

Le regard des Amazones

La transformation du mythe des Amazones dans l'art
et la littérature européens des XVI^e et XVII^e siècles

**Séminaire d'Art et de Littérature:
Renaissance et Baroque**

**Elena Maramotti
Université de Bologne**

Introduction:

Au cours des siècles, le mythe des Amazones a mis en scène des aspects controversés et dialectiques de la figure féminine et du rôle de la femme dans la société « civilisée ». A partir de la littérature classique, et de celle grecque en particulier, la bataille entre (le) héros et (les) Amazones est devenue un *topos* qui mettait en scène encore une fois le combat entre la civilité grecque et la barbarie des peuples étrangers.

La victoire des héros (on pense à Héraclès, Thésée ou Bellérophon) et des armées grecques contre la menace barbare exprimait la défaite du chaos apporté par ces peuples étrangers. S'il n'est pas possible d'imaginer l'identité grecque sans l'altérité barbare, il y est aussi vrai que, dans la plus part des cas, l'autre était un homme ou une armée composée par des hommes. Le mythe des Amazones proposait un combat tout à fait différent, puisqu'il n'opposait pas seulement deux armées, mais deux *genres* différents, deux royaumes séparés : celui des hommes contre celui des femmes. Cependant, cette simple opposition ne peut pas rendre compte de la valence idéologique que ce mythe acquière et qui concerne la tentative de contrôler, de normaliser le pouvoir féminin du point de vue idéologique et politique, comme l'on déduit par certaines caractéristiques présentes surtout dans l'évolution du mythe classique dans l'art de la Renaissance et du Baroque. Il y a donc deux forces en opposition d'entre elles: on retrouve, en même temps, un processus qui concerne une révision du féminin et un autre qui à travers l'appropriation des éléments propres de l'univers masculin cherche à nommer, à définir les confins de l'altérité de la femme. Il est dans cette dualité que la réflexion sur les sens du discours concernant la définition de l'autre devient plus obscure et impraticable.

Grâce à la persistance du mythe amazonien dans l'art classique, on peut retrouver des éléments communs à la représentation des femmes guerrières qui se transforment au cours des siècles, mais qu'on retrouve dans la caractérisation des femmes guerrières à la Renaissance. En ce qui concerne l'art classique, ces éléments

rejoignent la dualité du peuple barbare aux aspects perturbants de la femme (par exemple, son corps et son comportement sexuel) en proposant une opposition de couples conceptuelles bien reconnaissables (lumière du jour vs. obscurité de la nuit ; civilité vs. barbarie) A partir des premières apparitions du mythe en Grèce, les Amazones ont souvent été la source des écrivains et des artistes qui ont contribué à la création de *l'autre féminin*, c'est-à-dire du visage méconnu de la diversité. Le bout de ce travail est celui de parcourir de nouveau le mythe des Amazones dans l'art classique et la littérature ancienne pour donner une image critique de la transformation de ce mythe-là dans l'art et la littérature européens des XVI^e et XVII^e siècles et des significations prises par le mythe au cours du temps.

En effet, la persistance du mythe amazonien dans la littérature européenne constitue un fil rouge qui permet d'analyser la perception du féminin pas seulement du point de vue de sa représentation, mais aussi du point de vue historique et sociopolitique, puisque le mythe revient au moment où il y a eu une tentative de codification de toute réalité méconnue et étrangère de la part de la civilité occidentale sur la sauvagerie des peuples et des régions inconnus, comme l'Asie au Moyen Age et l'Amérique aux XV^e et XVI^e siècles.

L'image de l'amazone à la Renaissance européenne n'est plus tout simplement liée au mythe classique, mais elle révèle les traits nouveaux apportés par la profonde évolution sémantique et iconologique du mythe ancien par la représentation de la femme proposée par la poésie courtoise et la religion chrétienne. Cependant, l'Amazone reste une figure de la diversité même dans les poèmes épiques des XV^e et XVI^e siècles (chez Boiardo, Arioste et Tasso) comme le démontrent les images tirées de l'iconographie sur ce sujet, mais les aspects les plus perturbants sont atténués, en devenant en même temps plus obscures à décoder, sous l'influence de la représentation virgilienne de la femme guerrière, Camille, vierge pieuse qui sacrifie sa vie pour la liberté de son peuple. L'image de la femme donc exprime en ce cas là la tentative de rejoindre des vertus proprement masculines avec une image plus codifiée de la femme, qui devient à la fois une femme déssexualisée et pieuse (charitable).

C'est pour ça qu'on a choisi d'analyser le mythe amazonien en commençant de l'antiquité grecque, à travers le lien entre mythe et art visuel, pour considérer en suite les aspects qui deviendraient caractéristiques dans l'art de la Renaissance et du Baroque en ce qui concerne la représentation de la femme guerrière des poèmes épiques du XVI^e siècle (surtout en Italie, mais aussi en Espagne grâce à la fortune européenne de *Amadís de Gaula*¹ récrit et édité par Garcí Rodríguez de Montalvo et publié à Saragosse en 1508).

Même si il n'est pas possible d'analyser toutes significations du mythe, sa complexe polysémie impose de considérer chaque élément, de celui esthétique à celui méta narratif, qui compose le réseau de sens liée à la représentation de la femme : le travestisme², l'homosexualité féminine cachée et, du point de vue sociopolitique et méta narratif, la volonté de la part de la société patriarcale de contrôler la femme en lui empêchant de sortir des confins que une pareille société lui impose pour ne pas menacer un équilibre qui se fonde sur la supériorité présumée du sexe masculin. En effet, on peut bien affirmer que le mythe amazonien est composé par un double visage, l'un normalisé et l'autre déstabilisant, c'est un « mythe de frontière », comme l'a défini Davide Bigalli dans son livre *Amazzoni, sante, ninfe*.

Bien qu'on est (soit) conscients des limites structurelles et de la complexité due étude si vaste, on a choisi d'analyser la persistance du mythe amazonien et de son iconographie dans deux œuvres de la littérature européenne du XVI^e siècle : on considérera le poème épique chrétien de Torquato Tasso, la *Gerusalemme Liberata*

¹ Le titre complet du poème est : *Los Cuatro Libros del virtuoso cavallero Amadís de Gaula. Complidos*, Saragoza, 1508. Le thème principal du poème est tiré du cycle breton est inaugure la fortune du sujet chevaleresque en Espagne concernant les gestes du fils de Amadís, Esplandián (*Sergas de Esplandián*, rédigé par Montalvo et publié a Sevilla en 1510).

² Parmi les nombreuses études sur le travestisme dans le théâtre du XVI^e siècle, on cite les contributions suivantes : R. Baccolini, V. Fortunati, R. Zacchi (a cura di), *Il teatro e le donne. Forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese*, Urbino, Quattroventi, 1991, et Guidi L., Lamarra A. (a cura di), *Travestimenti e metamorfosi. Percorsi dell'identità di genere tra epoche e culture*, Napoli, Filema, 2003

(1581) en ce qui concerne le personnage de Clorinda (femme guerrière et païenne) et celui d'Hyppolite dans la pièce *The Two Noble Kinsmen* (1613)³ écrite par William Shakespeare et John Fletcher (1613) pour les importantes analogies qui lient le personnage de la reine des Amazones à la reine Elizabeth I dans l'histoire littéraire anglaise.

