



**HAL**  
open science

# L'éloquence de Sophonisbe, de Saint-Gelais à Montreux (1556-1601)

Nina Hugot

► **To cite this version:**

Nina Hugot. L'éloquence de Sophonisbe, de Saint-Gelais à Montreux (1556-1601). *Nordic Journal of Renaissance studies*, 2023, 20, pp.29-51. hal-04106475

**HAL Id: hal-04106475**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-04106475>**

Submitted on 25 May 2023

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

# L'ÉLOQUENCE DE SOPHONISBE, DE SAINT- GELAIS À MONTREUX (1556-1601)



By Nina Hugot

*Sophonisbe is particularly present in French sixteenth-century tragedy. Although her story fits easily into the tragic aesthetics of that time, this figure presents a singularity: Sophonisbe is an eloquent queen, who uses her rhetoric and manages to divert two kings from their alliance with Rome. In Saint-Gelais and Mermet, a fascination for the queen's speech appears; however in Montchrestien and Montreux, interest in the queen's eloquence diminishes, while, for the characters, it is increasingly associated with manipulation – as if a woman's eloquence should not be given too much space on the theatrical stage.*

Parmi les héroïnes tragiques de l'Europe moderne, Sophonisbe<sup>1</sup> occupe une place de choix, puisque c'est avec elle que Gian Giorgio Trissino fait renaître en Italie la tragédie à l'antique. Si, en France, Cléopâtre est d'abord mise à l'honneur par Étienne Jodelle, force est de constater que ces deux femmes ne sont pas sans ressemblances : reines africaines captives des Romains, Sophonisbe comme Cléopâtre n'ont d'autre choix que de se tuer pour ne pas perdre leur liberté et leur honneur. En outre, la primauté donnée à l'Égyptienne n'empêche pas la Carthaginoise de trouver sa place dans le théâtre français, puisque le seul seizième siècle nous a légué quatre versions tragiques de son histoire : en 1556, à la demande de Catherine de Médicis, Mellin de Saint-Gelais donne une traduction prosimétrique de la pièce de Trissino, et cette première version est suivie de trois autres en vers, celles de Claude Mermet en 1584, d'Antoine de Montchrestien en 1596 et de Nicolas de Montreux en 1601. Bien sûr, plusieurs raisons contextuelles peuvent expliquer la récurrence de cette figure, ne serait-ce que le succès de la version

---

<sup>1</sup> Les noms de Sophonisbe/Sophonisba ou Massinisse/Massinissa sont francisés dans certaines versions, et non dans d'autres : par souci d'uniformité, nous choisissons ici de nous conformer à l'usage moderne (Sophonisbe/Massinissa), en dehors des citations du texte que nous laissons telles quelles.

italienne. Plus profondément, l'histoire de Sophonisbe – celle d'une femme qui subit un renversement de fortune et démontre sa grandeur d'âme et sa hardiesse face à lui – correspond tout à fait à la définition éthique et esthétique de la tragédie de l'époque<sup>2</sup>. En outre, comme certaines de ses consœurs<sup>3</sup>, la reine est caractérisée non seulement par sa grande beauté, mais aussi par son éloquence, et même par sa capacité à faire usage, sur scène, de sa rhétorique<sup>4</sup>. Certes, le style de la tragédie étant par définition élevé<sup>5</sup>, le langage des personnages est toujours éloquent, mais cette éloquence n'est pas nécessairement portée au crédit du personnage – *in fine*, elle l'est peut-être plus à celui du dramaturge – : elle est la conséquence du rang et n'est pas commentée par le reste du personnel dramatique. Or dans le cas de Sophonisbe, la parole féminine est un élément essentiel de l'intrigue, puisque la reine convainc deux hommes, Siphax et Massinissa<sup>6</sup>, de rompre leur engagement vis-à-vis de Rome<sup>7</sup>. Pourtant :

Bien qu'encore au XVI<sup>e</sup> siècle français, l'éloquence soit fréquemment présentée sous des traits féminins [...], la pratique de l'art oratoire et les préceptes qui s'y appliquent ne sont pas, on le sait, destinés aux femmes, car celles-ci n'ont pas habituellement, à la différence des hommes, à prononcer de discours sur la place publique.<sup>8</sup>

Dès lors, cette éloquence féminine est-elle subversive ? Comment est-elle ici représentée ? Cette représentation est-elle stable ou évolue-t-elle au fil du

---

<sup>2</sup> Voir Hugot 2021 et Delmas 2000.

<sup>3</sup> Esther et Cléopâtre sont également caractérisées par leur parole possiblement manipulatrice chez Rivaudeau, 1566 et Jodelle 1574.

<sup>4</sup> Sur la différence entre ces deux notions, voir La Charité, « introduction », dans La Charité et Roy 2012, 7-8. Sur la question de l'éloquence, voir Fumaroli 2002 [1980], La Charité 2007 et Goyet 2015. Sur la rhétorique, voir Fumaroli 1999, qui entend aller contre l'association de la rhétorique à la manipulation des mots. Voir également sur ce point Montagne 2012.

<sup>5</sup> Par exemple, Bochetel (1550, 4) définit la tragédie par la « sublimité du style et gravité des sentences ».

<sup>6</sup> Si le lecteur-spectateur voit sur scène la manière dont Sophonisbe convainc Massinissa de prendre son parti, Siphax rappelle à Scipion qu'il a lui-même été détourné de son engagement par la reine.

<sup>7</sup> De nombreuses lectures rhétoriques de ce théâtre humaniste ont pu être proposées (voir notamment Griffiths 1970 et 1962, ou encore Jondorf 1990, qui insiste sur la nécessité d'avoir une définition large de la rhétorique) : nous ne nous inscrivons pas dans ce sillage, puisque notre idée est d'interroger la représentation de cette rhétorique féminine – la rhétorique est donc étudiée ici en tant que motif de la pièce, et non en tant que structure.

<sup>8</sup> Desrosiers 2019. Elle montre également que dans les traités de rhétorique, le féminin apparaît comme un repoussoir, notamment parce qu'il s'associe au fard. Voir également sur ce point La Charité et Roy 2012. Pour un état de la recherche, désormais relativement ancien, sur cette question, voir dans ce volume l'article de Diane Desrosiers, « Femmes et rhétorique. État présent de la recherche », 13-21.

siècle ? Peut-on en tirer des conclusions sur la place de la parole des femmes au théâtre ? Ce sont ces questions que nous poserons aux quatre *Sophonisbe* du XVI<sup>e</sup> siècle français<sup>9</sup>, en les abordant dans leur ordre chronologique.

### Saint Gelais et Mermet : « D'une parole ferme et assurée »

Les deux premières versions, celles de Mellin et Mermet, qui suivent de près la *Sophonisba* italienne, présentent une certaine fascination pour la parole de la Reine. Ce sont les mots de Sophonisbe qui ouvrent les deux pièces :

De quoy puis-je las tenir propoz sinon de ce que jour et nuict tourmente  
ma pensée ?<sup>10</sup>

Et chez Mermet :

Helas ! de quel costé doy-je tourner ma langue,  
Pour former le discours de ma triste harangue,  
Sinon là où me poind mon fascheux pensement [...].<sup>11</sup>

Comme chez Trissino, les pièces s'ouvrent *in medias res*, au beau milieu d'une conversation entre Sophonisbe et Herminia, sa dame de chambre et amie, et attirent d'emblée l'attention du public sur la parole de la reine<sup>12</sup>. Dans les deux pièces, cette dernière est loin de prononcer la majorité des répliques<sup>13</sup> – notamment parce que les troisième et quatrième parties sont consacrées aux

---

<sup>9</sup> Bien sûr, l'étude pourrait être poursuivie en intégrant les pièces suivantes sur Sophonisbe. Néanmoins, la plupart des études qui suivent cette voie ne distinguent pas Saint-Gelais et Mermet, faisant d'eux de simples traducteurs de Trissino (voir par exemple Daele 1947, p. 185-194). Nous préférons donc resserrer le corpus notamment pour insister sur les différences entre ces deux dramaturges et montrer leur spécificité par rapport à la source italienne. En étudiant un corpus bien plus large, Clotilde Thouret (2010) montre que chaque pièce se rapporte à une tradition différente de mise en scène de Sophonisbe : Montchrestien se situe dans la veine amoureuse, les trois autres dans la veine morale, avec un Montreux intéressé par la question de la fidélité, là où Mellin et Mermet, comme Trissino, choisissent la méditation néo-stoïcienne « sur les inconstances de la fortune et les malheurs des grands », conformément, du reste, à l'esthétique tragique de l'époque.

