, v°329-331.						P°325, v°485-486. P°330, v°671-674. P°333, v°761-762, 763-764.	P°388, v°850.	

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Pouvoir et rôle des entremetteuses (V.D.6)				P°442-444, v°385-388. P°444, v°389-390, 391-392, 393-396. P°460, v°599-600.	P°516, v°325, 327, 329-331, 341-343.						P°325, v°516-517. P°328, v°606, 609-610, 627-630. P°330, v°665-666. P°331, v°701-702, 704,706. P°333, v°761-762.		
Paiement (V.D.7)				P°432, v°207-208. P°454, v°517.	P°504, v°232. P°518, v°354-355.					P°267, v°155-156, 157-160, 163-164.	P°325, v°489. P°326, v°547.	P°382, v°612-616. P°385, v°746-747. P°389, v°886-887.	
Argumentaire de la maquerelle (V.D.8)				P°420, v°77-78. P°422, v°89-90, 91-94, 95-96. P°424, v°116, 133. P°428, v°169-171, 173-177. P°430, v°183-184. P°436, v°263, 271-274. P°448, v°446.	P°508-510, v°251-262. P°510, v°296, 271-272, 275-276. P°512, v°291-294.						P°325-326, v°518-526. P°329, v°633-634, 636-640, 643-646. P°330, v°665-666. P°330, v°669-670, 671-674, 675-681, 683-684. P°332, v°739-740, 743-744.	P°386, v°765-769, 780. P°387, v°796-797, 808-811. P°388, v°825, 833-839. P°388-389, v°854-855. P°389, v°858-859.	

	Pep	JugPar	Chamb	Guimb	DonoP	PPaïsan	CorClé	GuilhAnt	A	B	C	D	E
Éloge des talents de la maquerelle (V.D.9)					P°504, v°207-208, 219-220 P°510, v°275-276 P°514-516, v°319-322						P°325, v°500-517, 518-526 P°326, v°527-528, 529-532, 533-536, 543-544, 548 P°327, v°656	P°375, v°350-352 P°385, v°744-745 P°386, v°760-763, 765-769 P°389, v°880-881, 884-887	