



**HAL**  
open science

# Les objets de la guerre et le corps féminin de l'héroïsme dans *The Lady Errant* de William Cartwright et *Bell in Campo* de Margaret Cavendish

Claire Gheeraert-Graffeulle

## ► To cite this version:

Claire Gheeraert-Graffeulle. Les objets de la guerre et le corps féminin de l'héroïsme dans *The Lady Errant* de William Cartwright et *Bell in Campo* de Margaret Cavendish. Line Cottegnies; Anne-Marie Miller-Blaise; Christine Sukic. Objets et anatomie du corps héroïque dans l'Europe de la première modernité, Classiques Garnier, 2019, "Rencontres". hal-02060815

**HAL Id: hal-02060815**

**<https://normandie-univ.hal.science/hal-02060815v1>**

Submitted on 7 Mar 2019

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

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

**Les objets de la guerre et le corps féminin de l'héroïsme  
dans *The Lady Errant* de William Cartwright et *Bell in Campo* de Margaret Cavendish**

Claire Gheeraert-Graffeuille, Université de Rouen, ERIAC

Dans les années 1630, la vogue de l'héroïsme féminin doit beaucoup à l'influence de la reine Henriette-Marie, sœur de Louis XIII, qui importe à la cour d'Angleterre le goût français pour les ballets, les pastorales et les romans héroïques<sup>1</sup>. Cette mode se reflète dans la tragi-comédie de William Cartwright, *The Lady Errant*, où, parallèlement à l'histoire d'amour contrariée entre le prince de Crète, Charistus, et la princesse de Chypre, Lucasia, une intrigue comique met en scène un trio de femmes factieuses qui profitent de l'absence de leur mari partis à la guerre pour imaginer, avec l'aide d'une mystérieuse « Dame Errante », une « guerre des femmes » et un « soulèvement » contre les hommes<sup>2</sup>. Destinée à un public aristocratique, cette pièce, probablement jouée entre 1633 et 1635, fut publiée en 1651 par l'éditeur royaliste Humphrey Moseley afin de perpétuer les valeurs royalistes au temps de la République et du Protectorat<sup>3</sup>. Quant à la tragi-comédie en deux parties, *Bell in Campo*, elle fut composée par Margaret Cavendish, duchesse de Newcastle, dans les années 1650 pendant son exil à Anvers, et publiée quelques années plus tard, en 1662, à la Restauration<sup>4</sup>. Dans cette pièce, d'abord écrite pour être lue<sup>5</sup>, les femmes du royaume de la Réforme, derrière leur générale charismatique Lady Victoria, combattent avec succès l'armée du royaume de la Sédition. Elles rappellent aussi bien les Anglaises qui, telles Brilliana Harley ou Mary Bankes, durent défendre leurs propriétés assiégées pendant la guerre civile, que les Françaises qui, comme la duchesse de Longueville où la duchesse de Chevreuse, jouèrent un rôle militaire de premier plan pendant la Fronde<sup>6</sup>. Il est aussi manifeste que Margaret Cavendish s'est inspirée des catalogues de

---

<sup>1</sup> Sur ce contexte, voir Ian MacLean, *Woman Triumphant: Feminism in French Literature 1610-1652*, Oxford, Clarendon Press, 1977 et Erica Veevers, *Images of Love and Religion: Queen Henrietta Maria and Court Entertainment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989; Helen Hackett, *Women and Romance Fiction in the English Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

<sup>2</sup> Voir *The Lady Errant*, V, 1, 1779-1681 et I, 2, 63-76, in *The Plays and Poems of William Cartwright*, éd. G. Blakemore Evans, Madison, University of Wisconsin Press, 1951.

<sup>3</sup> Voir *The Lady-Errant. A Tragi-Comedy*, Londres, Printed for Humphrey Moseley, 1651. La pièce sera reprise à la Restauration, en 1671. Pour les dates et les circonstances des premières représentations, voir G. Blakemore Evans, « Introduction », *The Plays and Poems, op. cit.*, p. 84-87. Sur cette pièce, voir Sophie Tomlinson, *Women on Stage in Stuart Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 105-113.

<sup>4</sup> Voir Margaret Cavendish, *Bell in Campo in Plays Written by the Thrice Noble, Illustrious, and Excellent Princess, the Lady Marchioness of Newcastle*, Londres, 1662. L'édition de *Bell in Campo* utilisée ici est tirée de *The Convent of Pleasure and other Plays*, éd. Anne Shaver, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999.

<sup>5</sup> Le théâtre à lire (ou *closet drama*) était alors un genre très prisé les royalistes émigrés sur le Continent. Voir Karen Raber, *Dramatic Difference: Gender, Class, and Genre in the Early Modern Closet Drama*, Newark, University of Delaware, 2001.

<sup>6</sup> Voir Amy Scott-Douglass, « Enlarging Margaret : Cavendish, Shakespeare, and French Women Warriors and Writers », *Cavendish and Shakespeare, Interconnections*, éd. Katherine Romack et James Fitzmaurice, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 147-169. Voir aussi Alexandra G. Bennett, « 'Yes, and': Margaret Cavendish, the Passions and Hermaphrodite Agency », *Early Modern Englishwomen Testing Ideas*, éd. Jo Wallwork et Paul Salzman, Burlington, Ashgate, 2011 et de la même, « Margaret Cavendish and the Theatre of War », *In-Between: Essays and Studies in Literary Criticism* 9.1-2, 2000, 263-273. Sur ces

femmes illustres – dont plusieurs sont publiés en France dans les années 1640 –, et plus particulièrement de *La Galerie des femmes fortes* de Pierre Le Moyne<sup>7</sup>, publiée en 1647 en France, et traduit en anglais dès 1652 par John Paulet, marquis de Winchester, royaliste et Catholique<sup>8</sup>.

Ainsi, bien que séparées par plus de vingt ans, *The Lady Errant* et *Bell in Campo* partagent le même imaginaire héroïque, marqué par la culture de cour française et les idées féministes issues de la Querelle des femmes<sup>9</sup>. Toutefois – et c’est ce qu’une étude des objets de la guerre permet de montrer – chacune de ces pièces réserve à l’héroïsme féminin un statut distinct. Dans le monde pastoral de Chypre où se déroule *The Lady Errant*, l’action héroïque des femmes, qui consiste à rassembler les objets les plus hétéroclites pour financer la guerre contre les hommes, est mise en échec et ridiculisée : au lieu d’être transformés en armes et munitions pour leur propre usage, ces objets sont remis au roi de Chypre pour servir à la guerre qu’il mène contre la Crète. Dans *Bell in Campo*, où s’affrontent le royaume de la Sédition et le royaume de la Réforme, en revanche, les objets de la guerre n’ont rien de fantasmatique, mais se retrouvent au cœur du programme d’entraînement à la guerre auquel Lady Victoria soumet ses nouvelles recrues. Si dans *The Lady Errant*, comme le montre l’étude du personnage de Machessa, la Dame Errante du titre, l’héroïsme féminin n’est qu’un costume de théâtre propre à cristalliser les aspirations héroïques de quelques femmes désœuvrées, il s’incarne en revanche de façon spectaculaire dans le corps de vigoureuses guerrières entraînées par Lady Victoria, bien résolues à laisser leur marque dans l’Histoire.

## I. Les objets de la guerre : entre réalité et illusion de l’héroïsme

### **The Lady Errant: La guerre des femmes n’aura pas lieu**

Dans *the Lady Errant*, ce sont les circonstances – les maris partis à la guerre – et des rêves romanesques d’héroïsme qui conduisent « trois dames affairées et factieuses »<sup>10</sup>, Rhodia,

---

figures, voir Joan DeJean, « Violent Women and Violence against Women : Representing the ‘Strong’ Woman in Early Modern France », *Signs* 29.1, Autumn 2003, p. 117-147 ; 121-123 et Sophie Vergnes, *Les Frondeuses : une révolte au féminin (1643-1661)*, Champ Vallon, coll. « Époques », 2013.

<sup>7</sup> Voir François de Grenaille, *La Galerie des dames illustres*, Paris, 1642 (pas de traduction anglaise) ; Georges de Scudéry, *Les Femmes illustres ou les Harangues héroïques*, Paris, 1642, 1644, traduit en anglais en 1681 ; Jacques Du Bosc, *La Femme héroïque*, Paris, 1645 (pas de traduction en anglais) ; Pierre Le Moyne, *La Galerie des femmes fortes*, Paris, 1647. Le livre est traduit en anglais sous le titre *The Gallery of Heroick Women*, Londres, 1652. Sur Cavendish lectrice de ces ouvrages, voir A. Scott-Douglass, « Enlarging Margaret », p. 155-156.