A travers l'analyse de l'iconographie sur ce sujet, on essaye à délimiter entre l'art visuel et la littérature de la période considérée les traits persistantes d'un mythe qui est représentatif à la fois d'une longue durée idéologique, en ce qui concerne les divers visages de la femme au cours des siècles, et des transformations sociales et littéraires liées à sa représentation.

Avant d'exposer l'analyse, on doit souligner que le caractère européen de cette étude est donné encore une fois par la circulation des œuvres de l'antiquité classique concernant le mythe amazonien pendant les siècles qu'on a considérés (les *Vies des hommes illustres* de Plutarque, l'*Enéide* de Virgile et les réécritures du Cycle Troyen) et par la fortune européenne des œuvres comme la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso en ce qui concerne le genre de l'épique et au florilège des œuvres picturales qu'elle a inauguré dans l'Europe de la Réforme Catholique.

Dans le cas de Shakespeare et Fletcher, on a choisi de traiter le personnage amazonien comme emblématique d'une réflexion nouvelle concernant le rôle de la femme au pouvoir, dont la valeur européenne devient bien visible au cours de la Renaissance en vertu de la présence des nombreuses femmes régnantes, et la célébration et autorisation courtoise du pouvoir monarchique féminin comme le souligne, parmi d'autres, Annette Dixon dans *Women Who Ruled*⁴. Cependant, la recherche reste ouverte et passible de modifications.

³ On a finalement choisi d'analyser cette œuvre de Shakespeare et Fletcher et pas *A Midsummer Night's Dream* (1594-1596), parce qu'on pense que les caractères amazoniens de Hyppolite et d'Emilie donnent, en s'opposant dans l'action, deux différentes représentations des femmes guerrières. Étant donné que les références à la comédie shakespearienne citée sont indispensables, on croit qu'une confrontation entre ces œuvres là doit être constamment présente au cours de l'analyse.

⁴ A. Dixon (ed. by), *Women Who Ruled: queens, goddesses, amazons in Renaissance and Baroque art*, London, Merrel, 2002.

1. Le mythe amazonien : ses origines littéraires et ses premières représentations

Selon le mythe classique, le peuple des Amazones était composé uniquement par des femmes et il était gouverné par une reine (ou deux, selon la source qu'on considère) qui exerçait à la fois soit le rôle régnante que celui de chef de l'armée.

Tout d'abord, l'étymologie grecque du mot « Amazone »⁵ (notamment « celle qui n'a pas une mamelle ») est révélatrice d'une pratique caractéristique de ce peuple qui consistait dans la cautérisation du sein droit des jeunes filles afin de ne pas empêcher l'usage de l'arc lors de la guerre ou de la chasse. Le rite de la mutilation du sein représente depuis toujours un thème controversé, discuté et souvent atténué dans les sources. Dans son livre sur l'évolution du mythe amazonien, Davide Bigalli affirme que cette pratique exprimait le refus opposé par ces femmes envers la dualité de leurs corps. Il y a, comme le soutient l'auteur, une relation entre la partie droite du corps, liée au domaine de la virilité (la main qui tient l'épée), et celle gauche liée, au concept de justice, la femme naît de l'union de ces deux parties:

Il due si presenta come la scissione della *Monas*; ma il femminile è anche il regno della giustizia, dell'*aequitas*, della distribuzione del nutrimento in misure uguali, giacché nella topologia al femminile spetta la sinistra, il luogo della *manus iustitiae*, della mano che regge la bilancia della legge in quanto equalità, a cui si contrappone la destra che regge la spada, il maschile segno del comando e del potere⁶.

On retrouve cette dualité remarquée par Davide Bigalli à propos de la description de la dualité intrinsèque à la figure féminine dans l'allégorie de *Marie de Médicis comme Justice* où la main gauche, *manus iustitiae*, tient la balance et la main droite tient l'épée, symbole du combat, moyen d'affirmation de la justice humaine. La

⁵ Bien que l'étymologie grecque soit acceptée par la plupart des critiques, il faut reconnaître qu'il y a une dispute sur ce sujet, comme le montre, parmi d'autres, S. Andres dans son livre, *Le Amazzoni nell'immaginario occidentale. Il mito e la storia attraverso i testi*, Pisa, Edizioni ETS, 2001, pp. 11-13. En effet, l'étymologie communément acceptée n'arrive pas à expliquer la polysémie qui s'engendre en réfléchissant sur l'emploi d'un mot qui pourrait être étrangère et pas grecque, par conséquent.

⁶ D. Bigalli (a cura di), *Amazzoni, Sante, Ninfe. Variazioni di storia delle idee dall'Antichità al Rinascimento*, Milano, Edizioni Libreria Cortina, 2006, p. 3.

conjonction du dualisme trouve dans la figure de la femme au pouvoir une image puissante et privilégiée dans le processus idéologique concernant la reconnaissance de son rôle politique (et son control) des XVIe et XVIIe siècles et constitue un fil rouge qui lie les représentations classiques à la réhabilitation de la figure de la femme régnante de l'Europe moderne.



Thomas De Leu, *Portrait de Marie de Médicis comme Justice* (1609), Engraving, Cambridge Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum, Jacob Rosenberg Fund.

Par conséquent, la mutilation du sein représentait un refus des signes extérieurs de la féminité, de la maternité, de la faiblesse de la femme, mais elle exprimait, selon l'ambiguïté qui caractérise tous aspects du mythe, la priorité donnée par les Amazones à la dimension guerrière au détriment des éléments plus proprement considérés comme féminins.

La renonce à la symétrie du corps féminin soulignait la prédilection pour les pratiques guerrières et déclarait la profonde autodétermination de ce peuple à travers la recherche d'une identité différente, qui ne répondait pas au canon de la société patriarcale. Le control du corps poussé jusqu'à la mutilation de certaines parties a attiré la curiosité des écrivains, mais la dimension perturbante d'un geste pareil a

aussi comporté, comme l'on vient de dire, l'atténuation de la description de ce particulier. A partir des premières sculptures concernant les Amazones, en effet, on remarque la tendance à couvrir le sein droit, la où celui gauche est souvent nu. Dans l'*Histoire d'Alexandre Magne* rédigée par Curtius Rufus au cours du XIIe siècle, on retrouve cette description de l'Amazone:

“L'abito non ne riveste tutto il corpo: il lato sinistro, fino al petto è nudo, mentre le parti restanti sono coperte. Tuttavia, il panneggio delle vesti che esse raccolgono con un nodo non scende sotto il ginocchio”⁷.



Phidias, *Amazone Mattei*, copie romaine de l'original grec grec, Cité du Vatican, Musée du Vatican, 435 avant Jésus Christ.



Crésylée, *Sarre*, copie romaine de l'original grec, Cité du Vatican, Musée du Vatican, Ve siècle avant Jésus Christ.

⁷ Curtius Rufus, *Storia di Alessandro Magno*, in S. Andres, *Le Amazzoni nell'immaginario occidentale. Mito e storia attraverso la letteratura*, Pisa, Edizioni ETS, 2001, page 20.