<sup>10</sup> Saint Gelais 1559, fol. 3 r<sup>o</sup>.

<sup>11</sup> Mermet 1584, 1.

<sup>12</sup> Ces premiers mots pourraient être la réponse de la reine à un reproche de sa dame de chambre, ou du moins à une requête de sa part, visant à la faire changer de propos. La suite du dialogue, où Herminia invite au contraire Sophonisbe à lui confier ses plaintes et ses peurs (chez Saint-Gelais « vous pouvez seurement descharger vostre cueur, et me dire ce qu'il vous plaira », fol. 3r<sup>o</sup>), montre que c'est Sophonisbe qui s'interroge sur la valeur de sa parole, et non son entourage.

<sup>13</sup> Chez Saint-Gelais, l'édition moderne nous a permis de dénombrer 270 lignes attribuables à Sophonisbe (discours rapporté ou prononcé sur scène), sur les 1320 du texte ; néanmoins le compte n'est pas représentatif puisque l'assemblée de dames parle en vers, contrairement aux autres personnages. Chez Mermet, Sophonisbe prononce d'après nos relevés 471 vers sur les 2524 de la pièce, sans compter les soixante-sept vers de discours rapportés.

Romains et aux négociations de Massinissa avec ces derniers – mais, lorsqu'elle est présente, elle prend une part importante au dialogue, en prononçant souvent de longues tirades. Mieux encore, lorsqu'elle est absente, dans la cinquième partie, la parole de Sophonisbe se fait entendre par de nombreux discours rapportés<sup>14</sup>.

Au-delà du volume, les dramaturges travaillent particulièrement les prises de parole de Sophonisbe : c'est surtout chez Saint-Gelais, qui dispose des ressources de la prose, que la rhétorique de la reine se distingue le plus de celle des autres personnages. Dans la pièce, Sophonisbe est tour à tour porteuse d'une parole dominée par le *pathos*, où la douleur s'exprime par un style coupé et des modalités expressives, et d'un style périodique, de modalité assertive et parfois gnomique, qui témoigne de son acceptation résignée du destin<sup>15</sup>. Ainsi, à l'acte I, la reine se montre lucide lorsqu'Herminia l'invite à ne pas désespérer et à accepter les événements :

Je congnois assez qu'il se debvroit ainsy faire comme vous dites, mais la force de ma douleur lie mes sens de telle sorte qu'ilz ne peuvent obeyr à raison : Tellement que si le ciel pitoiable ne prent mon affaire en protection, je me veoy conduite au but, oultre lequel les corps n'ont plus de vie.<sup>16</sup>

Le calme et la lucidité de Sophonisbe sont ici retranscrits par une rhétorique de la période, avec des phrases amples et complexes, articulées par des connecteurs logiques témoignant de la construction raisonnée du discours. Plus loin, lorsqu'elle apprend que son époux est captif, l'émotion prend cette fois le pas :

---

<sup>14</sup> Chez Saint-Gelais, ses femmes rapportent au discours direct les propos qu'elle a tenus hors scène, face au porteur du poison, à Herminia, à ses enfants et, surtout, face à la mort qui l'attend. Chez Mermet, nous trouvons même un discours direct rapporté supplémentaire, lorsque le Messager raconte le mariage et ce qui le précède, 35 (voir également Trissino 1572, fol. 18 v°). Notons que ce passage présente aussi, plus haut, un discours indirect de la dame « A qui la dame fait response, sur le champ, / Que d'estre à un Seigneur si puissant mariée, / Auquel premièrement elle fut destinée, / Cela ne luy pourroit que grand plaisir donner [...] » 35. Pour les autres discours directs, voir la prière à Junon (71-72) puis les adieux à ses dames et à son fils (72-73). Cependant, comme Sophonisbe meurt sur scène, conformément à ce que l'on trouve chez Trissino, les discours rapportés qui ont lieu à ce moment se trouvent désormais sur scène, voir 85-86, et chez Trissino 1572, fol. 37 r° et v°.

<sup>15</sup> En ce sens, Sophonisbe partage bien la voix « et plaintive et hardie » de Cléopâtre. Voir Hugot 2021.

<sup>16</sup> Saint-Gelais 1559, fol. 5 v°. Chez Mermet (1584, 8) : « Je connoy bien qu'on doit ton bon conseil tenir : / Mais la griefve douleur du tout exorbitante, / Et le sens rebellant à raison pertinente, / Abbatent ma vertu, empeschent mon devoir, / Et me rendent en fin sans force ny pouvoir, / De m'opposer au mal qui me fait tant d'outrage : / Si le ciel n'a pitié de moy, en ce naufrage, / Diminuant un peu ceste aspre anxiété, / Voicy mon dernier jour fini et limité : / De toutes mes douleurs, cecy est la dernière ». Voir Trissino 1572, fol. 8 r°.

SOPHONISBA. O fortuné Syphax, où es tu maintenant ? Et es mains de qui suis-je demourée ?

DAMES. Quel cueur est si cruel qui voyant en telz termes  
Ceste princesse cy, peust contenir les larmes ?

SOPHONISBA. O malheureuse haultesse, à quel abisme m'as tu conduite ?<sup>17</sup>

Outre l'intervention des dames, qui guide la réaction du public, le changement de style de Sophonisbe renseigne sur la gravité de la situation. La reine, qui vient de s'évanouir, prononce des phrases plus courtes, de modalité interrogative, ponctuées d'interjections, et adressées à un absent, Siphax, puis à une abstraction, la « haultesse » de sa condition. Cette parenthèse émotionnelle se referme cependant assez vite, puisque Sophonisbe retrouve la modalité assertive et une certaine amplitude phrastique lorsqu'elle annonce son choix de la mort dans une adresse à son père Hasdrubal :

La foye que je m'estois promise en fin de vous donner de cest avantageux mariage, sera que vous me verrez en continuel tourment ; sera que je seray desnuee de toute grandeur, et esloignée du pays de ma naissance ; qu'il me fauldra passer la mer, devenir esclave ; et servir à la superbe nation, naturelle ennemye de la mienne, non, non, vous n'entendrez point telles nouvelles de moy, vous orrez plus tost dire que je seray morte que serve.<sup>18</sup>

Le récit de sa mort présente une ambivalence semblable, puisque la seconde femme insiste sur la « parole ferme et assurée » de la reine<sup>19</sup>, tout en racontant que, lorsqu'elle se tourne vers Herminia et que celle-ci lui donne son fils, ses paroles deviennent « coup à coup entrerompues de groz sanglotz et de larmes »<sup>20</sup>. Ainsi, lorsqu'elle est entourée de ses alliés, Sophonisbe oscille entre le style coupé de l'émotion face à la séparation et la période oratoire signalant l'acceptation du sort<sup>21</sup>.

La Carthaginoise n'est jamais sur scène avec ses ennemis, mais le public l'observe face à Massinissa, précisément lorsqu'elle tente de faire de lui un allié. Sophonisbe met alors en œuvre divers procédés de l'argumentation et le persuade, en deux temps, de la protéger du joug romain en l'épousant. En guise d'exorde, elle se place sous la puissance de son adversaire :

Monseigneur, je sçay bien que le ciel, et la fortune, et voz vertuz, vous ont donné la puissance de faire de moy ce qu'il vous plaira ; mais si à

---

<sup>17</sup> Saint-Gelais 1559, fol. 8 v°. Voir Mermet 1584, 13 et Trissino 1572, fol. 10 r°.

<sup>18</sup> Saint-Gelais 1559, fol. 9 r°. Voir Mermet 1584, 14 et Trissino 1572, fol. 10 r° et v°.

<sup>19</sup> Saint-Gelais 1559, fol. 45 r°.

<sup>20</sup> *Ibid.*, fol. 46 r° et v°. Voir Mermet 1584, 72-73 et Trissino 1572, fol. 33.