<sup>8</sup> Il est aussi vraisemblable que Cavendish séjournait à Londres, au moment de la publication de la traduction du Marquis de Winchester. Voir Hero Chalmers, *Royalist Women Writers 1650-1689*, Oxford, Clarendon Press, 2004, p. 40-43.

<sup>9</sup> Voir I. MacMean, *Woman Triumphant*, op. cit., p. viii : « Au XVII<sup>e</sup> siècle, explique le critique, « il convient de décrire le féminisme comme une réévaluation en faveur des femmes des capacités propres à chaque sexe. Cette définition s’applique non seulement aux textes qui avancent l’idée d’une égalité des sexes, mais aussi ceux qui tentent d’établir la supériorité des hommes sur les femmes ».

<sup>10</sup> « The Persons », *The Lady Errant*, op. cit., p. 92.

Pandena et Cosmeta, à imaginer un complot contre les hommes<sup>11</sup>, conspiration qu'elles décrivent aussi comme une « machination »<sup>12</sup>, ou un « dessein »<sup>13</sup>. À la manière des femmes de *L'Assemblée des femmes* d'Aristophane<sup>14</sup>, celles de *The Lady Errant* ont bon espoir que leur complot leur permettra de « plaider et juger, / Lever et abaisser, / Récompenser et punir, agir/ Selon leur désir, et tourner la porte de la politique / sur de nouveaux gonds »<sup>15</sup>. Ainsi, Eumela la confidente de la Princesse, ralliée en apparence aux factieuses, affirme :

*Not a Male more must enter Cyprus now.*  
 [...] / *That [men] may not*  
*Regain the Island all the Havens must*  
*Be stor'd, and guarded. [...]*  
*Next to the Havens, Castles out of hand*  
*Must be repair'd, Bulwarks, and Forts, and Sconces*  
*Be forthwith rear'd. [...]*  
*Arms then must be bought up, and Forces rais'd.*<sup>16</sup>  
 (« Aucun homme ne doit entrer à Chypre désormais. [...] »)  
 Afin que [les hommes] ne puissent plus  
 Reconquérir l'île, tous les ports doivent être  
 Approvisionnés et gardés. [...] »  
 Après les ports, les châteaux doivent être au plus tôt  
 Réparés ; des fortifications, des forts et des murailles,  
 Doivent immédiatement être érigés. [...] »  
 Puis des armes doivent être apportées, des forces levées. »)

Afin de financer cette guerre contre les hommes et de fabriquer des armes, les conspiratrices demandent à toutes les femmes de l'île de leur confier leurs richesses afin de constituer un trésor. Leur collecte est traitée sur le mode burlesque et prête à sourire :

*Rhod. Do they come in?*  
*Pan. As to a Marriage; Offer money, Plate,*  
*Jewels, and Garments, nay the Images of their Male-Gods.*<sup>17</sup>  
 (« Rhodia. Arrivent-elles ? »)  
*Pandena. Oui, comme à un mariage ; elles offrent argent, vaisselle,*  
*Bijoux et vêtements, et même les statues de leurs dieux mâles. »)*

Par le biais de la satire, qui s'exprime par la voix des femmes, Cartwright réduit le trésor de guerre à une simple accumulation d'objets hétéroclites<sup>18</sup>. À l'acte IV par exemple, devant les conspiratrices réunies en parlement, lecture est faite par Eumela de la liste de ces objets,

<sup>11</sup> *Ibid.*, I, 1, 8 ; V, 3, 1925 : « *the Plot* ».

<sup>12</sup> *Ibid.*, II, 2, 497 : « *the Machin* », au sens de « machination » nous dit G. Blakemore Evans, « Notes », *op. cit.*, p. 578.

<sup>13</sup> *Ibid.*, V, 4, 1930 : « *a Design* ».

<sup>14</sup> Sur les sources de *The Lady Errant*, voir G. Blakemore Evans, « Introduction », *op. cit.*, p. 87.

<sup>15</sup> *Ibid.*, I, 1, 1-4 : « *plead, and judge, / Raise, and depress, reward, and punish, carry / Things how they please, and turn the Politique dore / Upon new hindges* ».

<sup>16</sup> *The Lady Errant*, *op. cit.*, IV, 1, 1232-1242.

<sup>17</sup> *Ibid.*, I, 1, 11-14.

<sup>18</sup> Sur la satire dans *The Lady Errant*, voir Christopher Marlow, « Politics and Friendship in William Cartwright's *The Lady Errant* », in *Discourses and Representations of Friendship in Early Modern Europe*, éd. Daniel T. Lochman, Maritere Lopez et Lorna Hutson, Burlington, Ashgate, 2001, p. 198.

savamment structurée selon leur nature et leur provenance. De la cour, parviennent des coupes, des statues, des tableaux, de riches cabinets, des pierres précieuses et des diamants en nombre suffisant pour étoiler la voûte de la Maison des Banquets<sup>19</sup>. De la Cité, des vêtements de pourpre, des fourrures, des chaînes en or, des aiguères, des plats, des assiettes, des plateaux, des coffres, etc<sup>20</sup>. Depuis les villages, des anneaux, des sifflets d'enfants et près de cinq douzaines de cuillères dorées<sup>21</sup>. L'entreprise frappe par son ampleur – elle concerne *toutes* les femmes – et par son organisation – chaque objet a été dûment recensé. À l'acte V, à la question de Pandena, « Quelle est notre réserve d'armes ? », Machessa répond avec satisfaction:

*Spits, Andirons, Racks, and such like Utensils  
Are in the very Act of Metamorphosis.*<sup>22</sup>  
(« Les broches, les chenets, les grilles, et d'autres ustensiles du même genre  
Sont en pleine métamorphose »).

Cependant, l'espoir d'une telle transmutation vole en éclats lorsque la Dame Errante révèle à ses compagnes que les objets les plus précieux et les plus triviaux qu'elles lui ont confiés ne subiront finalement aucune transformation. La « guerre des femmes » n'aura donc pas lieu : le trésor n'aura été qu'un mirage, une sorte de trompe-l'œil. C'est cette trahison que rapportent les trois conspiratrices à la reine Adraste :

*Cos. We came  
To ask Machessa about Weapons, and  
She presently demands, how many cases  
Of Knives, what Forks we have, Tosting, or Carving?  
Pan. Talk we of Swords, she asks what Crisping Pins  
And Bodkins we could guess might easily be  
Rais'd through the Common-wealth?  
Rho. We spake of Armour,  
She straight replies, send in your steel Combs, with  
The Steels you see your Faces in, wee'l quickly  
Convert 'em into Greaves, and Gorgets.  
Cos. If this be not treason 'gainst the Female State,  
Beleeve not Policy, nor me.*<sup>23</sup>  
(« *Cosmeta*. Nous sommes venues voir Machessa  
Pour nous renseigner sur les armes, et  
Voilà qu'elle nous demande le nombre de caisses de couteaux,  
La sorte de fourchettes – pour rôtir ou découper– dont nous disposons.  
*Pandena*. Si nous parlons d'épées, elles nous demandent combien de fers à friser,  
Combien d'épingles à cheveux nous pourrions facilement  
Nous procurer dans tout le pays.  
*Rhodia*. Nous parlons d'armures,  
Elle nous répond aussitôt, envoyez vos peignes d'acier, ainsi que  
Les miroirs dans lesquels vous vous mirez ; nous aurons  
Tôt fait de les transformer en jambières et hausse-cols.

<sup>19</sup> *The Lady Errant, op. cit.*, IV, 1, 1264-1865.

<sup>20</sup> *Ibid.*, IV, 1, 1285-1300.

<sup>21</sup> *Ibid.*, IV, 1, 1301-304.

<sup>22</sup> *Ibid.*, V, 1, 1706-1708.

<sup>23</sup> *Ibid.*, V.4.1932-1942.

*Cosmeta*. S'il ne s'agit pas là d'une trahison contre le Gouvernement des femmes,  
N'attendez plus rien ni de la politique, ni de moi. »)

Si pour les instigatrices du complot, la trahison de Machessa est un coup de théâtre, elle l'est beaucoup moins aux yeux du spectateur, alerté dès le début de la pièce par les procédés burlesques et parodiques utilisés pour mettre en scène l'effort de guerre, ainsi que par une satire plus conventionnelle, qui prend pour cible l'incapacité des femmes à se défaire de leurs habitudes frivoles. Ainsi, Eumela, voix du bon sens et de la raison, n'a de cesse de railler l'attachement de ses compagnes aux objets qui flattent leur vanité. Elle les avertit que ce n'est pas leur miroir qui leur révélera « les transformations dans l'État » et qu'il est impossible de gouverner un royaume « comme une chevelure »<sup>24</sup>. En effet, malgré leurs occupations militaires et politiques, les conspiratrices consacrent toujours autant de temps à manger, à se parer, à s'habiller, à lire et à parler pour ne rien dire.