Les sculptures grecques de l'âge classique⁸ (V^e siècle avant Jésus Christ) qu'on a choisis nous aident comprendre quelques traits caractéristiques de la représentation des Amazones, le sein caché par le chiton qui n'arrive pas au genou, la présence du carquois et de la pelte en forme de lune, sont éléments qui reviennent dans les descriptions des auteurs sur ce sujet. Les sculptures choisies font l'objet de la narration de l'historien latine Plinius⁹, qui reporte dans son œuvre la nouvelle du concours qui avait eu lieu au cours de la deuxième moitié du Ve siècle entre Polyclète, Phidias et Crésylée pour la création d'une sculpture ayant pour sujet une Amazone blessée à colloquer dans le temple d'Artémis, déesse vénérée par les Amazones, à Ephèse (slide)¹⁰. Comme le dit Stefano Andres :

“Dal materiale iconografico si ricavano essenzialmente due modi differenti di concepire l'abbigliamento amazzonico. Talvolta appaiono vestite con abiti maschili ma di fattura greca, quasi a significare l'inclinazione maschile dentro un corpo pur sempre femminile e sovente di squisita fattura: con tecniche simili a quelle indossate dai giovani sportivi spartani ovvero, più frequentemente con l'armatura da oplita. Talvolta invece sono raffigurate in foggia barbara, a sottolineare la loro esoticità, la loro distanza dalla civiltà greca”¹¹.

La couverture du sein mutilé permet, selon les règles définies dans le *Canon* de Polyclète, de rétablir un équilibre visuel entre *physis* et *nomos* au-dedans la l'aspiration grecque à la mesure dans la composition artistique qui cherche à purifier l'image originelle des ses imperfections naturelles.

Notamment, si l'on observe la sculpture de Phidias on peut remarquer la présence d'une structure « en chiasme » qui oppose à la jambe gauche de l'Amazone, celle qui détermine l'équilibre visuel de l'ensemble, au mouvement du bras droit. La figure est dominée par un sens du mouvement continue qui semble exprimer le caractère fugace de la femme guerrière. Le geste du bras et l'expression du visage

⁸ Dans l'histoire de l'art grec, on considère « âge classique » la période qui va de la victoire sur les Persanes (480 avant Jésus Christ) à la mort d'Alexandre Magne (323 avant Jésus Christ).

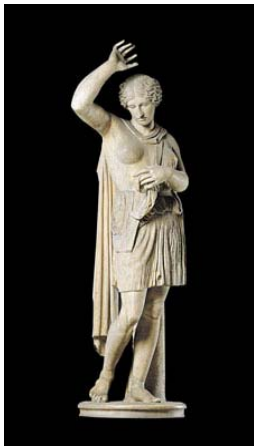
⁹ Plinio, *Naturalis Historia*...

¹⁰ Le sculpteur qui gagnait Polyclète, sculpteur attique vécu pendant le Ve siècle avant Jésus Christ et théoricien du célèbre *Canon*.

¹¹ Dans S. Andres, *oeuvre citée*, note au texte, pages 20-21.

montrent la rébellion extrême et la souffrance d'une guerrière blessée. La présence des objets propres de l'Amazone constituent un complexe système de symboles qu'il faut analyser pour déterminer certains aspects qui se répètent dans l'imaginaire classique et qu'on retrouve dans la caractérisation du personnage virgilien de Camille et des héroïnes des poèmes épiques à la Renaissance européenne.

Parmi les armes utilisées par les Amazones, la pelté en forme de lune, un petit bouclier en bois couvert par un placage en cuir, rappelait l'association entre la femme et la lune dans la mythologie des origines.



Soskiles, *Amazone blessée*, copie en marbre de l'original de Polyclète, Musée du Vatican, Ve siècle avant J. C.

La lune étant un symbole de fertilité qui avait le pouvoir de conditionner certains processus naturels devenait, dans l'imaginaire lié au monde amazonien, une manifestation de l'opposition entre les genres. La lumière du jour qui allumait la vie vertueuse de l'homme était en opposition avec la symbolique liée à la nuit : la menace apportée par l'autre se cachait dans l'obscurité où il était difficile d'identifier et de combattre l'ennemi inconnu. Ainsi, la lune représente à la fois une manifestation du féminin qui était familier et un symbole de l'altérité qu'on n'arrive pas à décoder, à nommer.

L'usage de l'arc, rappelé par le carquois, et la prédilection pour le combat à cheval sont des aspects qui ont souvent fait objet du jugement négatif de la part des écrivains à cause de la distance que se créait en bataille entre les armées grecques et

celles des Amazones. Le refus du combat corps à corps, selon la pensée classique, était synonyme de couardise et de la faiblesse physique et psychologique de la femme qui, notamment dans les récritures du cycle Troyen, tombait amoureuse de son adversaire lors de la bataille finale : ceci est le cas du mythe de Achille et Penthésilée. Le combat entre la civilité et la barbarie devenait ainsi un topos littéraire et, au moyen de la valeur apotropaïque du mythe, inaugurait une redéfinition de l'altérité qui changeait de sens grâce au regard de la société civile, réglée par le masculin.

Parmi les nombreuses représentations antiques du combat, on a choisi celle de la coupe peinte par l'artiste connu comme le Peintre de Penthésilée, vécu dans la deuxième moitié du V^e siècle avant Jésus Christ. Il s'agit d'une peinture sur coupe aux figures rouges sur fond noir. La coupe et les peintures sur vase de l'art attique du V^e siècle donnent une première codification des traits caractéristiques propres de la reine des Amazones: Penthésilée porte une veste qui n'arrive pas au genou, les vêtements montrent son corps féminin en opposition à celui d'Achille, qui est nu et armé d'une épée, là où elle est faible à cause de la blessure, soit celle du corps que celle d'amour, infligée par la puissance physique de l'héros grec, la figure d'Achille est située sur un plan vertical qui montre son attitude victorieuse et sa détermination guerrière. Selon le mythe qui revivait dans les récritures du cycle troyen suivant l'*Illiade* d'Homère¹², avant de mourir, Penthésilée regarde son meurtrier et Achille aussi tombe amoureux d'elle.

¹² Le mythe de Penthésilée apparaît pour la première fois dans la littérature post-homérique liée au cycle troyen¹² (après le VII^e siècle avant Jésus-Christ), là où la première référence au peuple amazonien apparaît dans L'*Illiade* pendant un dialogue entre Priam et Hélène où le roi de Troye parle des Amazones avec l'épithète de *antainerai*, c'est-à-dire « égales aux hommes ».



Peintre de Penthésilée, Coupe provenant de Vulci, *Achille et Penthésilée*,
(460 avant J. C.) Monaco Staatliche Antikensammlung und Glyptothek.

Le fameux épisode du combat entre Achille et la reine des Amazones, Penthésilée, qui est rangée avec son peuple derrière l'armée Troyenne, est devenu un *topos* de la littérature post-homérique puisqu'il montre une des premières transformations du mythe provenant de la fortune eue par la narration de la bataille entre adversaires – amoureux qu'on retrouve dans les poèmes épiques à la Renaissance. L'altérité de la femme guerrière est rediscutée et obscurée par la passion amoureuse là où la vertu propre de l'Amazone lui impose de ne pas abandonner le combat jusqu'à la mort¹³.