<sup>21</sup> En cela, Sophonisbe correspond parfaitement à la double caractérisation par Jodelle de la voix de l'héroïne tragique comme étant « et plaintive et hardie » : voir Hugot 2021.

une prisonniere estant à la discretion d'autrui est permis de parler, et de supplier, je vous requiers une seule grace, c'est qu'il vous plaise ordonner à ma personne condition telle que bon vous semblera : pourveu que vous ne souffriez que je vienne à la puissance et servitude d'aucun Romain. Vous seul au monde, Seigneur, me pouvez delivrer de ce joug.<sup>22</sup>

Dans ce double portrait, la Carthaginoise insiste sur le pathétique de son statut de prisonnière et, symétriquement, flatte Massinissa en faisant de lui le seul homme « au monde » à pouvoir la sauver. Elle fait ensuite appel à la solidarité africaine face aux envahisseurs romains, puis, pour conclure, revient au registre pathétique, espérant que « vous esmeuve à compassion la misere et calamité où je suis ores, et la felicité de ma vie passée »<sup>23</sup>. D'abord, Massinissa lui répond qu'il est touché par ses paroles, mais qu'il ne peut rien faire pour elle, puisqu'il est lui-même soumis aux Romains. Encouragée par le chœur, Sophonisbe reprend pourtant la parole et indique : « je prendray la hardiesse de parler avec plus de confiance à vous »<sup>24</sup>. Elle lui souffle alors le moyen de la sauver, en lui posant cette question rhétorique qui le dépeint à nouveau en vainqueur : « Car qui ausera debatre qu'il ne vous appartienne bien, outre le principal du buttin, avoir une femme en vostre disposition ? »<sup>25</sup>. Ensuite, Sophonisbe revient aux ressources du pathétique, en insistant sur le sort funeste qui l'attend, puis en se jetant aux genoux de son adversaire<sup>26</sup>. Massinissa cède alors, et Sophonisbe le remercie en mettant en scène sa propre parole :

Avec quelles parolles pourray-je assez dignement vous rendre graces de ceste liberalle et magnanime promesse, laquelle veritablement vous montre bien meriter les victoires, le nom et la hauteur en quoy vous estes ? Et pourtant, si je me trouve douteuse et confuse, et ne sçay bien ordonner mes propoz, je ne suis point indigne d'excuse. Car il me semble estre impossible de pouvoir parler d'un cueur si genereulx comme est le vostre, en la façon qu'il appartient, ne donner assez de louange à un si glorieulx et louable fait comme cestuy cy.<sup>27</sup>

<sup>22</sup> Saint-Gelais 1559, fol. 10 v°. Voir Mermet 1584,17-18, et Trissino 1572, fol. 11v°-12r°.

<sup>23</sup> Saint-Gelais 1559, fol. 11 r°.

<sup>24</sup> *Ibid.*, fol 12 r°.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> « Qui me fait de rechef vous demander ceste grace de m'en delivrer, par ces genoulx que j'embrasse, et par cette victorieuse main, pleine de valleur, et de foy, que je vous baise. Autre refuge ne m'est demeuré en ce monde si non vous Monsieur, à qui j'ay recours comme au port de ma sauveté », Saint-Gelais 1559, fol. 12 v°. Voir Trissino 1572, fol. 13 r° et v°. Sur ce geste, voir Buron 2015.

<sup>27</sup> Saint-Gelais 1559, fol. 13 r° et v°. Chez Mermet 1584, voir p. 23 « Sçauroy-je deslier ma langue en façon telle, / Que vous remercier je puisse dignement, / Le bien que vous

Nous pourrions bien sûr interroger la sincérité de la reine dans le passage – c'est du moins ce que font les autres personnages, nous allons y revenir –, mais si les propos de Sophonisbe sont sûrement plus maîtrisés qu'elle ne l'admet, ils ne sont pas sans rapport avec la situation : elle est en effet parfaitement démunie face aux Romains et n'a plus que Massinissa pour l'aider. Quoi qu'il en soit, ces trois épisodes, celui de la découverte par Sophonisbe de son renversement de fortune, celui de la persuasion de Massinissa pour tenter d'aller contre ce renversement, celui des adieux à la vie enfin, qui constituent les moments phares des pièces, donnent une image vive et variée de la parole de la reine.

En outre, les dramaturges prennent soin de distinguer la rhétorique de l'héroïne en la faisant souligner par les personnages qui l'entourent. Certes, dans les deux pièces, le débat sur les pouvoirs de la parole ne se limite pas à la seule Sophonisbe : ainsi, Massinissa explique que c'est parce que Siphax a fait « tant par ses menaces » qu'il a pu obtenir la main de la Carthaginoise<sup>28</sup>. De manière plus nette, lorsque Massinissa avance face à Scipion que, puisque Sophonisbe lui avait été promise, il pouvait l'épouser de droit, le Romain lui répond :

Qui ne sçauroit certainement de quel costé seroit le tort, oyant ce que vous venez de discourir, mal-aisement se pourroit persuader que je ne l'eusse : mais celuy n'est pas le plus juste, ny n'a le meilleur droict, qui mieux sçait collorer de belles parolles, ce, à quoy le pousse son desir : ains est celuy qui jamais ne se depart de la verité.<sup>29</sup>

Chez Mermet, Léliou loue encore en ces termes les mots de Caton :

Caton vous dites bien, et usez d'un langage  
Si orné de raison, que sage ne seroit,  
Ains trop presumptueux, qui s'y opposeroit.<sup>30</sup>

Plus profondément, un élément essentiel de l'intrigue tourne autour de la parole : faut-il considérer que Massinissa a des droits sur Sophonisbe parce

---

m'offrez ainsi courtoisement ? [...] Helas non : je ne sçay de quel costé tourner / Ma langue, pour louange entiere vous donner. / Et si j'ay crainte en moy de demeurer confuse » ; voir Trissino 1572, fol. 14 r°.

<sup>28</sup> Saint-Gelais 1559, fol. 29 v°.

<sup>29</sup> *Ibid.*, fol. 30 v°. Chez Mermet 1584 : « Celuy qui ne sçauroit à qui donner le tort, / Ayant bien entendu vostre parolle toute, / Je croy qu'il ne faudroit me le donner, sans doubtte. / Mais un brave causeur qui dit tout ce qu'il veut, / Plus juste pour cela estimer on ne peut : / L'on doit donques priser celuy qui de la voye / De pure verité jamais ne se forvoye » (58). Voir Trissino 1572, fol. 28 r°.

<sup>30</sup> Mermet 1584, p. 46.

qu'elle lui avait été promise avant Siphax<sup>31</sup> ? Ainsi, la question de la parole et de ses pouvoirs est au cœur des deux pièces, mais la réflexion se cristallise bien autour de l'héroïne, dont la parole conduit deux hommes à trahir leur camp politique et militaire. Or, autour de la représentation et de l'interprétation de la force rhétorique de la Carthaginoise, des différences apparaissent entre les deux dramaturges.

D'abord, Mermet insiste, plus que ne le fait Saint-Gelais, sur les pouvoirs de la beauté de la reine – ce qui, *de facto*, amoindrit l'importance de son éloquence. Ainsi, chez Mellin, Massinissa affirme qu'il ne peut mal la traiter:

car il n'est chose plus vile que d'outrager femmes, et courir sus à ceux qui sont opprimez et sont sans aide et resistance. Et puis la jeunesse où vous estes, les bonnes graces, et beauté dont vous estes pleine, voz douces parolles et prieres, meritent trouver non seulement pitié, mais faveur.<sup>32</sup>

Ce sont la beauté et l'éloquence de Sophonisbe qui persuadent ici Massinissa, conformément à ce que l'on trouve chez Trissino<sup>33</sup>, tandis que, chez Mermet, la beauté prend plus de place :

car chose plus abjette,  
Ny plus vile se peut au monde excogiter,  
Qu'outrager une femme, et que persecuter  
Ceux qu'on void sans faveur, en langueur et oppresse.  
Comment ! vostre beauté, ceste rare jeunesse,  
Ce parler moderé, ce maintien vertueux,  
Ceste douce priere, et aspect gracieux,  
Ceste humble contenance, à chacun agreable,  
Feroient bien devenir un Tigre pitoyable.<sup>34</sup>

Massinissa fait l'éloge de la beauté ainsi que de l'éloquence de la reine, mais ici, la beauté physique est plus déterminante que chez Saint-Gelais. Dans cette même scène, l'Assemblée de dames, qui souhaite que Massinissa vienne en aide à sa reine, commente encore chez Saint-Gelais :

---

<sup>31</sup> Voir par exemple chez Mermet 1584 : « Mais si l'on vous avoit Sophonisbe promise / (Comme vous avez dit) ains que Syfax l'eust prise : / Vostre femme elle n'est pour cela nullement, / Promise ne l'ayant qu'une fois simplement : / Car une seule, simple, et legere promesse, / Ne fait le mariage, eu esgard à jeunesse » (59). Voir également le dialogue entre Herminia et Sophonisbe, où les deux femmes réfléchissent alternativement aux pouvoirs de la parole de l'autre : Saint-Gelais 1559, fol. 40 v°, 41 r° et 42 r° ; Mermet 1584, 80 et 82.