*Cos*. *You see we look as fat, and fair as ever—*  
*Pan*. —*We are as long in dressing as before—*  
*Eum*. *And have the same Romancys read, the same*  
*Letters brought to you whilst y'are doing it.*  
*Rho*.—*Sleep, and take rest, as then, and altogether*  
*Speak as much wit as we did before the wars.*  
*Eum*. *And to as little purpose.*<sup>25</sup>  
 (« *Cos*. Voyez-vous nous sommes aussi bien en chair et aussi belles que jamais—  
*Pan*.—Nous mettons autant de temps à nous habiller qu'auparavant —  
*Eum*. Pendant ce temps-là, on vous lit les mêmes romans, on vous apporte les mêmes lettres.  
*Rho*. —Nous dormons, nous reposons, comme avant, et  
 Parlons avec autant d'esprit qu'avant la guerre.  
*Eum*. Et aussi vainement. »)

Il est aussi significatif que les seuls ennemis auxquels les factieuses envisagent de s'attaquer sont les courtisans efféminés restés à Chypre, qu'elles imaginent persécuter à coup de « satyres », de « libelles », de « spectacles », de « masques » et de « pièces de théâtre »<sup>26</sup>. Il va de soi, bien sûr, que cette forme de combat littéraire, ironique copie de ce qui se passe sur les champs de bataille, se retourne contre celles qui le pratiquent.

### **Bell in Campo : former le corps à la guerre**

Contrairement à Cartwright qui dénigre les aspirations féminines à l'héroïsme dans *The Lady Errant*, Cavendish les valorise dans *Bell in Campo* : dans cette pièce, Lady Victoria et ses troupes sortent victorieuses de leur combat contre le royaume de la Sédition, sans que leur

<sup>24</sup> *Ibid.*, I, 3, 268-270: « *I know my looking-glasse wo'n't shew / The changes of my Face, and that I cannot / Order the Kingdome, as I do my Hair* ».

<sup>25</sup> *Ibid.*, I, 3, 258-260.

<sup>26</sup> *Ibid.*, I, 3, 199-202: « *We will [...] Write Satyrs, and make Libels of 'em, put 'em / In all Dramatique Poetry* ».

action ait jamais été tournée en ridicule. Au contraire, avant même que l'armée des femmes ne soit formée, un gentilhomme rappelle les exploits réalisés par leur sexe dans le passé, invitant le lecteur à lire les prouesses de Lady Victoria et de ses troupes comme la matière d'un nouveau chapitre à la gloire des femmes :

*there have been many women that have not only been Spectators, but Actors, leading Armies, and directing Battels with good success, and there have been so many of these Heroicks, as it would be tedious at this time to recount.*

(« tant de femmes ont été non seulement spectatrices, mais aussi actrices, conduisant des armées et dirigeant des batailles avec succès, et tant de guerrières héroïques se sont distinguées qu'il serait trop long de toutes les mentionner à présent. »)<sup>27</sup>

Si l'héroïsme féminin est d'emblée présenté dans *Bell in Campo* comme une possibilité, et non comme une simple fantaisie pour femmes oisives en quête d'aventures, il exige néanmoins de celles qui y prétendent un entraînement intensif pour compenser la coutume qui, sous prétexte de leur constitution « tendre et sans force », les a toujours tenues écartées des champs de bataille, des domaines du savoir et des lieux de pouvoirs<sup>28</sup>. En effet, selon Lady Victoria :

*If custom had been the same for men and women, women might have proved as good Souldiers and Privy Counsellors, Rulers and Commanders, Navigators and Architects, and as learned Scholars both in Arts and Sciences, as men are.*<sup>29</sup>

(« Si la coutume, avait été la même pour les hommes et les femmes, les femmes auraient pu, autant que les hommes, devenir de bons soldats et de bon conseillers privés, de bons magistrats et de bons commandants, de bons navigateurs et de bons architectes, et d'aussi bon savants que ce soit dans les arts ou dans les sciences. »)

Pour contrecarrer la coutume, la générale du Royaume de la Réforme exige de ses cinq ou six mille guerrières qu'elles adoptent des habitudes masculines<sup>30</sup> ; à cette fin, elle promulgue une Loi des Douze Tables<sup>31</sup>. Le premier article, inscrit sur une tablette d'airain, impose aux nouvelles recrues de ne jamais se séparer de leurs armes et de leurs armures, y compris « pour dormir, manger, se reposer, et se déplacer »<sup>32</sup>. L'habitude rendra cet équipement si léger qu'il se fera rapidement oublier, comme s'il faisait corps avec la guerrière<sup>33</sup>. Les armures seront pour

<sup>27</sup> M. Cavendish, *The First Part of Bell in Campo*, op. cit., I, 4, p. 113.

<sup>28</sup> Voir Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580), Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1987, Livre III, §VII, p. 239 : « je ne pense pas qu'il y ait ici quelqu'un qui ne sache que, touchant les exercices du corps, il n'est pas convenable à la femme de manier les armes, de monter à cheval, de jouer à la balle, de lutter et faire de nombreuses autres choses qui conviennent aux hommes ».

<sup>29</sup> *The First Part of Bell in Campo*, op. cit., II, 9, p. 119. Le raisonnement de Lady Victoria est très proche de celui de Le Moyne : « Je dis seulement que ce Droit commun qui leur a osté les armes, ne leur a pas osté le cœur ny coupé les mains : que les Vertus militaires ne sont ni trop fortes ni trop rudes pour elles : & que si c'estoit le bon plaisir de la Coustume, les Vaillantes & les Victorieuses ne seroient pas contées, comme elles le sont, comme les prodiges de leur Sexe » (op. cit., p. 154).

<sup>30</sup> *The First Part of Bell in Campo*, op. cit., II, 9, p. 118.

<sup>31</sup> La référence à la Loi des Douze Tables (451-449 avant J.-C) est ici transparente. Première loi écrite, elle établissait l'égalité civile des plébéiens et des patriciens et peut être considérée comme la constitution de la république romaine.

<sup>32</sup> *The First Part of Bell in Campo*, op. cit., III, 11, p. 121: « they shall Sleep, Eat and Rest, and march with them on their Bodies ».

<sup>33</sup> *Ibid.*

celles qui les portent en toutes circonstances « aussi légères, que leur peau sur leur chair et la chair sur leurs os »<sup>34</sup>, au point qu'elles croiront leur corps est nu. Sans cet entraînement intensif,

*their Gorgets will seem to press down their Shoulders, their Back and Breast-plates and the rest of the several pieces to cut their waste, to pinch their Body, to bind their Thighes, to ty their Arms, and their Headpiece to hinder their breath, to darken their sight, and to stop their hearing.*<sup>35</sup>

(« il leur semblera que leur hausse-col leur écrase les épaules, que le plastron, le dos et les autres parties de leur armure leur coupent la taille, leur compriment le corps, leur lient les cuisses, leur attachent les bras, et aussi que leur casque entrave leur respiration, obscurcit leur vision, et les empêche d'entendre. »)

La générale exige en outre de ses troupes qu'elles continuent à pratiquer des activités physiques masculines pendant leur temps libre, en particulier « le lancer de barre, la course d'obstacles, la lutte, la course, le saut à la perche, l'équitation »<sup>36</sup>. Il est frappant de retrouver les mêmes recommandations que celles dispensées par le champion des femmes, l'humaniste Corneille Agrippa qui, à la suite de Lycurgue et de Platon, exhorte les femmes « à disposer le camp, les lignes de bataille, diriger l'armée », mais aussi à s'exercer à la guerre, en pratiquant comme les hommes, « l'arc, la fronde, le lancer de pierre, de flèches », les « joutes d'armes tant à cheval qu'à pied »<sup>37</sup>. Pour le défenseur de la précellence du sexe féminin, comme pour Margaret Cavendish, l'entraînement du corps au maniement des armes est une façon pour les femmes d'égaliser les hommes, voire de les dépasser<sup>38</sup>. C'est en tout cas ce que Lady Victoria déclare devant ses troupes :

*by our actions of War we have proved our selves to be every way equal with men; for what we want of strength, we have supplied by industry, and had we not done what we have done, we should have lived in ignorance and slavery.*<sup>39</sup>

(« Par nos victoires au combat nous avons prouvé que nous étions en tous points égales aux hommes ; notre ingéniosité a compensé notre relatif manque de force, et si nous n'avions pas fait ce que nous avons fait, nous aurions continué à vivre dans l'ignorance et l'esclavage. »)

En réalité, la suite de la pièce nous montre que le but de Lady Victoria n'était pas tant d'égaliser les hommes que de sauver le Royaume de la Réforme, dont l'armée, après sa défaite contre le royaume de la Sédition, est méprisée par ses ennemis, « faible et décrépite, plus digne de

<sup>34</sup> *Ibid.*: « as light as their Skins on their Flesh, or their Flesh on their Bones ».