2. 1. Territoires de frontière, mythe de frontière

Selon le mythe de leur origines, les Amazones habitaient la région de la Trace, à nord ouest du Pont Eusine, dans la ville de Thémiscire, ville traversée par le fleuve Thérmodyte et communément indiquée par les écrivains et les mythographes antiques comme la première ville fondée par le peuple amazonien. Cependant, la

¹³ Dans le cas du personnage tassien, Clorinda, la découverte de ses origines chrétiennes donne à la femme la force pour accepter la mort infligée par son amoureux Tancredi.

topologie concernant le royaume amazonien reste indéfinie dans les sources classiques, qui remarquent à la fois la nature nomade (et perturbante, par conséquent) des femmes guerrières ou indiquent, d'autres fois, la fondation de nombreuses villes consacrées à la déesse Artémis. Cependant, la localisation du territoire des Amazones a été rediscuté par les écrivains ; Diodore Sicule, parmi d'autres auteurs, dans la *Bibliothèque historique* la décrit comme une île dont la description est caractérisée par des références utopiques :

“Raccontano che [le Amazoni] abitassero un'isola che, per il fatto di trovarsi ad Occidente, era chiamata Espera ed era posta nel lago Tritonide. Questo lago a sua volta si sarebbe trovato nei pressi dell'oceano che circonda la terra e sarebbe stato così chiamato da un fiume che vi si gettava dentro, il Tritone [...]”¹⁴

Le manque d'une topologie précise caractérisant le mythe des femmes guerrières est très indicatif, puisqu'il est à partir de cette indétermination qu'on déduit la tendance à associer le nomadisme et la méconnaissance des peuples qui habitent dans les lieux de frontière à une barbarie qui persiste au-dehors des confins de l'Écoumène, en ce qui concerne la Grèce antique, et des confins de la *Christianitas* et de la civilité *per se* en ce qui concerne l'Europe à la Renaissance.

C'est pour ça qu'on retrouve dans la littérature européenne du Moyen Âge la tendance à identifier la présence du peuple amazonien en territoires les plus divers, en Asie (on pense au récit du voyage de Marco Polo dans le *Milione*), en Afrique (selon les commentaires concernant la *Lettre du Prêtre Jean*) et enfin, au cours des XVIe et XVIIe siècles, en Amérique, comme le démontrent les nombreuses représentations du Nouveau Monde de Theodor Galle, Theodor De Bry, López de Gómara, Walter Raleigh¹⁵. Comme le dit Louis Montrose :

“Almost invariably the Amazons are relocated just beyond the receding geographical boundary of *terra incognita*, in the enduring European mental space reserved for aliens. The

¹⁴ Di odore Sicule, *Bibliothèque historique*, III, 53-60, cité par D. Bigalli, œuvre citée, page 5.

¹⁵ En ce qui concerne les descriptions du continent américain, on cite Sir Walter Raleigh, *The Discoverie of the land of Guiana*, l'œuvre monumentale de Theodor De Bry, *America* et celle de Francisco López de Gómara, *La verdadera historia de la Nueva España* concernant les expéditions de Hernán Cortés en Mexico.

notion of a separatist and intensely territorial nation of women warriors might be seen as a momentous transformation of the trope of identifying the land with the female body”¹⁶
 A ce propos, on retrouve l’image de l’Amérique, décrite comme une terre barbare et hostile dans l’ *Iconologie* de Cesare Ripa¹⁷, où l’allégorie de l’Amérique devient une Amazone aux traits exotiques.



Allégorie de l’Amérique, dans C. Ripa, Iconologie (1623)

“Donna ignuda, di carnagione fosca, di giallo color misto, di volto terribile, & che un velo rigato di più colori calandole da una spalla à traverso al corpo, le copri le parti vergognose. [...] L’arco e le grezze sono proprie armi che adoperano continuamente, si gl’huomini, come anco le donne in assai Province. La testa humana sotto il piede apertamente dimostra che questa barbara gente esser la maggior parte usata pascersi di carne humana: perciocche gli uomini da loro vinti in guerra li mangiano [...]”.

Dans la composition de l’allégorie, on remarque la présence de références aux *topoi* concernant la représentation de l’autre, du barbare et notamment l’idéologie occidentale est exprimée par la mention de la pratique du cannibalisme associée aux autochtones et au manque d’un ordre moral dont l’aptitude violente est propre soit des hommes que de femmes. L’Amazone restait, voire pendant le XVIIe siècle, figure de *deregulation* sociopolitique et civique, encore un fois elle est allégorie du

¹⁶ L. Montrose, *The Work of Gender in the Discourse of Discovery*, dans Greenblatt, Stephen, (ed. by), *New World Encounters*, Los Angeles, University of California Press, 1993.

¹⁷ P. Buscaroli (édité par), *Cesare Ripa. Iconologia*, Milano, Neri Pozza, 2001, pages 300-301.

chaos. Cependant, le processus de féminisation de l'Amérique montrait les dynamiques d'une transformation du mythe amazonien, puisque la femme guerrière du Nouveau Monde incarnait, dans l'imaginaire européen, la *feritas* de l'état sauvage.

“Le pulsioni e le paure sessuali dell'Occidente si proiettavano in questa visione, nella confusione tra la terra bramata per la sua ricchezza e la terra temuta come regno dell'insorgenza del pericolo che assumeva i contorni dell'ignoto e perciò stesso ancor più temibile”¹⁸.

On peut bien remarquer qu'il y a dans cette allégorie la réappropriation du sein dans la représentation des femmes du nouveau continent qui provoque une transformation dans le mythe classique. En effet, même si l'on constate l'existence des peuples composés des femmes sauvages, il est cependant vrai qu'elles ne pratiquent pas la mutilation de leur corps. Elles combattent au côté de leurs hommes et se tachent des mêmes crimes que leurs, comme le montre le commentaire donné par Ripa.

3. La pieuse Camille : une métamorphose du mythe amazonien

En ce qui concerne l'évolution du mythe amazonien le long du Moyen Age, on peut bien remarquer la coprésence de deux différentes tendances spéculatives : d'un côté les stéréotypes liés au courant misogyne, qui se développe à partir de l'haut Moyen Age¹⁹, et de l'autre un mouvement de purification du mythe qui cherche à atténuer les aspects les plus perturbants de l'altérité apportée par le mythe classique et qui recouvre certains aspects du mythe des femmes guerrières dans la célébration des vertus des femmes illustres²⁰.

¹⁸ D. Bigalli, *oeuvre citée*, page 42.

¹⁹ Un exemple de ce courant misogyne est donné par le *Liber Monstrorum*, composé au cours du VIIe siècle où les Amazones sont décrites comme des femmes féroces et barbues. L'imaginaire du Moyen Age porte le mythe envers une transformation encore plus fantastique et lointaine de la réalité. On retrouve cette tradition dans le poème de Pulci, le *Morgante*, au cours du XVe siècle.

²⁰ On cite, parmi d'autres, l'œuvre de Boccace, *De mulieribus claris*, et, au début du XVe siècle, l'utopie philogyne écrite par Christine de Pizan, *La cité des femmes*.