<sup>32</sup> Saint-Gelais 1559, fol. 11v°.

<sup>33</sup> « Però, ch'esser non può cosa più vile, / Che offender Donne, et oltraggiar coloro, / Che sono oppressi senz'alcuno aiuto. / Poi questa vostra giovenile etate, / Gli alti costumi, le bellezze rare, / Le suavi parole, e i dolci priegh / Farian le Tigre divenir pietose », Trissino 1572, fol. 12 v°.

<sup>34</sup> Mermet 1584, 19.

Grande force devrait avoir un beau langage,  
Prononcé doucement et sortant du couraige  
D'une si accomplie et aymable personne.<sup>35</sup>

Et chez Mermet :

Grande force doit avoir  
La parole gracieuse  
D'une Dame vertueuse,  
Quand on peut sa beauté voir.<sup>36</sup>

Chez Mermet, avec la mise en place de la subordonnée, la beauté conditionne la réception de la parole gracieuse, alors que chez Mellin, ces deux éléments sont coordonnés, conformément à ce que l'on trouve chez Trissino<sup>37</sup>. Comme le remarque l'éditrice moderne de Saint Gelais : « le rôle de Sophonisba surtout acquiert sous la plume de nos auteurs quelque chose de plus viril. Le Trissin insistait surtout sur la beauté, Mellin de Saint-Gelais met en relief sa bonté et sa vertu »<sup>38</sup>. En effet, sa beauté semble passer à l'arrière-plan chez Mellin<sup>39</sup>, tandis que, chez Mermet, celle-ci prend plus d'importance (y compris par rapport au Trissin) et ne s'accompagne plus d'un éloge global<sup>40</sup>.

De même, les deux auteurs présentent une sensibilité différente à la question de l'éloquence féminine. De fait, la parole de Sophonisbe est présentée comme extraordinaire, voire comme transgressive. Ainsi, lorsque

---

<sup>35</sup> Saint-Gelais 1559, fol. 12 v°.

<sup>36</sup> Mermet 1584, 21.

<sup>37</sup> « *Gran forza haver devrebbon le parole, / Che son mosse dal cuore ; e dolcemente / Escon di bocca d'une belle Donna* », Trissino 1572, fol. 13 v°.

<sup>38</sup> Zilli 1989, 245-246. Peut-être faut-il également y voir une conséquence de la distribution prévue par la pièce, puisque le rôle de Sophonisbe est tenu lors de la représentation de Blois par la comtesse Louise de Clermont-Tallard, alors âgée de 52 ans.

<sup>39</sup> L'assemblée des dames l'apostrophe « divine beauté » mais mentionne immédiatement sa « bonté si rare » et sa « vertu ». De même, le Premier gentilhomme de la reine la décrit comme une « si belle et si vertueuse dame » ; l'assemblée des dames évoque encore une princesse « de toutes graces pourveue » ; concluant le récit de la mort de Sophonisbe, la seconde femme la décrit comme « tout ce qu'il y avoit de parfaicte beauté, douceur, courtoisie, et bonté en ce monde », tandis que les derniers mots en prose de la pièce voient Massinissa la décrire comme « une si vertueuse princesse » (Saint-Gelais 1559, fol. 6 v°, puis 34 r°, 43 v°, et fol. 46v° et 47r°).

<sup>40</sup> Ainsi, la première dame la désigne comme une « beaute si rare » durant le premier chœur (10) ; les dames parlent de « sa beauté, / sa beauté et sa noblesse » (29), le serviteur indique qu'elle s'est « belle revestüë / d'un accoustrement blanc » (64) puis la désigne comme une « si belle dame » (66) ; la servante évoque plus loin « son corps delicieux » (69) et sa « beauté » (70) ; Massinissa parle encore de « ceste Dame belle » (90) ; la troisième Dame d'une « Dame tant accomplie » (90) et Massinissa évoque sa « belle face nette » (92) puis s'exclame encore « ha ! l'honorable Dame / C'estoit la bonté mesme : ô la galante femme » (92-93).

le second soldat rapporte à Lélius que Massinissa a épousé Sophonisbe et évoque leur rencontre, nous lisons :

LÉLIUS. Mais où estoit elle ? où la veid-il premierement ?

SECOND SOLDAT. En la place devant le chasteau.

LÉLIUS. Que luy dist-il d'entrée ?

SECOND SOLDAT. Elle parla à luy la premiere.

LÉLIUS. Comment ? De l'espouser ?<sup>41</sup>

Cette scène, qui se trouve déjà chez Trissino et se retrouve chez Mermet<sup>42</sup>, signale le caractère transgressif de la parole de la reine, laquelle va outre les convenances de genre en parlant « la premiere ». Or, sur cette éloquence extraordinaire, les jugements des autres personnages sont plus sévères chez Mermet qu'ils ne le sont chez Mellin. Ainsi, lorsque le Second Soldat rapporte à Lélius que Massinissa a promis à Sophonisbe sa liberté, Lélius l'interroge sur les moyens de la persuasion :

LÉLIUS. Qui peult induire à faire si folle promesse ?

SECOND SOLDAT. Amour, grande beauté, et douces parolles.<sup>43</sup>

Dépourvues d'article, les notions abstraites du dernier vers cité confirment la double origine de la séduction physique et verbale. La densité de l'expression vise à frapper l'oreille et l'esprit du spectateur, pour insister sur l'association topique de la beauté avec la tromperie<sup>44</sup>. Chez Mermet, la traduction est encore moins favorable à Sophonisbe :

LELIO. Mais qui l'a donc induit telle chose promettre ?

LE MESSAGER. Amour, et les propos tous sucez à l'entour.<sup>45</sup>

Or, chez Trissino, nous lisons :

*Lelio. Che'l potè indurre a far questa promessa ?*

*Messo. Amore, e le dolcissime parole.*<sup>46</sup>

---

<sup>41</sup> Saint-Gelais 1559, fol. 17 r°.

<sup>42</sup> « LELIO. E che le disse nel primo incontro ? / MESSO. La Donna a lui parlò primieramente. / LELIO. Ella gli parlò pria d'essergli moglie ? », Trissino 1572, fol. 17 v°. Chez Mermet (1584, 33) : « LELIO. Et qu'est-ce qu'il luy dict par le premier propos. / LE MESSAGER. La Dame luy parla, de premiere arrivée. / LELIO. Luy parla-elle pas d'estre sa Dame aimée ? ». L'interjection puis l'interrogation de Lélius, spécifiques à Saint-Gelais, renforcent l'idée de transgression.

<sup>43</sup> Saint-Gelais 1559, fol. 17v°.

<sup>44</sup> Sur la vision ambivalente de la beauté féminine, voir par exemple Berriot-Salvadore 1993, 95-108.

<sup>45</sup> Mermet 1584, 34.

<sup>46</sup> Trissino 1572, fol. 18 r°.

La traduction de Mermet caractérise bien plus négativement l'éloquence de la reine que celle de Mellin. Voici encore comment Siphax justifie sa trahison auprès de Scipion, chez Mellin :

La seule cause, Scipion, en a esté l'amour de Sophonisba, laquelle estant affectionnée envers son pays, autant ou plus que dame le sçaurait estre, et m'ayant tellement enflammé le cueur de l'amour de sa bonne grace et de son incomparable beauté, qu'elle avoit toute puissance de disposer de moy à sa volonté, sceut si tresbien dire que finalement elle me retira de vostre alliance et me tourna du tout à celle de son pays.<sup>47</sup>

D'après lui, Siphax a d'abord eu le cœur « enflammé » par la grâce et la beauté de Sophonisbe, ce qui a permis à cette dernière de le convaincre par son éloquence. Chez Mermet, nous lisons :

O Seigneur Scipion il faut que je vous die  
Que l'amour, l'excellence, et la rare beauté  
De ceste Sophonisbe, à ce m'ont incité [...]  
Elle sceut si bien dire en fardant son langage,  
Qu'elle me fait, chetif, vous tourner le visage [...].<sup>48</sup>

Et chez Trissino :

*La causa fù la bella Sofonisba :*  
*De l'amor de la qual fui preso et arso ;*  
*Sendo costei de la sua patria amica,*  
*Quanto alcun'altra mai, ch'indi n'uscisse.*  
*E di costumi, e di bellezze tali,*  
*Che potean far di me, cio ch'a lei piacque.*  
*Si seppe dir, ch'ella da voi mi smosse ;*  
*Et a la patria sua tutto mi volse.*<sup>49</sup>

Par rapport au Trissin et à Saint-Gelais, Mermet ajoute l'idée de fard, et explicite le caractère volontaire de la manipulation. Si le spectateur n'a pas accès aux propos que Sophonisbe a tenus à Siphax, il a pu observer sa force de persuasion sur Massinissa dès la partie II, puisque ce dernier trahit ses engagements en épousant Sophonisbe pour la protéger de Scipion. Or ce dernier comprend que les paroles de Siphax valent avertissement :

Avez-vous point noté les paroles de Siphax ? quand il m'a dict que les persuasions de Sophonisba ont esté les poingnans aiguillons qui l'ont

---

<sup>47</sup> Saint-Gelais 1559, fol. 25v°.