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> M. Cavendish, *The First Part of Bell in Campo*, op. cit., III, 1, p. 123 : « throwing the Bar, Tripping, Wrestling, Running, Vaulting, Riding ».

<sup>37</sup> Voir Henri Corneille Agrippa, *De Nobilitate et Praecellentia Foemine Sexus*, éd. R. Antinioli, Genève, Droz, 1990. p. 118. Sur cette topique, voir Marc Angenot, *Les Champions des femmes. Examen du discours sur la supériorité des femmes 1400-1800*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 139. Le *De Nobilitate* fait l'objet de deux traductions en 1652 et il est probable que la duchesse a eu entre les mains ce texte : *The Glory of Women : or, A Treatise Declaring the Excellency and Preheminence of Women above Men*, trad. Edward Fleetwood, Londres, 1652 ; *The Glory of Women, or, A Looking-Glasse for Ladies*, trad. Hugh Crompton, Londres, 1652.

<sup>38</sup> Dans *The Worlds Olio* écrit dans les années 1650 comme dans *Bell in Campo*, Cavendish associe étroitement la capacité de porter des armes et l'héroïsme. Voir en particulier la section « Of the power of the Sword » dans *The Worlds Olio*, [Londres], 1655, p. 213-215.

<sup>39</sup> *The Second Part of Bell in Campo*, op. cit., III, 8, p. 152.



l'hôpital que du champ de bataille »<sup>40</sup>. Dans ces conditions, Lady Victoria et ses vaillantes guerrières apparaissent comme les derniers réceptacles d'un héroïsme dont les hommes sont désormais incapables et pour lequel Cavendish nourrit la plus grande nostalgie<sup>41</sup>.

### *Ambiguïtés de l'héroïsme*

Malgré leur traitement très différent de l'héroïsme féminin, on aurait tort d'opposer trop schématiquement *The Lady Errant* et *Bell in Campo* : plutôt que l'idéal martial incarné par Lady Victoria et célébré par Margaret Cavendish, Cartwright défend un héroïsme de l'esprit qui, selon Le Moyne, est autant à la portée des femmes que des hommes :

Les Estats ne se gouvernent pas avec la barbe, ny par l'austérité du visage. Ils se gouvernent par la force de l'Esprit & avec la vigueur & l'adresse de la Raison : et l'Esprit peut bien estre aussi fort et la Raison aussi vigoureuse et aussi adroite, dans la teste d'une Femme que dans celle d'un Homme.<sup>42</sup>

S'il se moque des prétentions des femmes à faire la guerre comme les hommes, Cartwright ne nie pas leur habileté politique, surtout lorsque celle-ci est mise au service des intérêts masculins. Aussi, est-ce pour aider le royaume de Chypre à gagner la guerre contre la Crète que Eumela, la confidente de la reine, à la fois « sage » et « habile »<sup>43</sup>, détourne le trésor de sa finalité première : le financement d'une guerre contre les hommes. Le trésor, emblème au départ d'insurrection et de rivalité entre les sexes, devient à l'acte V le symbole de la réconciliation entre les hommes et les femmes de Chypre<sup>44</sup>, chacun se réjouissant de cette issue, y compris Cosmeta qui déclare au nom des conspiratrices :

*'T will  
Be something, if that, which was meant Sedition,  
May now be took for Contribution,  
And we esteem'd Relievers of the Army.* <sup>45</sup>  
(« ce serait une grande chose que ce qui était censé être une rébellion,  
soit maintenant pris pour un tribut,  
et que nous soyons reconnues comme les sauveurs de l'armée. »)

Cette décision « sage » et « habile », qui consiste à remettre le Trésor dans de « bonnes mains », sans le recours à la guerre, s'accorde avec l'idéal d'honnêteté, diffusé à la cour d'Henriette-Marie, selon lequel une « honnête femme » se doit de contribuer à l'harmonie

<sup>40</sup> *Ibid.*, II, 5, p. 146 : « your Army is weak and decrepid, fitter for an Hospital than a Field of War ».

<sup>41</sup> Voir, par exemple, *The Worlds Olio*, *op. cit.*, p. 214-215 : les hommes apprenaient jadis à conduire les chars, à monter à cheval, à porter armes et armures, à lutter, etc. Désormais ils n'ont d'intérêt que pour la danse, le chant, le maquillage, et les vêtements.

<sup>42</sup> P. Le Moyne, *La Galerie des femmes fortes*, *op. cit.* p. 10.

<sup>43</sup> Selon Pandena, Eumela est « wise » et « Politique » (*Ibid.*, 1.3.213-214).

<sup>44</sup> *The Lady Errant* se termine sur l'union de la princesse chypriote Lucasia et le prince crétois Charistus (*op. cit.* V, 1, 1699-1701). Voir aussi C. Gheeraert-Graffeulle, « La guerre des sexes n'aura pas lieu : les avatars de l'Amazone sur la scène Stuart », in *Réalité et représentations des Amazones*, éd. Guyonne Leduc, Paris, L'Harmattan, « Des idées et des femmes », 2008, p. 178.

<sup>45</sup> *The Lady Errant*, *op. cit.*, V, 8, 2042-2045.

sociale en cultivant amour, beauté et vertu<sup>46</sup>. On retrouve ces valeurs au moment du dénouement lorsque, grâce à l'ingéniosité de Eumela, l'amour entre la princesse chypriote, Lucasia, et le prince crétois, Charistus, met un terme à la guerre entre les deux royaumes. Selon Olyndus :

*'Tis your Union  
Will make your Kingdoms joyne ; Cyprus and Crete  
Will meet in your Embraces.*<sup>47</sup>  
(« Votre union,  
Joindra vos royaumes ; Chypre et Crète  
Dans vos étreintes se retrouveront ».)

Ce mode d'action féminin n'est toutefois pas sans ambiguïté : en effet, même si Adraste et Eumela finissent par désapprouver les agissements des dames qui « ne gardent pas leur sexe » et désirent « devenir des hommes »<sup>48</sup>, toutes les deux entrent d'emblée dans le jeu des factieuses, sans que celles-ci ne se rendent compte de la moindre manigance. Dès l'acte I, la confidente accepte le rôle de « secrétaire d'État » qui lui est offert et consent à participer à l'effort de guerre commun. Quant à la reine, elle ne tarit pas d'éloges devant leur projet de rébellion ; reprenant la topique de la supériorité des femmes chère à Agrippa<sup>49</sup>, elle y voit un moyen pour elles de sortir de l'esclavage dans lequel on les a tenues jusque-là et conclut, non sans ironie :

*in spite of Fate,  
A Female hand shall turn the Wheel of State.*<sup>50</sup>  
(« en dépit du destin  
C'est une main de femme qui tiendra le timon de l'État ».)

On le sait, il n'en sera rien, et chaque sexe retrouve finalement la place qui lui est due, mais ce double jeu révèle néanmoins au spectateur toute l'ambivalence de l'héroïsme féminin dans *The Lady Errant*, à la fois réel et fantasmatique, attirant et inquiétant, féminin et masculin – des ambiguïtés qu'incarne parfaitement le personnage de Machessa, la Dame Errante, qui arrive inopinément sur scène au début de l'acte II, sans qu'on sache d'où elle vient et ni quelle est sa mission.

<sup>46</sup> Voir Jacques Du Bosc, *L'Honneste femme*, Paris, 1632 traduit en anglais en 1639 sous le titre *The Compleat Woman*. Sur la diffusion de ces idées, voir E. Veevers, *Images of Love and Religion op. cit.*, p. 25-26 ; S. Tomlinson, *Women on Stage, op. cit.* 113, I. MacLean, *Woman Triumphant, op. cit.*, p. 119-154 ; S. Vergnes, « Deux modèles complémentaires : honnête femme et femme forte », in *Les Frondeuses, op. cit.*, p. 109-118. On a pu voir dans le rôle de Eumela à la cour de Chypre un commentaire sur les factions puritaines à la cour d'Henriette-Marie. Sur cette interprétation, voir Jane Farnsworth, « Defending the King in Cartwright's *The Lady Errant* (1636-1637) », *SEL* 42.2, printemps 2002, 381-398.