En ce qui concerne la transformation de la perspective liée à l'herméneutique du mythe au cours du bas Moyen Age, on doit souligner l'importance de la médiation ouverte par Dante dans l'*Inferno*²¹ qui a permis de rediscuter le statut des Amazones comme êtres contre nature pour les réhabiliter en vertu de la poétique virgilienne. On croit que la présence du personnage de Camille, vierge pieuse, dans l'*Eneide* virgilienne a jouée un rôle fondamental dans le processus de transformation du mythe amazonien en le dépouillant des aspects perturbants afin de créer ce qui deviendrait la figure de la femme guerrière pieuse qui sacrifie sa vie pour la foi ou la patrie : la martyre, la sainte, la vierge armée qui revivent dans les poèmes épiques du XVIe siècle. Un témoignage de la fortune littéraire et artistique du personnage virgilien de Camille est donné par les fresques peintes par Nicolò Dell'Abate à Palazzo Poggi, Bologne.



Nicolò Dell'Abate, *Salle de Camille*, (1550-1552), Palazzo Poggi, Bologne.

Les fresques représentent les épisodes tirés du livre XI de l'*Eneide* où est narrée l'histoire de Camille²², fille de Mèthabe. Le père, refusé par son peuple qui l'enviait à cause de sa force, décide de partir avec sa petite fille et afin de lui sauver la vie, la lie à une lance et la jet au de là des rives du fleuve Amasène. La jeune fille grandit comme une Amazone, vierge et vouée à la défense de son peuple, les Volsces, jusqu'au combat final lorsqu'elle est défiée par les armées troyennes et finalement tuée par Arrunte. La description de Camille s'approche à celle donnée par le mythe des Amazones :

²¹ Notamment, Dante colloque Camille et Penthésilée dans les limbes, le lieu destiné aux âmes justes de l'antiquité qui n'ont pas connu la lumière salvatrice de la foi chrétienne. Dans ce passage, il considère les personnages créés par Virgile comme réels à souligner le lien existentiel et poétique qui le joignait à son maître.

²² Virgile, *Eneide*, Milano, Mondadori, 1985, livre XI. En ce qui concerne l'épisode qu'on vient de considérer, on se réfère aux vers 539-558.

[...] Sola contenta Diana
Aeternum telorum et virginitatis amorem
Intemerata colit [...]
[...] At medias inter caedes exultat Amazon,
Unum exserta latus pugnae, pharetrata Camilla,
Et nunc lenta manu spargens hastilia denset,
Nunc validam dextra rapid indefessa bipennem;
Aureus ex umero sonat arcus et arma Dianae

[...] Contenta della sola Diana,
coltivava intemerata un *eterno amore della verginità
e delle armi* [...]
[...] In mezzo alle eccidi Amazzone esulta, scoperto
un sol lato del petto per combattere, la faretrata Camilla ;
e ora raccoglie nella mano flessibili dardi saettandoli,
ora con la destra, instancabile, impugna la valida scure ²³

Chez Virgile, donc, la virginité et la dévotion soit religieuse que civique deviennent caractéristiques qui ennoblissent la représentation du mythe amazonien et qui en inaugure une déclinaison nouvelle.

4. 1 Clorinda

Clorinda, héroïne païenne du poème de Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata* (édition publiée en 1581) se présente comme une des dernières transformations du mythe dans la production épique italienne du XVIe siècle. Elle fait partie de ce que Davide Bigalli a appelé la descendance²⁴ de Camille, après le personnage de Marphise chez Boiardo et notamment chez Arioste et de Nicandra de Trissino, comme le souligne Bruno Maier en note au poème²⁵.

Clorinda témoigne la conjonction de l'attitude guerrière féminine et des vertus chrétiennes dans l'imaginaire poétique de Tasso qui rejoint des aspects propres du

²³ *Ibidem*, livre XI, vers 582-584, 648-651. Une description de Camille se trouve dans le livre VII, vv. 803-817.

²⁵ T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, Milano, Rizzoli, 1998, II voll.

mythe amazonien à sa nouvelle déclinaison poétique pendant l'âge de la Réforme Catholique. L'histoire de l'héroïne tassiennne se déroule pendant le Ier et le XIIème chant du poème, qui commence avec la description des armées qui se préparent au combat pour la libération de la ville sainte. De sa première apparition, Clorinda est liée au personnage de Tancrede, paladin chrétien. Chez le personnage de Tancrede, en effet, la vue de la femme qui se cache sous l'armure (qui ne peut pas cependant couvrir sa nature féminine) encore une fois est l'arme à travers laquelle s'engendre la blessure d'amour. La première rencontre entre les deux adversaires se déroule, selon le topos de la rencontre d'amour, près d'une source, où les deux vont se rafraîchir:

Quivi a lui d'improviso una donzella
tutta, four che la fronte, armata apparse:
era pagana, e là venuta anch'ella
per l'istessa cagion di ristorarse.
Egli mirolla, ed ammirò la bella
Sembianza, e d'essa si compiacque, e n'arse.
Oh meraviglia! Amor, ch'a pena nato,
già grande vola, e già trionfa armato²⁶

Clorinda, vierge pieuse bien que païenne, elle ne connaît pas encore en ce moment là son histoire et ses origines chrétiennes, est consciente du sens de sa mission, de l'importance du combat pour la salvation de son peuple, de la défense de sa religion, elle est donc déterminée à dominer les passions qui s'agitent dedans elle.

Une des épisodes qui montrent la pitié du personnage de Clorinda est celui de Olindo et Sofronia, deux jeunes habitants de Jérusalem. Après la disparition de l'image de la Vièrge de la mosquée, Aladin décide de touer les gens de Jérusalem. Sofronia, vierge fière et mure, avoue d'avoir commis le crime, bien qu'il ne soit pas vrai, pour sauver son peuple d'une mort certaine. A cause des enchantements du magicien Ismène, qui pratique la magie noire, l'image de la Sainte Vierge a été robée du temple de la cité et gardée dans la mosquée. Bien que innocente, Sofronia

²⁶ Toruquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, Milano, Rizzoli, 1998, (I, XLVII).

renonce à sa vie et accepte la condamnation au rogne. Un jeune homme, Olindo, tout en sachant du destin qui lui attende, avoue d'avoir été complice de son aimée, puisque, selon les mots d'Aladin, il n'était pas possible pour une femme d'accomplir un geste pareil. En ne partageant pas l'amour de Olindo, Sofronia lui conseille plusieurs fois de nier son intervention dans le crime, parce que elle seule, elle, une femme s'est tachée du crime. Le personnage de Sofronia révèle des caractéristiques qui sont propres des femmes vertueuses et, du point de vue de l'évolution du mythe amazonien, guerrières. A la virginité du corps correspond la pureté de l'âme, soit de foi chrétienne que musulmane, et au mépris des passions terrestres correspond la vertu et le sacrifice de soi pour le bien de la collectivité. Les femmes, chez Tasso, sacrifient leur nature pour se retrouver dans une altérité qui rejoint les aspects les plus hauts de la vertu à une condition transfigurée de la féminité.

Seulement l'obstination de Olindo permet que Sofronia accepte qu'il meure au côté d'elle en s'immolant pour le bien commun. A la vue des jeunes condamnés au rogne la pitié de Clorinda, engendrée par ses origines chrétiennes, lui impose d'intervenir et de sauver leur vies.