<sup>48</sup> Mermet 1584, 51.

<sup>49</sup> Trissino 1572, fol. 25.

incité contre nous. Cela me fait penser qu'il sera bon de pourvoir à ce que ses doux attraiz ne nous soustraient encores ceste aultre icy.<sup>50</sup>

Il demande chez Mermet :

Avez-vous remarqué (Caton) ce qu'il a dit ?  
Comme il a clairement Sophonisbe chargée  
De l'avoir, par sa ruse et parole affectée,  
Animé contre nous, luy et tout son pouvoir ?  
Il seroit donques bon se prendre garde, et voir  
Qu'elle fine et accorte, encores ne nous puisse  
Oster d'entre les mains, et ravir Massinisse,  
A force de babil, et doux enchantement.<sup>51</sup>

Là encore, Saint-Gelais reste plus proche de Trissino<sup>52</sup>, tandis que Mermet ajoute l'idée de manipulation et de ruse. Ainsi, chez Mellin et Mermet, l'éloquence de Sophonisbe a une grande importance dans la pièce, mais Mermet accentue l'importance de sa beauté dans le processus de persuasion et fait exister plus de discours qui caractérisent négativement cette parole, du côté de la ruse et de la manipulation. Faut-il comprendre que Mermet entendrait dévaloriser l'usage que la reine fait de la parole, plus que ne le fait Mellin ? Chez ce dernier, Caton demande à Massinissa :

Seriez vous bien si mal conseillé de vouloir la guerre contre les Romains, pour l'amour d'une femme ?<sup>53</sup>

Or Caton demande chez Trissino :

*Forse voler combattere coi Romani  
Per questa Donna ?*<sup>54</sup>

Le Romain insiste sur la disproportion, sensible dans l'opposition du nombre « les Romains » / « une femme », et sur le caractère déraisonnable de cette action. Si le Caton du Trissin utilise le démonstratif « *questa* », chez Mellin, l'article indéfini « une » dévalorise Sophonisbe en l'intégrant dans une catégorie plus large et en rappelant les conséquences désastreuses de la beauté et de l'éloquence féminines en général – ce qui ne se trouve pas chez Mermet<sup>55</sup>. D'un autre côté, chez ce dernier, comme chez Trissino,

---

<sup>50</sup> Saint Gelais 1559, fol. 27 r°.

<sup>51</sup> Mermet 1584, 53.

<sup>52</sup> « *Catone, udiste il ragionar, che ha fatto / Siface, e come'l dir di Sofonisba / Gli fù contra di noi dui sproni ardenti ? / Però fia buon veder, che non ci toglia / Quest'altro con le docli sue lusinghe* », Trissino 1572, fol. 26r°.

<sup>53</sup> Saint-Gelais 1559, fol. 23r°.

<sup>54</sup> Trissino 1572, fol. 23r°.

<sup>55</sup> Mermet 1584, 46.

Sophonisbe réfléchit brièvement à la spécificité de la parole féminine, face à Massinissa :

Il est vray qu'un Seigneur qui des flateurs n'a cure,  
Desdaigne de se voir loué oultre mesure :  
Tellement que craignant ce danger encourir  
Je me tairay, sans plus de voz faicts discourir :  
Sçachant que quand par femme un propos se raconte,  
De tout ce qu'elle dit on n'en tient pas grand conte.<sup>56</sup>

Ces propos, qui ne se trouvent pas chez Saint-Gelais, montrent une Sophonisbe consciente du discrédit porté sur la parole féminine. Le théâtre restant par nature polyphonique, il est difficile de se prononcer sur ce qui serait une polarisation de l'éloquence de la reine : cette insistance sur une rhétorique manipulatrice étant essentiellement le fait des Romains, peut-être faudrait-il y voir une manière de discréditer ces derniers plutôt que la reine, comme pourrait le montrer l'évocation par Sophonisbe de la dévalorisation systématique de la parole féminine. Il est difficile de conclure sur ce point, mais cette tendance à accentuer la manipulation se confirme dans la version suivante de la pièce, chez Montchrestien, tandis que semble peu à peu disparaître la fascination pour la parole de Sophonisbe.

### Montchrestien<sup>57</sup> : une « accorte femelle » ?

Par rapport à ses prédécesseurs, Montchrestien, qui s'inspire de Pétrarque et ne reprend pas les éléments issus d'Appien, s'éloigne du texte de Trissino<sup>58</sup>. Comme chez ce dernier et chez Mermet, la beauté tient une place essentielle dans la description de Sophonisbe : à l'acte II, Massinissa l'apostrophe « ma belle et douce dame », évoque la « Beauté reine des cœurs » et décrit la reine comme une « rare beauté »<sup>59</sup>. Par rapport aux auteurs précédents, l'éloquence de Sophonisbe est cependant moins présente. Certes, la reine discourt toujours du renversement de fortune à l'acte I face à la Nourrice<sup>60</sup> ; ses adieux sont en revanche beaucoup plus rapides à l'acte V, et Sophonisbe est bien

---

<sup>56</sup> Mermet 1584, 23. Voir Trissino 1572, fol. 14 v° : « *e perche ancora / Scema ogni laude in bocca d'una Donna* ».

<sup>57</sup> Nous nous fondons ici sur l'édition de 1604. Sur les différentes éditions de la pièce, voir notamment Rigal 1905.

<sup>58</sup> Sur la spécificité de Montchrestien et ses sources, voir notamment Thouret 2009, 100-101. Nous n'énumérerons pas ici les nombreuses différences entre ces pièces, mais nous pouvons noter les différences principales de l'intrigue, outre le remplacement d'Herminia par la Nourrice : à l'acte III, Lélius réprimande Massinisse mais lui dit qu'il le soutiendra auprès de Scipion ; à l'acte IV, Scipion est mis au courant par Massinisse du projet de mettre fin à la vie de Sophonisbe, et l'accepte.

<sup>59</sup> Montchrestien 1604, 140 et 145.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 133-146.

moins vectrice de *pathos*<sup>61</sup>. Quant à la scène de persuasion de Massinissa, elle prend ici une autre forme<sup>62</sup> : chez Trissino, Mellin et Mermet, elle se fait en deux temps, puisque Massinissa refuse d'abord d'aller contre la volonté des Romains, avant d'accepter après une deuxième tirade de Sophonisbe. Chez Montchrestien, une seule tirade suffit : on pourrait alors considérer que le dramaturge insiste sur la force de l'argumentation puisque Massinissa ne résiste plus, ou alors, au contraire, qu'il souligne moins la capacité argumentative de la reine. De fait, nous retrouvons chez Montchrestien des procédés rhétoriques présents chez les dramaturges précédents, qu'il a rassemblés en une longue réplique : ainsi, Sophonisbe reste détentrice de sa force rhétorique. C'est surtout la réaction de Massinissa qui change : il indique à la reine qu'il cède, subjugué par « les beaux mouvemens mariez à la voix »<sup>63</sup>, mais la voix ne renvoie pas à l'ordonnancement du discours ; de même, lorsqu'il raconte la scène à Lélius, il insiste sur le fait que la reine était « pitoyable et belle »<sup>64</sup> : c'est avant tout la beauté de la prisonnière qui l'aurait convaincu.

Dès lors, Massinissa ne mentionnant plus l'éloquence de Sophonisbe, son meilleur défenseur disparaît<sup>65</sup>. Ainsi, la sincérité de la reine est plus franchement mise en doute : Lélius évoque ses « feintes larmes » lorsque Massinissa lui rapporte la scène<sup>66</sup>, et Siphax est ici plus négatif, puisqu'il dépeint la « bouche sorcière » ou encore les « yeux brillants » de la reine, puis indique :

[...] joignant les attraits à l'art de l'éloquence  
La douceur aux desdains, la grace à la rigueur,  
Elle s'est faite en fin maistresse de mon cœur.<sup>67</sup>

Il la décrit encore comme « piperesse »<sup>68</sup>, comme détentrice d'une « voix charmeresse » ou de « trompeurs appas », et Scipion conclut : « O sexe detestable ! embusche de douleur ! / Tousjours tu nous produis quelque nouveau malheur »<sup>69</sup>. Plus loin, il évoque encore une « accorte femelle » aux « trompeurs hameçons »<sup>70</sup>. Enfin, contrairement à ce que nous avons

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, 185-186.