<sup>47</sup> *The Lady Errant, op. cit.*, V, 8, 1699-1701.

<sup>48</sup> *Ibid.*, I, 3, 220-221 : « *I'm going / To meet a pair of Ladies, that would willing / Keep their own Sex and not turn Lords* ».

<sup>49</sup> *Ibid.*, IV, 1, 1664.

<sup>50</sup> *Ibid.*, IV, 1, 1197-1198-1199.

## II. D'un héroïsme l'autre : du corps travesti au triomphe du corps héroïque

Vues de l'extérieur, Machessa et Lady Victoria se ressemblent : toutes deux invoquent les déesses Bellone et Pallas<sup>51</sup> et arborent fièrement casques, armes et boucliers<sup>52</sup>, évoquant à la fois les Amazones esquissées par Inigo Jones pour les masques de cour<sup>53</sup>, celles dessinés par Deruet<sup>54</sup>, mais aussi les femmes guerrières des toiles de Rubens<sup>55</sup> ou des gravures qui agrémentent les ouvrages de Heywood et de Le Moyne<sup>56</sup>. Cependant, une analyse plus fine de ces personnages permet de mettre en évidence deux statuts bien distincts du corps héroïque : celui de Machessa, la Dame Errante, est simplement travesti et renvoie à un héroïsme qui n'a pas d'existence en dehors de la littérature alors que celui de Lady Victoria, fort et victorieux, lui permet d'accomplir des « actions illustres » et d'atteindre « la gloire éternelle »<sup>57</sup>.

### *Le costume de la guerrière*

Ce qui frappe Pandena, Rhodia et Cosmeta, c'est la ressemblance qui existe entre Machessa (dont le nom vient du grec μάχομαι qui signifie « se battre ») et les figures de « cheveleresses »<sup>58</sup> qui peuplent les pages de leurs romans préférés, depuis la Bradamante du *Roland Furieux*, jusqu'à la Britomart du *Faerie Queene*, en passant par les versions burlesques de chevaliers errants, de Don Quichotte au *Knight of the Burning Pestle*<sup>59</sup>. Comme eux,

<sup>51</sup> Voir des invocations à Bellone dans *The Lady Errant*, *op. cit.* II, 1, 398 et 433 et IV,1, 1402 et à Pallas dans *The First Part of Bell in Campo*, III, 11, p. 124.

<sup>52</sup> Voir *The Lady Errant*, *op. cit.*, IV, 1, 1390-1392 et *The First Part of Bell in Campo*, *op. cit.*, III, 11, p. 12. Voir Derval Conroy, « Mapping Gender Transgressions ? Representations of the Warrior Woman in Seventeenth-Century Tragedy (1642-1660) » in *La Femme au XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. R. G. Hodgson, Biblio 17, 2002, p. 243-254.

<sup>53</sup> Voir le costume pour Penthesilea (dans le *Masque of Queens* [1609] de Ben Jonson) dessiné par Inigo Jones reproduit dans Clare McManus, *Women on the Renaissance Stage. Anna of Denmark and Female Masquing in the Stuart Court 1590-1619*, Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 30.

<sup>54</sup> Voir en particulier Claude Deruet, *Mounted Amazon with a Spear* (1620?), the Pierpont Morgan Library. Le dessin est reproduit à < <http://www.themorgan.org/drawings/item/109720>>

<sup>55</sup> Voir en particulier Peter Paul Rubens, *Portrait de Marie de Medicis en Bellone* (c. 1620-25), Paris, Musée du Louvre [http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/pierre-paul-rubens\\_portrait-de-marie-de-medicis-en-bellone\\_huile-sur-toile](http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/pierre-paul-rubens_portrait-de-marie-de-medicis-en-bellone_huile-sur-toile) et du même, *La Prise de Juliers* qui se trouve également au Louvre : [http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/pierre-paul-rubens\\_le-triomphe-de-juliers-le-1er-septembre-1610\\_huile-sur-toile](http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/pierre-paul-rubens_le-triomphe-de-juliers-le-1er-septembre-1610_huile-sur-toile) Ces tableaux qui se trouvent à présent au Louvre dans la Galerie Médicis faisaient partie d'une série que la reine avait commandée pour le palais du Luxembourg. Il est vraisemblable que Cavendish les avait vus pendant son séjour à la cour de France alors qu'elle était dame d'honneur de la reine Henriette-Marie, fille de Marie de Médicis.

<sup>56</sup> Thomas Heywood, *Gynaikeion; or, Nine Books of Various History Concerninge Women*, Londres, 1624 et P. Le Moyne, *La Gallerie*, *op. cit.*

<sup>57</sup> *The Second Part of Bell in Campo*, *op. cit.*, I, 3, 143: « everlasting Renown », « glorious Actions ».

<sup>58</sup> Sophie Cassagnes-Brouquet, *Chevaleresses : Une chevalerie au féminin*, Paris, Perrin, 2013, « Introduction » : « Chevaleresses ou chevalières, les mots existent au Moyen Âge, en latin comme dans les langues d'oïl et d'oc, non seulement pour désigner la femme d'un chevalier, mais aussi la cavalière, celle qui combat à cheval, ou encore la dame qui appartient à un ordre de chevalerie ».

<sup>59</sup> Thomas Overbury décrit la « femme de chambre » (« the chambermaid ») comme une grande lectrice qui rêve de devenir « a lady errant ». Voir *A wife now the widow of Sir Tho. Overburye . . . whereunto are added many witty characters* [Londres, 1614]. Le texte est reproduit à l'adresse suivante : <<http://www.gutenberg.org/files/10699/10699-8.txt>>. Voir d'autres « dames errantes » sur la scène Stuart dans S. Tomlinson, *Women on the Stuart Stage*, *op. cit.*, p. 107 et n87 p. 240. Pour l'expression « Lady Errant », G. Blakemore Evans renvoie à deux pièces contemporaines de *Lady Errant : The Ball* de Shirley et et *The Jealous Lovers* de Randolph (*op. cit.* p. 87-88).

Machessa porte un javelot et un glaive, se dit prête aux joutes et aux tournois<sup>60</sup>, et aspire à être honorée par un triomphe<sup>61</sup>. Mais les aventures qu'elle recherche sont d'abord fantasmagoriques et littéraires. La Dame Errante raconte les exploits mythiques des héros du passé mais ne fait état d'aucune prouesse personnelle<sup>62</sup>. De la même façon, ce n'est pas pour combattre mais pour se conformer à son personnage qu'elle choisit l'attirail et les armes du chevalier, dont la fonction équivaut ici à celle d'un costume de théâtre:

*My Order binds me not to be endow'd  
With any Wealth or Utensill, besides  
My Steed, my Habit, Arms and Page.*<sup>63</sup>  
(« Mon ordre m'oblige à ne posséder  
Comme biens et ustensiles  
Que ma monture, mon habit, mes armes et mon page ».)

Le page qui l'escorte, Philenis, est également une femme déguisée en homme, dont les origines romanesques sont soulignées par Machessa, irritée par la question de Cosmeta :

*Cos. What do you mean her for?  
Mach. Have you not read?  
To summon Knights from th' Tops of Casle wals.*<sup>64</sup>  
(« Cos. À quoi te sert ton page?  
Mach. Ne l'as-tu pas lu dans les livres ?  
À quérir les chevaliers depuis le haut des remparts ».)

La dimension livresque du page Philenis se confirme lorsqu'elle encourage ses compagnes à forger, à partir de leurs souvenirs d'Ovide, les histoires les plus farfelues où, telles de nouvelles Amazones, elles affronteraient ensemble les Pygmées :

*Cos. How'l you then subdue them?  
Phil. By Policy, set Hays, and Traps, and Springs,  
And Pitfals for 'em. And if any do  
Dwell in the Rocks, make holes upon the top  
As deep as Cups, and fill 'em up with Wine;  
You shall have one come presently, and sip,  
And when he finds the sweetness, cry Chin, Chin :*  
*Then all the rest good Fellows straight come out,  
And tipple with him till they fall asleep.*<sup>65</sup>  
(« Cos. Comment les soumettez-vous?  
Phil. Par ruse, en plaçant filets, pièges, collets,  
Et trappes sur leur passage. Si certains  
Demeurent dans les rochers, j'y creuserai des trous  
Aussi profonds que des tasses, et je les emplirai de vin ;  
Très vite un pygmée se présentera, goûtera,  
Et quand il se sera régalé, criera « chin chin » :

<sup>60</sup> *The Lady Errant, op. cit.* II,1, 377.