Mattia Preti, *Clorinda libera Olindo e Sofronia dal rogo*, olio su tela, cm. 248x245, Genova, Civica Galleria di Palazzo Rosso, 1650 ca²⁷.

²⁷ Le tableau a été commandé par le cardinal Giovan Battista Pallotta (1599-1668) lors de sa légation pontificale à Ferrara. En suite, au moment de la mort du cardinal, son neveu, le gentilhomme bolognais Gio. Après de quelques années, le tableau apparaisse à Genova, avec d'autres ouvrages appartenant au cardinal.

Seulement après l'intervention de Clorinda, Sofronia reconnaît l'amour de Olindo et le partage.

Il s'agit d'un exemple d'admirable amitié et du thème chrétien de la justice ou grâce pour des condamnés (celle-ci peut être a été l'intention du choix du sujet du tableau pour la célébration du cardinal Pallotta).

Le tableau choisi montre l'épisode qu'on vient d'analyser. La scène est caractérisée par un sens d'instabilité en ce qui concerne la disposition des personnages et le choix chromatique. Le ciel obscur et nocturne semble annoncer une tempête, la situation psychologique des protagonistes est traduite par la nature hostile qui d'un coté est le fond à la scène des amants malheureux, de l'autre prévoit le sacrifice de Clorinda, la mort infligée par son amoureux, le sacrifice qui attende l'héroïne.

Notamment, l'épisode avec lequel se termine l'histoire de Clorinda est celui de la bataille entre la fière vierge et Tancredi. Clorinda a changé son armure et en a choisi une noire, afin de se confondre dans le champ chrétien et brûler et finalement détruire les machines construites par l'armée Croisée et, pour cette raison, le paladin chrétien ne reconnaît pas son aimée. Enfin, elle perde le combat d'amour, Tancredi la reconnaît pendant qu'il est en train de la tuer. Avant de mourir, Clorinda lui demande de recevoir le baptême et il le lui donne.



“Amico, hai vinto : io ti perdon... Perdona
Tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
a l'alma sì: deh! Per lei prega, e dona
battesmo a me ch'ogni mia colpa lave”.
[...] Poco quindi lontan nel sen del monte
scaturia mormorando un picciol rio.
Egli v'accorse e l'elmo empié nel fonte,
e tornò mesto al grande ufficio pio.
Tremar senti la man, mentre la fronte
Non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
La vide, la conobbe, e restò senza
e voce e moto. Ahi vista! Ahi conoscenza!²⁸

Ce qui est très important pour l'analyse des traits amazoniens qui caractérisent le personnage de Clorinda est représenté par les octaves XXI-XLI, lors du discours de congé de Arsete, père putatif de la guerrière païenne.

Arsete, homme désormais âgé à la suite de l'armée d'Aladin, brise le silence qui entoure le passé de Clorinda et lui raconte d'avoir abandonné le royaume chrétien où il vivait quand elle était une enfante, en suivant la volonté de la mère de Clorinda, à cause d'un prodige qui les avait troublés. Clorinda, de la peau candide était née de parents d'origine africaine.

Resse già l'Etiochia, e forse regge
Sanapo ancor con fortunato impero,
il qual del figlio di Maria la legge
osserva, e l'osserva anco il popolo nero.
Quivi io pagan fui servo e fui tra gregge
d'ancelle avvolto in femminil mestiero,
ministro fatto de la regia moglie
che bruna è sì, ma il bruno il bel non toglie²⁹

La référence au royaume de Sanapo (personnage qui apparaisse pour la première fois dans chez Ariosto) rappelle l'ancienne croyance concernant l'existence d'un

²⁸ *Ibidem*, (XII, LXVII).

²⁹ *Ibidem*, (XII, XXI).

peuple catholique en Afrique, comme le témoigne la fortune littéraire de la *Lettre du Prêtre Jean*, selon les mots de Caretti :

E' il Presto o Prete Ioanni della leggenda diffusa in Europa dal secolo XII, signore di una terra cristiana, prima collocata in Asia e poi in Africa presso le sorgenti del Nilo³⁰.

Selon la légende, pendant le XIIe siècle, le Prêtre Jean (ou Ioannis) aurait écrit une lettre adressé au pape dans laquelle il contait l'histoire de son peuple qui suivait la doctrine catholique et décrivait, en même temps, les terres méconnues qui entouraient son royaume. Hors des confins du royaume il y avait, selon la légende, des peuples qui étaient gouvernés, et parfois composée, uniquement par des femmes. La persistance de ces références aux sociétés à structure hiérarchique et matriarcale démontre comme, au-delà de la crédibilité historique des caractères utopiques de la *Lettre*, l'image de l'Amazone soit associée au cours du (bas) Moyen Age aux territoires de confine, situé hors de la civilité et il montre aussi la relation entre le personnage de Clorinda et certains aspects de la figure de l'Amazone dans l'imaginaire poétique de Tasso qui se rejoignent aux analogies qui lient Clorinda au personnage virgilien de Camille. Soit Camilla soit Clorinda, en effet, ont échappé de leur peuple, à cause de sa jalousie ou envie, protégées par la figure paternelle, celle réelle de Metabo dans le cas de Camille et celle de père putatif Arsete dans le cas de Clorinda. Les deux ont été nourries grâce aux soins d'un animal, respectivement une jument et une tigresse et enfin les deux connaissent la vertu et le sentiment de la pitié.

Le personnage de la femme guerrière acquière grâce au poème de Tasso des connotations qui révèlent la tourmentée représentation de l'amour chez l'auteur. La mort de Clorinda, vierge pieuse, retrouve dans la découverte de la foi chrétienne les raisons du sacrifice qui ennoblit et purifie la représentation de la femme guerrière et de l'évolution qui a caractérisé ce personnage à partir de Boiardo, à travers Arioste jusqu'à son accomplissement dans l'épique chrétienne de Tasso.

³⁰ Caretti, cité en note par Bruno Maier, dans *Gerusalemme Liberata, œuvre citée*, (XII XXI).

4. 2. La femme à la Renaissance et son double : la femme au pouvoir

Look in thy glass and tell the face thou viewest
Now is the time that face should form another³¹

L' Amazone à la Renaissance Anglaise devient un symbole ambiguë où l'image de la femme et de ses travestissements acquièrent des significations politiques et sociales qu'il faut analyser pour comprendre le rôle de la femme au pouvoir, surtout à travers la figure de la reine Elizabeth I.

Le choix du sujet amazonien en ce qui concerne *A Midsummer Night's Dream* (1594-1596) a été déterminé par la fortune des *Vies des hommes illustres* de Plutarque, traduites du français en anglais en 1579 par Sir Thomas North.

Notamment, l'histoire du roi d'Athènes et de la reine des Amazones, Hyppolite, se trouve dans la *Vies de Thésée et Romulus*. Shakespeare suit la version du mythe selon laquelle Hyppolite, et pas Antiope, devient l'épouse de Thésée.