<sup>62</sup> D'après nos relevés, Sophonisbe prononce 412 vers dans la pièce. Elle est présente sur scène durant tous les actes, sauf à l'acte IV.

<sup>63</sup> *Ibid.*, 154.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 162.

<sup>65</sup> Contrairement à Mellin et Mermet, Montchrestien met en scène un Massinissa avouant de lui-même son mariage à Lélius et demandant même l'autorisation à Scipion d'aider Sophonisbe à mourir... Sophonisbe est donc bien plus isolée dans cette pièce.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 162.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 171.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*, 172.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 175

auparavant, Sophonisbe elle-même accrédite cette idée puisqu'elle annonce ainsi sa rencontre avec Massinissa :

Allon, chere Nourrice : il faut que je m'appreste  
De vaincre sa rigueur. L'esprit felon de Mars  
Qui des champs Thraciens vient d'avec ses soldars,  
Amolli par les yeux de la belle Ciprine,  
Esteint entre ses bras l'ardeur de sa poitrine.<sup>71</sup>

S'il n'est jamais question de ce qui serait un amour véritable de Sophonisbe vis-à-vis de Massinissa, les dramaturges précédents ne la montraient pas du moins élaborant une stratégie avant sa rencontre avec le roi.

Chez Montchrestien, l'association systématique de l'éloquence à la manipulation n'est pas synonyme de condamnation de la reine. Cette dernière demeure caractérisée par sa constance face à la mort<sup>72</sup> et son choix radical de la liberté, sur lequel insiste l'épigramme finale<sup>73</sup>. Néanmoins, son éloquence, moins représentée dans l'œuvre et exclusivement négative, ne contribue plus à son éloge : le dernier dramaturge, Montreux, accentue encore ce phénomène.

### Montreux : un « langage doux »

La pièce de Montreux s'affranchit parfaitement du modèle italien et ne semble pas non plus se fonder sur les prédécesseurs français, ce qui n'implique pas, bien sûr, que le dramaturge n'ait pas eu connaissance de ces pièces ni qu'il n'ait pu s'en inspirer<sup>74</sup>. La pièce, qui s'ouvre alors que Massinissa a déjà épousé la reine et la garde sous sa protection, prend une allure assez différente et donne moins de place à l'héroïne<sup>75</sup>. Montreux semble en effet explorer dans cette pièce la réaction des vaincus face à Rome, en confrontant les comportements de Siphax, de Massinissa et de Sophonisbe, ce qui amoindrit, *de facto*, l'importance de cette dernière, qui partage désormais l'affiche avec ses époux. Ainsi, celle-ci n'ouvre pas la pièce et

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, 146.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 185-186.

<sup>73</sup> « Mourons dit-elle donc, c'est là trop arrêté : / Si ce n'est en gardant la chere liberté, / Ce sera pour le moins apres l'avoir perduë », *ibid.*, 187.

<sup>74</sup> Voir Montreux 1976, 5-15. Voir également Thouret 2011 : elle confronte les pièces de Montreux et de Montchrestien en montrant que le premier semble répondre au second sur les questions de la fidélité politique (et amoureuse, en donnant précisément moins d'importance à cet aspect, du fait de la composition de la pièce qui s'ouvre après l'union de Sophonisbe et de Massinisse). Concernant les sources, Montreux indique dans l'Argument avoir suivi Appien et Plutarque, que l'édition de 1976 donne en appendice, 25-29.

<sup>75</sup> Comme le note Donald Stone dans son introduction (*ibid.*, 11), la critique a été sensible à cette moindre importance de Sophonisbe.

n'apparaît qu'à l'acte II, à la toute fin de l'acte IV, puis à l'acte V<sup>76</sup>. Sophonisbe n'apprend pas sur scène le renversement de fortune et le public perd donc le spectacle de sa réaction face à lui (quoique sa scène d'entrée à l'acte II, au cours de laquelle elle se lamente et annonce sa mort, reste poignante) ; en outre, n'étant plus accompagnée d'Herminia (c'est déjà le cas chez Montchrestien), et n'évoquant plus ses enfants au moment de sa mort, elle perd son grand moment pathétique ; surtout, puisque le spectateur ne la voit pas convaincre Massinissa, la mise en scène de sa rhétorique persuasive disparaît<sup>77</sup>. Bien moins représentée, l'éloquence de Sophonisbe est également peu évoquée. Ainsi, lorsque Siphax explique à Scipion les raisons de sa trahison à l'acte I, il le fait en ces termes :

Sophonisbe ma femme, excellente en beauté,  
Qui ravit par ses yeux ma chere liberté,  
Belle d'ame et de corps, en prudence admirable,  
Et en rare sçavoir, en terre sans semblable,  
Qui Affriquaine née, a tousjours procuré  
Le salut de Cartage et son bien deferé.<sup>78</sup>

Le portrait que Scipion propose de la reine est bien plus positif que chez les autres dramaturges, puisque son amour pour son épouse est toujours vivace, et il inclut non seulement la beauté mais encore un éloge moral de la dame – il n'est cependant pas explicitement question de son éloquence<sup>79</sup>. De même, lorsque Massinissa fait le portrait de la reine, nous lisons :

[...] j'ay butiné sa femme  
Sophonisbe qui tient jà captive mon ame,  
Sophonisbe la belle, et qui brave de cœur  
Au milieu du peril trace le saint honneur,  
Sophonisbe, l'honneur de Cartage ruinee,  
Dont ores nous voyons la gloire terminee,  
Sophonisbe ma femme, et dont l'honneur si beau  
A ma brave vertu sert de sacré flambeau [...].<sup>80</sup>

Dacée dit encore à Sophonisbe à l'acte II :

Hé, n'avez-vous encor ceste mesme beauté

---

<sup>76</sup> Son volume de parole est légèrement restreint par rapport aux dramaturges précédents, puisqu'elle prononce 458 vers sur les 2842 de la pièce.

<sup>77</sup> De fait, ce passage est essentiellement rapporté par Tite-Live (*Ab urbe condita*, XXX, 12-15), source dont Montreux ne se revendique pas.

<sup>78</sup> Montreux 1976, v. 375-380, 51.

<sup>79</sup> Le « rare sçavoir » loué par Siphax peut renvoyer à l'éloquence de la reine, comme le montre *infra* la réplique de Dacée, mais cela reste implicite.

<sup>80</sup> *Ibid.*, v. 545-552, 60.

Qui rendoit de Siphax serve la volonté ?  
N'avez-vous ce sçavoir dont l'appast ordinaire  
Dispose son esprit du tout à vous complaire ?<sup>81</sup>

Le « sçavoir » qui peut séduire les hommes renvoie certainement à la rhétorique, mais ce point n'est précisément pas développé par le personnage. L'éloquence de Sophonisbe est alors seulement évoquée après sa mort, à l'acte V, une fois qu'elle n'est plus là pour la mettre en œuvre. Ainsi, lorsque Lélius fait le récit à Scipion de la mort de la reine et des événements qui l'ont précédée, nous lisons :

Tu sçais que Massinisse, ayant Siphax domté,  
Espousa ceste royne, excellente en beauté,  
Riche de fier courage, et cruelle adversaire  
En faits et en propos de Rome tutelaire.  
Son langage de vœux et de pleurs animé  
Avoit jà contre nous le roy Siphax armé [...]  
La crainte que tu eus que le langage doux  
De ceste royne peut oster d'avecque nous  
Le vaillant Massinisse et le rendre adversaire,  
Comme elle fist Siphax, de nostre main guerriere,  
Fut cause que je fus envoyé vers ce roy [...].<sup>82</sup>

Siphax évoque encore son « doux langage » qui l'a « traîn[é] en servage »<sup>83</sup>. Son éloquence est donc soulignée par ses ennemis pour expliquer son pouvoir sur Massinissa et Siphax et se voit sommairement caractérisée par sa « douceur » – une douceur bien sûr ambiguë voire perverse. La rhétorique de Sophonisbe n'apparaît alors plus qu'en arrière-plan, dans le souvenir des autres personnages.