<sup>61</sup> *Ibid.*, IV, 1, 1343-1346.

<sup>62</sup> *Ibid.*, IV, 1, 1361-1368.

<sup>63</sup> *Ibid.*, IV, 1, 1317-1319. Voir S. Brouquet-Cassagnes, « Les femmes dans les ordres de chevalerie », *op. cit.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, II, 1, 411-412.

<sup>65</sup> *Ibid.*, V,1, 1754-1760.

Alors tous ses braves compagnons sortiront  
Et trinqueront jusqu'à ce qu'ils s'endorment. »)

La filiation de Machessa avec les Amazones est d'ailleurs mentionnée par Pandena dès l'acte II<sup>66</sup> :

*Pan. I fancy those brave Scythian Heroines;  
Those Noble, valiant Amazons like you.*

*Mach. Nature did shew them only as my Types.*<sup>67</sup>

(« *Pan.* Je rêve de ces courageuses héroïnes scythes ;  
Ces Amazones nobles et vaillantes comme vous.

*Mach.* La Nature me les présentées comme mes seuls modèles. »)

Par la suite, à l'acte IV, c'est encore cette parenté supposée de la Dame Errante avec les Amazones – en particulier le fait qu'elle n'ait ni époux ni enfant –, qui lui vaut la confiance de toutes les femmes de Chypre qui décident, unanimes, de lui confier leur trésor<sup>68</sup>. Cette figure de guerrière, qui n'a pas ici le caractère inquiétant qu'elle avait dans l'Antiquité, est encore invoquée par son page Philenis qui lui fait remarquer qu'elle n'a pas perdu son « téton gauche » et que, par conséquent, il est impossible qu'elle soit une véritable Amazone<sup>69</sup>. Pour Pandena et Rhodia au contraire, Machessa possède la beauté paradoxale du peuple scythe ; comme les Amazones d'Heywood, elle est « gracieuse et farouche », « belle et martiale »<sup>70</sup> – autant d'oxymores repris ici et qui traduisent la duplicité intrinsèque du personnage :

*Pan. You wear a rigid Beauty, fierce Delights.*

*Rho. Your pleasures threaten, and your stubborn Graces  
Tempt, and defend at once.*<sup>71</sup>

(« *Pan.* Vous arborez une beauté sévère, ravissante et féroce.

*Rho.* Vos charmes nous menacent et vos grâces obstinées,  
À la fois nous tentent et nous repoussent. »)

Séduites, voire aveuglées, par ce personnage flamboyant, les trois factieuses n'ont aucun doute sur la loyauté de celle qui ne cesse de se référer à son ordre :

*Truth is the Essence of our Order, we  
Who are Errants cannot deceive and Be.*<sup>72</sup>

(« La vérité est l'essence de notre ordre ;

Si nous mentons nous cessons de mériter le nom d'Errant ».)

<sup>66</sup> Sur le rapport avec les Amazones, voir C. Gheeraert-Graffeuille, « La guerre des sexes n'aura pas lieu », art. cit., 163-165. Voir S. Brouquet-Cassagnes, « Les Amazones », *op. cit.*

<sup>67</sup> *The Lady Errant, op. cit.*, II, 1, 413-415.

<sup>68</sup> *Ibid.*, IV, 1, 1310-12.

<sup>69</sup> *Ibid.*, V, 1, 173.

<sup>70</sup> T. Heywood, *Gynaikeion, op. cit.*, p. 215 : « *the Bold and the Beautiful, the Warlike and the Faire* ». Voir S. Brouquet-Cassagnes, « *L'egregia Bellatrix* », *op. cit.*

<sup>71</sup> *The Lady Cartwright, op. cit.*, II, 1, 385-387.

<sup>72</sup> *Ibid.*, V, 1, 1324-1325. Jusqu'en 1488 l'ordre de la Jarretière accepte les dames. Voir S. Brouquet Cassagnes, « Les femmes dans les ordres de chevalerie », *op. cit.*

Elles ne se rendent pas compte qu'à deux reprises Machessa les trompe par fidélité à son serment qui l'oblige à venir au secours des hommes en détresse<sup>73</sup>. Comble de l'ironie, Machessa elle-même ne semble pas consciente de sa propre ambiguïté, pourtant toute contenue dans l'épithète dont elle s'affuble : *Monster-quelling-Woman-Obliging-Man-delivering Machessa* (« Machessa, la femme-tue-monstres-qui-sert-et-délivre-les-hommes »)<sup>74</sup>. Seule Eumela semble faire preuve de lucidité et de bon sens en décidant d'utiliser la crédulité des factieuses et les contradictions de la Dame Errante pour saboter le complot des femmes<sup>75</sup>. En bonne casuiste, elle explique ainsi à cette dernière que c'est en servant sa patrie et son roi qu'elle sera le plus fidèle à son ordre et qu'elle pourra accéder à la gloire<sup>76</sup>. En effet, suivre les femmes dans leur projet de rébellion, comme elle le leur avait promis, l'aurait obligée à tromper les hommes, ce qui serait revenu à renier son serment de Dame Errante. Et Eumela de conclure après avoir convaincu Machessa de venir au secours des hommes :

Away,  
Go, and delude 'em on, y'are safe, and may  
Deceive in Conscience now.  
(« Partez,  
Votre conscience est sauve et vous pouvez  
À présent les tromper en toute bonne foi »<sup>77</sup>).

Ainsi, la double identité de chevaleresse et d'Amazone que se donne Machessa est un costume d'emprunt qui se retourne comme un gant. Dans l'univers réversible de la pièce, tromperie et vérité apparaissent finalement comme l'avant et l'arrière d'une même médaille : à l'instar du Trésor de guerre amassé par les femmes, les habits et les armes de Machessa constituent une sorte de trompe-l'œil, de leurre, qui renvoie ces « guerrières de fantaisie » à leurs aventures littéraires et imaginaires, les confinant *de facto* à des rôles décoratifs et théâtraux, loin des champs de bataille et des lieux de pouvoir<sup>78</sup>.

### ***Le triomphe du corps héroïque***

Dans *Bell in Campo*, on est loin du monde pastoral et mythique de *The Lady Errant* : le cadre historique de la pièce, qui évoque la Guerre civile anglaise<sup>79</sup>, donne à l'imaginaire

<sup>73</sup> Eumela rappelle à Machessa son engagement à servir les hommes (*ibid.*, IV, 1, 1384-1392). Deux fois déjà Machessa est venue au secours de jeunes princes en détresse (*ibid.*, II, 2, 482-484 et III, 3, 1013-1020).

<sup>74</sup> *Ibid.*, II, 1, 426-427 et II, 2, 437-440.

<sup>75</sup> *Ibid.*, IV, 1339-1345, IV, 1, 1367-376.

<sup>76</sup> *Ibid.*, IV, 1, 1339-1446 ; IV, 1, 1388-1392.

<sup>77</sup> *Ibid.*, IV, 1, 1399-1401.

<sup>78</sup> Voir J. DeJean, « Violent Women », art. cit. p. 121-123. L'expression « guerrière de fantaisie » est tirée de S. Cassagnes-Brouquet, « Introduction », *Chevalereses*, *op. cit.*

<sup>79</sup> Sur les ressemblances avec la *New Model Army*, voir Vimala C. Pasupathi, « New Model Armies: Re-contextualizing the Camp in Margaret Cavendish's *Bell in Campo* », *ELH* 78, 2011, p. 657-685. Pour des rapprochements possibles entre Henriette-

héroïque plus de consistance que dans la pièce précédemment étudiée. À cet égard, il est très significatif que dans l'une de ses harangues, Lady Victoria oppose l'héroïsme spéculatif – celui des factieuses chypriotes – à l'héroïsme incarné et militant qui seul selon elle peut conduire à la renommée<sup>80</sup>.