“Secondo il racconto di Filicoro, e di alcuni altri, Teseo navigò fino al Ponto Eusino per combattere con Eracle contro le Amazzoni; come ricompensa per la vittoria, prese Antiope. [...] Bione dice che la portò via cogliendola di sorpresa: le Amazzoni infatti, che per natura sono amanti degli uomini, non fuggirono di fronte a Teseo, che era entrato nel loro territorio, ma gli mandarono anzi doni ospitali; Teseo invitò a salire sulla nave l'amazzone che li recava; una volta salita fu portata via”³².

Le choix de l'épisode de Thésée et Hyppolite révèle le discours concernant la potentialité du pouvoir féminin : la relation entre le mythe des Amazones et le pouvoir politique féminin, surtout dans la structure hiérarchique du peuple des Amazones et des reines qui font l'objets des narrations qu'on retrouve dans les sources classiques. La bataille des Amazones, concernant l'épisode du IXe travail d'Hercule, du vol de la ceinture d'Hyppolite et de son enlèvement ouvré par Thésée,

³¹ Shakespeare, William, Sonetto 3, in *Sonnets*, trad. it. di A. Serpieri, Milano, Corriere della Sera, 2004, p. 4.

³² Plutarque, *Les Vies de Thésée et de Romulus* (par C. Ampolo e M. Manfredini), Milano, Mondadori - Fondazione Lorenzo Valla, 26-28, pp. 56- 65, 26. 1-2.

il est aussi devenue le sujet d'un tableau de P. P. Rubens qu'on a choisi d'analyser pour l'étude de la persistance du mythe dans l'art visuel le long du XVIIe siècle.



Rubens, *Bataille des Amazones*, (1615), tableau à l'huile, cm 121 x 165,5, Monaco, Alte Pinakothek.

L'oeuvre choisie a été peinte pour Cornelis van der Geest, riche commerçant d'Anvers. Le tableau de Rubens commémorait la visite des archiducs Albert et Isabelle, régents des Pays Bas, chez Van der Geest. En ce qui concerne l'épisode représenté, il semble que l'artiste ait choisi, parmi de plusieurs récits liés au mythe amazonien, la bataille qui opposait le régent de l'Attique, Thésée, et les Amazones sur les rives du fleuve Thérmodonte, en Scythie. Selon le mythe, pendant cette bataille la reine des Amazones, Hyppolite tomba prisonnière de Thésée. Le combat se déroule sur le pont où éclat la violence guerrière des armées adversaires. Les corps des soldats et des Amazones blessées sont traînés des rives jusqu'au fleuve au moyen d'un mouvement descendant, du pont, signe de l'intervention de l'homme sur la nature impétueuse, à l'eau, symbole du féminin et finalement du chaos. Lors de tomber, les guerriers mourants sont réduits à un enchevêtrement des corps où la distinction entre corps humains et animaux perde sa signification. Le choix de ce

sujet pour la célébration de la visite royale devait être déterminée par la valeur encomiastique de la représentation du combat qui oppose des régents qui montrent d'avoir la même pouvoir : le roi de l'Attique et la reine des Amazones *antiaînerai* , égaux aux hommes. L'épisode de la bataille des Amazones acquière une valeur esthétique précise, du moment que le sujet renvoyait à celui de la bataille d'amour et il était par conséquent associé au rite du mariage. Le personnage mythique d'Hyppolite, la reine qui renonce à son rôle pour amour de Thésée, reviendrait dans le pièces shakespeariennes de *A Midsummer Night's Dream* (1594-1596) et *The Two Noble Kinsmen* (1613), pièces écrites en occasions des mariages royaux.

4 . 2. 1. Hyppolite et Elizabeth

Il est grâce à la fortune littéraire de l'oeuvre plutarquienne, les *Vies des Hommes Illustres*³³ et de la tradition littéraire anglaise liée à *The Knight's Tale* de Chaucer, que le mythe d'Hyppolite et de son mariage avec Thésée entre, à travers la poétique shakespearienne, dans la cour Tudor et notamment pendant le royaume de Elizabeth I.

La même image d'une souveraine qui refusait le mariage royal en affirmant son abnégation au gouvernement de la nation et à son peuple impliquait la naissance d'une nouvelle forme de représentation du pouvoir politique exercé par une femme. La question concernant la légitimation du pouvoir féminin devenait donc brûlante en Angleterre à partir de la deuxième moitié du XVIe siècle. Etant donnée la volonté de Elizabeth I de se proposer comme incarnation du bon gouvernement de la nation et de la lumière apportée par la foi protestante, l'affirmation du pouvoir féminin demandait des solutions politiques diverses que la poétique courtoise transposait dans l'art visuel, comme le souligne Annette Dixon :

³³ Tel qu'on vient de le dire, la traduction anglaise de l'oeuvre plutarquienne a été faite par Sir Thomas North à partir de la traduction française de Jacques Amyot. La version des *Vies* était pourtant le résultat d'un double processus d'interprétation, en manquant une confrontation avec le texte grec.

“Visual images were a key way in which women rulers affirmed their right to rule and negotiated their positions in courtly culture and even in international diplomatic circles”³⁴

La position critique des auteurs qu’ont réfléchi sur ce sujet, par rapport à la représentation du corps de la reine, se définit dans le domaine de la *négociation* en ce qui concerne la complexe interprétation de la double signification apportée par la représentation du pouvoir féminin, entre propagande politique et controverse idéologique qui est de difficile définition³⁵. Notamment, si d’un côté on assiste à la légitimation de la capacité de la femme dans le domaine du pouvoir politique, de l’autre, les mythes choisis pour sa représentation révèlent la présence des archétypes liés à l’image de la femme. Au côté du processus de masculinisation des aspects féminins, on retrouve une féconde idéologie liée au mythe des Amazones. Il est dans ce milieu sociopolitique qu’on doit insérer et interpréter l’iconographie concernant la femme au pouvoir pendant la Renaissance européenne et, notamment, celle liée à la figure de la reine vierge, Elizabeth, où le corps de la souveraine devient détenteur d’une double nature qui s’exprime au moyen d’un processus rhétorique et idéologique. Du point de vue du corps moral, la virginité d’Elizabeth représente à la fois son candeur moral et sa dévotion de croyante sans tache ; du point de vue politique, elle représente l’inviolabilité de la monarchie et des confins anglaises qui délimitent la civilité et la défendent de la menace étrangère. La même insularité de l’Angleterre complète le processus métonymique qui lie le corps de l’état au corps de la reine vierge³⁶.

La représentation des Amazones, notamment du personnage d’Hyppolyte, est bien visible dans deux œuvres shakespeariennes, c’est-à-dire, dans *A Midsummer Night’s Dream* (1594-1596) et *The Two Noble Kinsmen* (1613), pièce écrite en collaboration

³⁴ A. Dixon, *oeuvre citée*, page 21.

³⁵ Selon la pensée de Louis Montrose, en revanche, « Although Amazonian figures might at first seem suited to strategies for praising a women ruler, they are not conspicuous among the many encomiastic mirrors of Queen Elizabeth produced by her own subjects », *oeuvre citée*, page 27.