Pour autant, Montreux ne choisit pas d'insister sur l'autre caractéristique de la reine, sa beauté physique ; celle-ci est souvent évoquée<sup>84</sup>, mais, comme ses prédécesseurs, le dramaturge met surtout en valeur la constance de Sophonisbe, son acceptation courageuse de la mort et son refus d'une vie de servitude<sup>85</sup>. Bien sûr, des discours négatifs circulent sur la reine : ainsi,

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, v. 973-976, 76.

<sup>82</sup> *Ibid.*, v. 2643-2659, 145.

<sup>83</sup> *Ibid.*, v. 2793-2794, 150.

<sup>84</sup> Voir « sa rare beauté », *ibid.*, v. 1444, 95.

<sup>85</sup> Dès l'acte II, elle clame ainsi : « La mort n'est qu'un tourment qui trespasse en peu d'heure / Où le mesme tourment immortel nous demeure. / Alors que nous vivons et que l'injuste sort / Nous fait haÿr nos jours et paresser la mort, / Ce corps est à la terre, et à la terre demande, / Afin de le guarir, qu'à ses flancs on le rende. / Or rends-le Sophonisbe, et si le mal n'a pas / Esbranlé ta vertu, la face du trespas / A bien moins de pouvoir d'en perdre la constance, / Puisque moindre est l'effort de sa cruelle outrance. » *Ibid.*, v. 699-708, 66-67.

Misipsa insiste sur sa « cruauté » et décrit négativement son pouvoir sur les hommes<sup>86</sup>. De même, Scipion invite Massinissa à la prudence en ces termes : « Veux-tu quitter la gloire et, pour suivre une femme, / Contraire à ta vertu deshonorer ton ame ? »<sup>87</sup>. Nous retrouvons ici la généralisation proposée par Mellin, et observons plus bas une autre généralité plus proche de celle de Montchrestien : « O sexe dommageable », puis « O sexe misérable », s'exclame Scipion, en évoquant Hélène, Polyxène, ou encore Cassandre<sup>88</sup>. Si les Romains restent critiques du comportement de la reine, nous les voyons cependant changer de ton après sa mort, puisque Scipion procède alors à un long éloge de la Carthaginoise. En outre, contrairement à ses prédécesseurs, Montreux fait dire à Sophonisbe qu'elle aime Massinissa<sup>89</sup>, certes, une fois qu'il lui a donné le poison, mais elle évoque rétrospectivement un amour qui aurait commencé plus tôt. Relevons encore une particularité de Montreux : comme il le fait dans sa *Cleopatre*, il montre que la constance face à la mort confère à Sophonisbe un héroïsme masculin<sup>90</sup>. Le portrait de la reine n'est donc pas nécessairement plus sombre que chez les autres dramaturges<sup>91</sup> – l'éloquence, cependant, est presque passée sous silence.

---

Curtius, qui donne à Sophonisbe le poison à l'acte IV, évoque encore son « cœur » (*ibid.*, v. 2176, 129) tandis qu'à l'acte V, Massinisse insiste sur sa beauté mais aussi sur sa « riche vertu » (*ibid.*, v. 2295, 133). Voir encore l'éloge de Scipion après la mort de la reine, v. 2721-2760, 147-148.

<sup>86</sup> *Ibid.*, v. 1508, 98.

<sup>87</sup> *Ibid.*, v. 1791-1792, 112.

<sup>88</sup> *Ibid.*, v. 1811-1823, 113.

<sup>89</sup> *Ibid.*, v. 2215-2288, 130-132. Sur cette question, voir Mazouer 2010 : il montre qu'il ne faut pas se limiter à l'opposition entre la Sophonisbe amoureuse issue d'Appien et la Sophonisbe politique issue de Tite-Live dans l'examen des tragédies, mais prêter attention au contraire aux multiples variations de la figure. Il montre également que Montreux est loin d'insister sur l'amour de Sophonisbe autant que le feront les dramaturges suivants.

<sup>90</sup> Massinisse reconnaît ainsi qu'il est « surpassé en constance ordinaire, / En courage, en vertu d'une femme d'honneur » (Montreux 1976, v. 2350-2351, 135) ; Sophonisbe indique encore : « » L'esprit effeminé et l'infame courage / » Tous seuls en l'univers endurent le servage, / » Pour n'avoir le courage ou le cœur assez fort / » Pour regarder le front de la cruelle mort, / » Car tout royal esprit plustost change de place / » Que se voir enchainé, et serve son audace, / » Que se voir captivé et privé du repos / » Par l'ennemy cruel de son antique los » (*Ibid.*, v. 2469-2476, 139). Dacée s'exclame encore à l'acte V, après la mort de la reine : « O rare Sophonisbe, en beauté sans semblable / Et en rare vertu aux vertus admirable. / O vertueuse royne ! o cœur d'homme parfait / Qui tousjours a haÿ le funeste forfait ! » (*Ibid.*, v. 2609-2612, 143) ; nous retrouvons enfin cette idée chez Siphax : « O roïne vertueuse et de qui la belle ame / Fut d'un homme royal, non d'une foible femme. » (*Ibid.*, v. 2797-2798, 150). Montreux prend la même option pour caractériser sa Cléopâtre, voir Hugot à paraître.

<sup>91</sup> Concernant la représentation du féminin chez Montreux, voir Buron 2009 ; Buron 2020 ; Ladefoged 2020 ; pour la pastorale, voir Hilgar 1987.

### Conclusion

Les quatre dramaturges qui mettent en scène Sophonisbe au XVI<sup>e</sup> siècle en proposent un portrait plutôt positif, quoiqu'ambivalent, en insistant notamment sur sa constance face au renversement de fortune. Choissant la mort plutôt qu'une vie de servitude, Sophonisbe prouve sa valeur morale et, chez Montreux, en remontre même aux hommes qui l'entourent. Avant sa mort, la Carthaginoise se démarque par sa « beauté », « rare », « sans semblable », qui permet d'expliquer qu'elle ait pu séduire deux généraux et leur faire oublier leur allégeance à Rome. L'autre caractéristique de Sophonisbe, son éloquence, tient en revanche une place plus variable dans les pièces. Saint-Gelais est celui qui insiste le plus sur la rhétorique de la reine, qui la met le plus en scène et en discours ; Mermet, qui suit la même source trissinienne, conserve la fascination pour cette parole mais renforce l'ambivalence qui la caractérise. Chez Montchrestien et plus encore chez Montreux, si l'éloquence ne disparaît pas tout à fait, elle passe à l'arrière-plan et s'associe presque exclusivement à la manipulation. Ainsi, dans la tragédie française du XVI<sup>e</sup> siècle, la fascination initiale des dramaturges pour la parole éloquente de Sophonisbe disparaît peu à peu. Faut-il y voir la conséquence de choix individuels, de différences de sensibilités ou encore de contextes – par exemple, le fait que la pièce de Saint-Gelais soit commandée par Catherine de Médicis et jouée par des femmes de la cour pourrait avoir son importance<sup>92</sup> –, ou faut-il comprendre que l'éloquence ne fait plus partie des caractéristiques valorisées chez les femmes en cette fin de siècle ? Comme l'écrit Claude La Charité :

À première vue, personne ne semble plus étranger à la rhétorique que les femmes d'Ancien Régime. D'une part, cet art de persuader par la parole se fonde sur une tradition androcentrique de l'Antiquité, comme en témoigne l'adage prêté à Caton le Censeur, *vir bonus dicendi peritus*, l'homme de bien, au sens sexué du terme, est habile à la parole. D'autre part, de la Renaissance à la Révolution, les femmes ont été exclues de l'enseignement formel de la rhétorique dispensé dans les collèges au sein du *trivium* à côté de la grammaire et de la logique. Et pourtant, du XVI<sup>e</sup> siècle aux Lumières, nombreux sont les témoins qui insistent sur l'éloquence remarquable de leurs contemporaines.<sup>93</sup>

La rhétorique des femmes existe, mais elle est l'exception, et non la règle : c'est bien ainsi qu'est présentée l'éloquence de Sophonisbe, dès Trissino, et, en outre, les personnages masculins la reçoivent avec une ambivalence certaine, ce qui peut fonctionner comme un avertissement adressé au public

---

<sup>92</sup> Sur ce point voir Lebègue 1946 et Zilli 1991.