Dans cette logique de l'action héroïque, à laquelle adhère la générale du royaume de la Réforme, le Triomphe que lui réserve le roi en plein cœur de la cité<sup>81</sup> est présenté comme un hommage public à la « conduite avisée et aux actions courageuses » de celle qui a « apporté la paix, la sécurité et la conquête » à son royaume, « ce que jamais aucune représentante de son sexe [...] n'avait fait avant elle »<sup>82</sup>. Le Triomphe, dont Cavendish nous offre une scénographie complète, exauce tous les vœux de Victoria qui, avant la bataille décisive contre le Royaume de la Réforme, exhortait ses troupes à ne pas accepter le statut de mineures qui leur était habituellement réservé :

*shall only Men in Triumphant Chariots ride, and Women run as Captives by? [...] Shall only men live by Fame, and women dy in Oblivion?*<sup>83</sup>

(« le destin des hommes, dit-elle, est-il de conduire les chars de triomphe et celui des femmes de courir à côté en prisonnières ? [...] Le sort des hommes est-il de vivre de la renommée et celui des femmes de mourir dans l'oubli ? »)

Le Triomphe de Lady Victoria, décrit dans une longue didascalie à l'acte V, apporte une sorte de démenti à cette répartition des rôles :

*Enter many Prisoners which march two by two, then enter many that carry the Conquered spoils, then enters the Lady Victoria in a gilt Chariot drawn with eight white Horses, four on a breast, the Horses covered with Cloth of gold, and great plumes of feathers on their heads.*<sup>84</sup>

« Entrent de nombreux prisonniers qui marchent deux par deux ; arrivent ensuite ceux qui, en grand nombre, portent les dépouilles des vaincus, puis Lady Victoria sur un char doré tiré par huit chevaux blancs, quatre de front, recouverts d'un drap d'or et dont la tête est ornée d'un grand panache de plumes. »

Derrière le char de la générale victorieuse défilent ensuite, conformément au protocole romain, « tous ses officiers qui tiennent des branches de laurier à la main, suivis des soldats moins gradés »<sup>85</sup>. Au centre de la procession – véritable panégyrique visuel – le corps héroïque de Victoria devient un objet de vénération, paré de tous les honneurs qui d'ordinaire reviennent aux généraux victorieux :

---

Marie et Lady Victoria, voir Kamille Stone Stanton, « 'An Amazonian Heroickess' : The Military Leadership of Queen Henrietta Maria in Margaret Cavendish's *Bell in Campo* (1662) », *Early Theatre*, 10.2, 2007, p. 71-86.

<sup>80</sup> Voir *The Second Part of Bell in Campo*, op. cit., I, 3, p. 143.

<sup>81</sup> Habituellement les triomphes sont réservés aux rois. Cf. *Ibid.*, IV, 18, p. 163.

<sup>82</sup> *Ibid.*, V, 20, p. 167: « Victorious Lady, you have brought Peace, Safety, Conquest to this Kingdome by your prudent conduct and valiant actions, which never any of your Sex in this Kingdome did before you. »

<sup>83</sup> *Ibid.*, I, 3, p. 143.

<sup>84</sup> *Ibid.*, V, 20, p. 167.

<sup>85</sup> *Ibid.* : « after the Chariot marched all her Female Officers with Lawrel Branches in their hands, and after them the inferior she Souldiers ».

*The Lady Victoria was adorned after this manner; she had a Coat on all imbroidered with silver and gold, which Coat reach'd no further than the Calfs of her leggs, and on her leggs and feet she had Buskins and Sandals imbroidered suitable to her Coat; on her head she had a Wreath or Garland of Lawrel, and her hair curl'd and loosely flowing; in her hand a Crystall Bolt headed with gold at each end.*<sup>86</sup>

(« Lady Victoria était parée de la façon suivante: elle avait un manteau brodé d'or et d'argent qui lui arrivait aux mollets et, aux pieds, des cothurnes brodés assortis à son manteau ; sa tête était ornée d'une couronne ou d'une guirlande de laurier, ses cheveux bouclés flottant au vent ; dans la main elle tenait une flèche de cristal rehaussée d'or à chaque bout. »)

Ce qui ressort dans cette *ekphrasis*, c'est la beauté guerrière de Lady Victoria, et non sa monstruosité, à laquelle, selon Le Moyne, on a tort d'associer les femmes belliqueuses, comme il l'explique avant de donner en exemple Jeanne de Flandres, Comtesse de Montfort<sup>87</sup> :

Mais il n'est pas nécessaire d'enroller icy toutes les Braves, qui ont aguerry la Beauté & armé les Graces. La Princesse que je vay produire, achevera de convaincre ceux qui mettent les Vaillantes entre les Monstres : & qui croient qu'un casque & des plumes sur la teste d'une Femme, ne font pas un moindre prodige que faisoient autresfois les couleuvres sur la teste de Meduse.<sup>88</sup>

On retrouve cette figure de l'*egregia bellatrix* dans deux portraits de Marie de Médicis en guerrière triomphante que Cavendish avait vraisemblablement pu admirer pendant son exil sur le Continent<sup>89</sup> : à la manière de la reine française dans *La Prise de Juliers* de Rubens, Lady Victoria est revêtue d'un somptueux manteau d'apparat, porte une couronne de laurier et tient un bâton de commandement<sup>90</sup> ; comme dans le portrait de Marie de Médicis en Bellone, elle a les cheveux détachés qui flottent au vent et porte des sandales à la mode antique. En s'inscrivant dans l'iconographie de la femme forte telle qu'elle se pratiquait en France dans la première partie du XVII<sup>e</sup> siècle, le Triomphe de Lady Victoria parachève ainsi le processus d'héroïsation commencé dans la première partie de la pièce, lorsque le corps devait s'habituer à porter le casque, l'épée et surtout la lourde armure. Doté de tous les attributs du pouvoir, le corps de Lady Victoria, à la fois féminin et masculin, devient un objet de vénération, offert à tous les regards, en plein cœur de la cité.

Cette intronisation est immédiatement suivie de la promulgation par le roi d'un texte de loi en l'honneur de Lady Victoria. Sur les sept articles qui la concernent, trois visent à honorer sa mémoire et à lui donner une place dans l'Histoire. Ainsi, par exemple, le deuxième :

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> Voir J. Dejean, « Violent Women », art. cit. p. 131 : l'alliance de la beauté et de la violence est particulièrement manifeste dans les gravures de Zenobie et de Jaël. Sur les attitudes contradictoires que suscite l'héroïsme féminin, voir, par exemple, D. Conroy, « Mapping Transgressions », art. cit., p. 247-252.

<sup>88</sup> P. Le Moyne, *La Galerie*, op. cit., p. 157.

<sup>89</sup> Par ailleurs, pendant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, on peint plusieurs galeries de femmes héroïques parmi lesquelles figurent les héroïnes françaises (de Jeanne d'Arc à Anne d'Autriche). Voir I Maclean, *Woman Triumphant*, op. cit., 209-111.

<sup>90</sup> Voir note 55 ci-dessus pour les références complètes à ces tableaux.



*That all our gallant acts shall be recorded in story, and put in the chief Library of the Kingdome.*<sup>91</sup>

(« Que tous vos actes de courage soient consignés dans les livres d'histoire et placés dans la principale bibliothèque du royaume »).

Lady Victoria se retrouve ainsi hissée au panthéon des femmes illustres, dont ses troupes étaient censées chanter les exploits et dont le souvenir devait « enflammer leur Esprit et engendrer chez elle le courage de les imiter »<sup>92</sup>. Deux articles, le troisième et le septième, méritent aussi une attention particulière car ils immortalisent la victoire de Lady Victoria dans des objets symboliques destinés à lui survivre :

*Thirdly, That your Arms you fought in, shall be set in the Kings Armory. [...]*

*Seventhly and lastly, Your figure shall be cast in Brass, and then set in the midst of the City armed as it was on the day of Battel.*<sup>93</sup>

(« Troisièmement, que les armes avec lesquelles vous avez combattu trouvent place dans les armoiries du roi » [...])

Septièmement, et en dernier, lieu, que votre figure soit coulée en bronze et installée au cœur de la Cité, armée comme au jour de la bataille ».)

On peut voir dans ces décisions royales la matérialisation des ambitions de Lady Victoria, mais aussi le reflet des aspirations de la duchesse qui aimait se faire représenter en femme forte, comme c'est le cas, par exemple, sur le frontispice du recueil des *Playes*, où elle apparaît entourée des statues d'Apollon et de Pallas<sup>94</sup>. Mais il est aussi possible d'interpréter ces commémorations (livres, blasons et statues) comme une volonté de figer, voire de réifier, l'héroïsme féminin, en intégrant les exploits de Lady Victoria et de ses guerrières à une histoire masculine, ce que semble confirmer la fin de la pièce, lorsque la générale reprend sa place de « femme vertueuse et aimante » aux côtés de son mari<sup>95</sup>.

Au terme de cette lecture en parallèle de *The Lady Errant* et de *Bell in Campo*, il apparaît que les rôles joués par les femmes guerrières dans chacune de ces pièces correspondent à des conceptions différentes de l'héroïsme féminin. Dans la tragicomédie de Cartwright, les objets héroïques (armes et vêtements) ne déstabilisent la répartition des rôles sexuels que de façon

<sup>91</sup> *The Second Part of Bell in Campo, op. cit.*, V, 20, p. 168.

<sup>92</sup> *The First Part of Bell in Campo, op. cit.*, III, 11, p. 124: « *Be it known, observed and practised, that when the Army marches, that the soldiers shall sing in their march the heroical actions done in former times by heroical women. Lady Victoria. The reason for this is, that the remembrance of the actions of gallant persons inflames the Spirit to the like, and begets a Courage to a like action* ». Cavendish fait ici référence aux catalogues de femmes héroïques dans la tradition de Plutarque, Boccace ou, plus récemment, Le Moye et Heywood.

<sup>93</sup> *The Second Part of Bell in Campo, op. cit.*, V, 20, p. 168.

<sup>94</sup> Voir Deborah Boyle, « Fame, Virtue and Government : Margaret Cavendish on Ethics and Politics », *Journal of the History of Ideas*, 67.2, 2006, p. 251-290. Dans une lettre à la duchesse, Walter Charleton estime que sa statue devrait être « placée seule, en haut de la *Galerie des Femmes fortes*, sur un piédestal, en avant des autres ». *A Collection of Letters and Poems: Written by several Persons of Honour and Learning, Upon divers Important Subjects, to the late Duke and Dutchess of Newcastle*, Londres, 1678, 7 mai, 1667, p. 118-119.

<sup>95</sup> *Ibid.*, V, 22, p. 169.

temporaire : lorsque la conspiration des femmes fait resurgir le spectre du monde à l'envers, les masques tombent, chacun retrouve sa place et l'héroïsme féminin, théâtral et baroque, est renvoyé dans les sphères de l'imaginaire, comme une forme d'évasion, pour le plus grand soulagement des personnages et des spectateurs. Le regard sur les femmes qui en résulte est pour le moins conservateur et conventionnel : les factieuses sont renvoyées à leurs ustensiles de cuisine tandis que Machessa n'est au bout du compte qu'une imposture, preuve s'il en est de l'incapacité des femmes à endosser sincèrement le rôle de guerrière. Dans la pièce de Cavendish, en revanche, épées, casques, armures et javelots sont davantage que des accessoires de théâtre destinés à cristalliser les aspirations héroïques de quelques femmes désœuvrées : leur port et leur maniement transforment des corps féminins amollis par la coutume en corps vigoureux capables de se battre vaillamment sur le champ de bataille. À aucun moment les efforts héroïques féminins ne sont ridiculisés : les *heroickesses* de Lady Victoria apparaissent au contraire comme les derniers dépositaires d'un héroïsme dont les hommes ne sont plus capables ; elles sont la vivante illustration que les thèses féministes d'Agrippa ne sont pas simplement le produit d'un esprit facétieux, mais offrent surtout aux femmes la possibilité de se distinguer et de laisser leur marque dans une double histoire, celle des femmes et celle de la nation.

## Bibliographie

### Sources primaires :

- Agrippa, Henri Corneille, *De Nobilitate et Praecellentia Foeminei Sexus*, éd. R. Antinioli, Genève, Droz, 1990.
- , *The Glory of Women : or, A Treatise Declaring the Excellency and Preheminence of Women above Men*, trad. Edward Fleetwood, Londres, 1652
- , *The Glory of Women, or, A Looking-Glasse for Ladies*, trad. Hugh Crompton, Londres, 1652.
- Cartwright, William, *The Lady-Errant. A Tragi-Comedy*, Londres, Printed for Humphrey Moseley, 1651.
- , *The Plays and Poems of William Cartwright*, éd. G. Blakemore Evans, Madison, University of Wisconsin Press, 1951.
- Cavendish, Margaret, *The Worlds Olio*, [Londres], 1655.
- , *Bell in Campo in Playes Written by the Thrice Noble, Illustrious, and Excellent Princess, the Lady Marchioness of Newcastle*, Londres, 1662.
- , *Convent of Pleasure and other Plays*, éd. Anne Shaver, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999.
- Heywood, Thomas, *Gynaikeion; or, Nine Books of Various History Concerninge Women*, Londres, 1624.
- Le Moyne, Pierre, *La Galerie des femmes fortes*, Paris, 1647.
- , *The Gallery of Heroick Women*, Londres, 1652.

### Sources secondaires :

- Angenot, Marc, *Les Champions des femmes. Examen du discours sur la supériorité des femmes 1400-1800*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977.
- Bennett, Alexandra G., « 'Yes, and': Margaret Cavendish, the Passions and Hermaphrodite Agency », *Early Modern Englishwomen Testing Ideas*, éd. Jo Wallwork et Paul Salzman, Burlington, Ashgate, 2011.
- , « Margaret Cavendish and the Theatre of War », *In-Between: Essays and Studies in Literary Criticism* 9.1-2, 2000, 263-273.
- Boyle, Deborah, « Fame, Virtue and Government : Margaret Cavendish on Ethics and Politics », *Journal of the History of Ideas*, 67.2, 2006, p. 251-290.
- Cassagnes-Brouquet, Sophie, *Chevalereses : Une chevalerie au féminin*, Paris, Perrin, 2013.
- Chalmers, Hero, *Royalist Women Writers 1650-1689*, Oxford, Clarendon Press, 2004.
- Conroy, Derval, « Mapping Gender Transgressions ? Representations of the Warrior Woman in Seventeenth-Century Tragedy (1642-1660) » in *La Femme au XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. R. G. Hodgson, Biblio 17, 2002, p. 243-254.
- DeJean, Joan, « Violent Women and Violence against Women: Representing the 'Strong' Woman in Early Modern France », *Signs* 29.1, Autumn 2003, p. 117-147.
- Farnsworth, Jane, « Defending the King in Cartwright's *The Lady Errant* (1636-1637) », *SEL* 42.2, printemps 2002, 381-398.
- Gheeraert-Graffeuille, Claire, « La guerre des sexes n'aura pas lieu : les avatars de l'Amazone sur la scène Stuart », in *Réalité et représentations des Amazones*, éd. Guyonne Leduc, Paris, L'Harmattan, « Des idées et des femmes », 2008, p. 163-168.
- Hepp, Noémie, « La Notion d'héroïne », *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. Wolfgang Leiner, Tübingen, Gunter Narr, 1978, p. 9-27.
- MacLean, Ian, *Woman Triumphant: Feminism in French Literature 1610-1652*, Oxford, Clarendon Press, 1977.
- Marlow, Christopher, « Politics and Friendship in William Cartwright's *The Lady Errant* », in *Discourses and Representations of Friendship in Early Modern Europe*, éd. Daniel T. Lochman, Maritere Lopez et Lorna Hutson, Burlington, Ashgate, 2001, p. 195-208.
- Pasupathi, Vimala C., « New Model Armies: Re-contextualizing the Camp in Margaret Cavendish's *Bell in Campo* », *ELH* 78, 2011, p. 657-685.
- Scott-Douglass, Amy, « Enlarging Margaret : Cavendish, Shakespeare, and French Women Warriors and Writers », *Cavendish and Shakespeare, Interconnections*, éd. Katherine Romack et James Fitzmaurice, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 147-169
- Tomlinson, Sophie, *Women on Stage in Stuart Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Veevers, Erica, *Images of Love and Religion: Queen Henrietta Maria and Court Entertainment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Vergnes, Sophie, *Les Frondeuses : une révolte au féminin (1643-1661)*, Champ Vallon, coll. « Époques », 2013.

### Index

Héroïsme féminin, armes, représentations du corps, théâtre, guerre, satire, Cartwright (William), Cavendish (Margaret), Le Moyne (Pierre).

### Bio-bibliographie

Claire Gheeraert-Graffeuille est maître de conférences à l'université de Rouen. Elle est l'auteur de *La cuisine et le forum. L'émergence des femmes sur la scène publique pendant la Révolution anglaise (1640-1660)* (L'Harmattan, 2005), ainsi que de plusieurs articles sur l'histoire des

femmes, le théâtre et la poésie au XVII<sup>e</sup> siècle. Elle a codirigé plusieurs ouvrages : deux ouvrages interdisciplinaires sur la notion de guerre civile (*La Guerre civile : représentations, idéalizations, identifications*, PURH, 2014, et *La guerre civile : idéalizations et réconciliation*, PURH, 2015), *Les voix de Dieu. Littérature et prophétie en Angleterre et en France à l'âge baroque* (PSN, 2008) et *Autour du Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare* (PURH, 2003). Elle a aussi codirigé trois numéros d'*Études Epistémè : Poétique de la catastrophe : représentations du régicide* (n°20, 2011), *Les femmes témoins de l'histoire* (n°19, 2011), *Comment les femmes écrivent l'histoire* (n°17, 2010).