<sup>93</sup> La Charité 2012, 7.

féminin. Néanmoins, tout se passe comme si ces deux éléments, l'exception et l'ambivalence, ne suffisaient plus à neutraliser le danger représenté par cette éloquence féminine déployée sur scène. En effet, la parole éloquente de la reine constitue et révèle sa force individuelle, et elle permet plus largement d'affranchir le pouvoir féminin de la simple beauté physique. C'est donc d'une partie de sa puissance que Sophonisbe est amputée au fil de ses mises en scène, comme s'il ne fallait pas trop insister, au théâtre, sur les pouvoirs de la parole des femmes<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> Pour prolonger la réflexion, on pourra consulter Dufour-Maître dans *La Charité* 2012, 102-110. Elle montre que Corneille peint des héroïnes contestant les modèles rhétoriques admis, ce qui a, du reste, provoqué des débats à l'époque. Voir également Lochert 2021.

## Bibliographie

### Corpus primaire

- Bochetel, Guillaume 1550, *La Tragedie d'Euripide nommée Hecuba*, Paris, Robert Estienne.
- Jodelle, Étienne 1574, *Cleopatre captive* dans *Les Œuvres et Meslanges Poétiques d'Estienne Jodelle, sieur du Lymodin. Premier volume*, Paris, N. Chesneau et M. Patisson.
- Mermet, Claude 1584, *La Tragedie de Sophonisbe Reyne de Numidie, où se verra le desastre qui luy est advenu, pour avoir esté promise à un mary, et espousée par un autre. Et comme elle a mieux aimé eslire la mort, que de se voir entre les mains de ses ennemis*, Lyon, Leonard Odet.
- Montchrestien, Antoine (de) 1604, *La Cartaginoise, ou la liberté*, dans *Les Tragédies d'Anthoine de Montchrestien*, Rouen, Jean Osmont, 133-187.
- Montreux, Nicolas (de) 1976 [1601], *La Sophonisbe. Tragédie*, éd. Donald Stone Jr, Genève, Droz.
- Rivaudeau, André (de) 1566, *Aman. Tragedie sainte tirée du VII chapitre d'Esther, livre de la Sainte Bible. A Janne de Foix, Tres illustre et Tres-vertueuse, Royne de Navarre*, dans *Les Œuvres d'André de Rivaudeau Gentilhomme de Poitou*, Poitiers, Nicolas Logeroys, 1566, 1-80.
- Saint-Gelais, Mellin (de) 1559, *Sophonisba, tragedie tresexcellente tant pour l'argument que pour le poly langage et graves sentences dont elle est ornée, représentée et prononcée devant le Roy, en sa ville de Bloys*, Paris, P. Danfrie et R. Breton.
- Trissino, Gian Giorgio 1572 [1524], *La Sofonisba tragedia*, Genova, Antonio Bellone.
- Zilli, Luigia 1989, *Sophonisba*, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. 1 (1550-1561)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 238-194.

### Corpus secondaire

- Berriot-Salvadore, Evelyne 1993, *Un corps, un destin, La femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris.
- Buron, Emmanuel 2009, « Chronique d'une soumission. Lecture historique de *Cleopatre* et *Sophonisbe* de Nicolas de Montreux », dans *Le duc de Mercoeur. Les armes et les lettres (1558-1602)*, eds : E. Buron et B. Méniel, Rennes, 237-257
- Buron, Emmanuel 2015, « La supplication dans la tragédie humaniste : l'arme des femmes ? », dans *La supplication. Discours et représentation*, eds : L. Albert, P. Bruley, A.-S. Dufief, Rennes, 321-336.
- Buron, Emmanuel 2020, « Massinisse ou l'aliénation dans les tragédies d'Antoine de Montchrestien et de Nicolas de Montreux », dans *Horizons*

- du masculin. Pour un imaginaire du genre*, dir.: A. Debrosse & M. Saint Martin, Paris, 361-381.
- Daele, Rose-Marie 1946, *Nicolas de Montreux (Ollenix du Mont-Sacré). Arbiter of European Literary Vogues of the Late Renaissance*, New-York.
- Delmas, Christian 2000, « Les *Sophonisbe* et le renouveau de la tragédie en France », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 208, vol. 3, 443-463.
- Desrosiers, Diane 2019, « L'actio au féminin à la Renaissance », *Éloquence et action à la Renaissance*, eds : M. Jones-Davis et F. Malhomme, Turnhout, 127-136.
- Fumaroli, Marc (dir.) 1999, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1490-1950)*, Paris.
- Fumaroli, Marc 2002 [1980], *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève.
- Dupuis, Vincent 2015, *Le tragique et le féminin. Essai sur la poétique française de la tragédie (1553-1663)*, Paris.
- Goyet, Francis 2015, « Rhétorique et Renaissance : l'œuvre et non plus le texte », *La Réserve* [En ligne]. [URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/reserve/103-rhetorique-et-renaissance-l-oeuvre-et-non-plus-le-texte>].
- Griffiths, Richard 1970, *The Dramatic Technique of Antoine de Montchrestien*, Oxford.
- Griffiths, Richard 1962, « Les sentences et le “but moral” dans les tragédies de Montchrestien », *Revue des sciences humaines*, 105, 5-14.
- Hilgar, Marie-France 1987, « Portraits féminins dans les pastorales dramatiques de Nicolas de Montreux », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 39, 33-47.
- Hugot, Nina 2021, « *D'une voix et plaintive et hardie* ». *La tragédie française et le féminin entre 1537 et 1583*, Genève.
- Hugot, Nina à paraître, « Cléopâtre et ses *ethe* dans la tragédie française à la Renaissance (1553-1595) ».
- Jondorf, Gillian 1990, *French Renaissance Tragedy: the Dramatic Word*, New York.
- Labyed, Amel 2010 (non publié), *Les Sophonisbe du XVI<sup>e</sup> siècle : textes et styles*, thèse de doctorat dirigée par Mireille Huchon, Paris-Sorbonne.
- La Charité, Claude 2007, « L'âge de l'éloquence et l'angle mort de l'histoire littéraire de la Renaissance », *Œuvres critiques*, vol. 32, 1, 57-71.
- La Charité, Claude et Roy, Roxanne (dir.) 2012, *Femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien Régime*, Saint-Étienne, *Publications de l'Université de Saint-Étienne*.
- Ladefoged Larn, Anastasia 2020, « The tragedy of being a historical creature. Gender and history in Nicolas de Montreux's *La Sophonisbe* (1601) »,

- Orbis Litterarum*. [Mis en ligne le 11 mars 2022. Consulté le 16 mai 2022.  
URL : <https://doi.org/10.1111/oli.1234>]
- Lebègue, Raymond 1946, « La représentation d'une tragédie à la cour des Valois », *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 90/1, 138-144.
- Lochert Véronique 2021, « Débattre d'une héroïne tragique au XVII<sup>e</sup> siècle (et après) : les exemples de Sophonisbe et de Desdémone », dans *Fabula-LhT*, n° 25, « Débattre d'une fiction », eds.: M. Escola, F. Lavocat & A. Maignant, [URL : <http://www.fabula.org/lht/25/lochert.html>].
- Mazouer, Charles 2010, « Sophonisbe de Trissino à Voltaire », dans *Contatti, passaggi, metamorfosi. Studi di letteratura francese e comparata in onore di Daniela Dalla Valle*, Roma, 81-92.
- Montagne, Véronique 2012, « Savoir(s) et rhétorique(s) à la Renaissance », *Noesis* [En ligne], 15 | 2010, document 3. [URL : <http://journals.openedition.org/noesis/1681>].
- Ricci, Charles 1970 [1<sup>ère</sup> éd. : 1904], *Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française*, Genève.
- Rigal, Eugène 1905, « Les trois éditions de *La Sophonisbe* de Montchrestien et la question de la mise en scène dans les tragédies du XVI<sup>e</sup> siècle » *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, 12, 3, 508-516.
- Thouret, Clotilde 2009, « Les épreuves de la fidélité. La trahison dans les *Sophonisbe* sur les scènes italienne, française et anglaise aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », *Seizième Siècle*, 5, 93-114.
- Thouret, Clotilde 2010, « Un Orient antique ? L'Afrique des « Sophonisbe » (France-Angleterre, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », *Orient baroque, Orient classique. Variations du motif oriental dans les littératures d'Europe, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, eds.: A. Duprat et H. Khadhar, Saint Genis, 83-95.
- Thouret, Clotilde 2011, « Le conflit des loyautés dans les *Sophonisbe* », dans *Concordia discors, vol. I, Actes du colloque de la NASSCFL (New York, 2009)*, eds.: B. Bolduc et H. Goldwyn, Tübingen, 147-156.
- Zilli, Luigia 1991, « Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia *Sophonisba* », *Studi di Letteratura Francese* 17, 7-29.