³⁶ Cette confrontation entre corps de l’état et corps d’Elizabeth est bien visible dans le tableau de Gheeraerts *The Younger, The « Ditchley » Portrait of Queen Elizabeth*, ca. 1592, National Portrait Gallery, London.

avec le dramaturge John Fletcher³⁷. La relation entre la reine des Amazones et la régente anglaise est de nature profondément dialectique, du moment que si le mythe amazonien apportait des significations politiquement subversives, il est aussi vrai que certains aspects du mythe, à partir de la valeur utopique liée à l'existence d'une société à caractère monarchique gouvernée par une reine suggérait sans doutes quelques analogies avec la société anglaise. Ce qu'on veut démontrer à travers cette analyse n'est pas le rapport synonymique qui lie Elizabeth à Hyppolite, mais le réseau de sens engendré par la représentation des personnages féminins tirés de la mythologie classique à la Renaissance anglaise et ses transformations. Comme le dit S. Wells :

“Amazons appeared throughout the range of Elizabethan writing, embodying a range of characteristics threatening men: female sexual desire, self-mutilation, the rejection and subjugation of men, disobedience to male dominance through their effective self-governance, uncontrolled female will, female success in the male skills of war”³⁸

Dans le premier acte de *The Two Noble Kinsmen*, on lit la description d'Hyppolite dans les mots d'une des trois veuves qui demandent l'aide de Thésée contre Créon :

Honoured Hyppolyta,
Most dreaded Amazonian, that hast slain
The scythe-tusked boar; that with thy arm, as strong
As it is white, was next to make the male
To thy sex captive, but that this thy lord,
Born to uphold creation in that honour
Firs nature styled it in, shrunk thee into

³⁷ Le débat concernant la paternité shakespearienne de l'oeuvre reste ouvert et, par conséquent, controversé, mais on a épousé l'interprétation selon laquelle la pièce est née de la collaboration, tout à fait fréquent en époque jacobéenne, entre un auteur à la fin de sa carrière et un jeune dramaturge, comme l'affirme Eugene M. Waith, dans son introduction à la pièce : « If we ask why Shakespeare, at the height of his career, should have decided to collaborate with a younger playwright, there is a plausible answer. [...] It seems possible that in order to reduce his playwright obligations he decided to share the work with another playwright, and John Fletcher, the rising star of his company, would have been a suitable choice as a collaborator », dans *The Oxford Shakespeare. The Two Noble Kinsmen*, Oxford, Oxford UP, 1998, pages 5-6.

³⁸ Stanley Wells, “Introduction”, dans *The Oxford Shakespeare. A Midsummer Night's Dream*, Oxford, Oxford UP, 1998, page 50.

The bound thou wast o'erflowing [...] ³⁹

Les références au mythe amazonien concernent l'habileté guerrière, la nature subversive et le combat continue contre une société dominée par les hommes qui rentre dans les confins de la civilité lors du mariage qui signe la défie du monde contre nature, « *the overflowing of measure* ». Bien que Hyppolite ait abandonné son état de femme guerrière, certains aspects de la vie des Amazones apparaissent chez sa sœur, Emilie au moment de sa lamentation pour la perte de son amie, Flavinia. L'image que les pièces considérées donnent du mythe révèlent la transformation profonde que ceci a vécu : le processus de normalisation des aspects perturbantes de la femme qui convive à la fois avec le souvenir de son altérité.

Il est cette altérité qui reste dans l'imaginaire poétique et dans la réflexion à caractère politique de la Renaissance anglaise, altérité qui se dévoile dans la figure duplice et ambiguë de Elizabeth I.

Etant donnée la duplicité du corps de la reine, sa valeur publique inviolable et sa dimension mortelle faillible, la représentation du corps d'Elizabeth a eu (subi) des transformations profondes . En effet, dans les premiers tableaux qui représentent la reine anglaise, qui se situent à partir des dernières décades du XVIe siècle, la figure d'Elizabeth maintient des traits féminines bien reconnaissables et connotés, dont un exemple est offert par ce qui est connu comme *The Sieve Portrait* peint par Quentin Metsys the Younger en 1583. La figure d'Elizabeth est entourée par les symboles liés au pouvoir royale comme le globe (symbole de l'expansion du domaine anglais en Amérique). Néanmoins, le lieu où la reine se trouve est une chambre simple qui est détachée de la scène chorale qui se produit derrière elle. Les vêtements d'Elizabeth sont austères et son corps montre des traits androgynes. La présence la plus significative est constituée par le tamis (le crible), symbole de virginité⁴⁰ et de pureté, qui est symbolisée aussi par les perles candides qui entourent Elizabeth. Le refus du mariage et la ferme volonté de gouverner la nation sans un roi à coté d'elle a

³⁹ W. Shakespeare, J. Fletcher, *The Two Noble Kinsmen*, oeuvre citée, (I, i, 77-84).

⁴⁰ La référence au tamis comme symbole de virginité est tirée par l'oeuvre de Francesco Petrarca, les

produit une riche symbolique liée à son état de vierge et pieuse qui puisse ennoblir sa féminité en vertu de sa transfiguration esthétique et idéologique.



Quentin Metsys the Younger, *The Sieve Portrait of Queen Elizabeth I*, (1583), NPG, London.
(Portrait avec le tamis)

Les petits cercles qui se trouvent derrière la reine illustrent l'histoire d'Enée et de Didon et où Elizabeth est comparée à Enée. En effet, comme dans le cas de l'héros classique, elle a refusé le mariage en se consacrant à son rôle politique. Elle a tout à fait résisté à la tentation du mariage pour gouverner la nation. En 1588, date qui signe la défaite de la marine espagnole, la *Invincible Armada*, en ce qui concerne l'expansion coloniale en Amérique, détermine des importants changements dans la représentation de l'image de la reine vierge, comme le démontre le portait qui célèbre l'événement. Les perles qui décorent les vêtements royaux proposent de nouveau les symboles de pureté et de chasteté associés à l'image de la reine. La souveraine anglaise tient un globe (métonymie du pouvoir politique et de l'impérialisme anglais) dans la main droite où la position du doigt indique le territoire de la Virginie, la colonie américaine consacrée à Elizabeth. Derrière la

reine, il y a deux images très suggestives et idéologiquement très importantes : l'image à gauche de la souveraine rappelle la défaite de l'Espagne, celle à sa droite représente la liberté et la prospérité des territoires conquis par les Anglais.



Anonym, The Armada Portrait, c.1588, NPG, London.

La dernière image choisie pour cette étude concerne une gravure de Thomas Cecil, *The Truth Presents The Queen With a Lance* (1625). Le thème et la symbolique de la gravure rappellent l'événement qu'on vient d'analyser: la défaite de la *Invincible Armada*. Dans une manière différente par rapport à *The Armada Portrait*, le processus de transfiguration de l'image de la reine s'accomplit au moyen de la comparaison entre la figure de Elizabeth et certains éléments qui renvoient au mythe amazonien. La reine est représentée comme une guerrière à cheval, les vêtements royaux ont été substitué par une armure qui donne à la reine des traits androgynes. Derrière la reine, la scène montre la victoire anglaise et de la suprématie impériale de l'Angleterre. L'allégorie de la vérité donne à Elizabeth I la lance de la véritable foi : la foi protestante. La souveraine anglaise elle-même devient un

instrument de l'idéologie qui se cache derrière la célébration (et la normalisation) du pouvoir monarchique. Même si le trait le plus proche au mythe reste celui du refus d'une partie de la « mesure » civique, c'est-à-dire du mariage et par conséquent de la soumission à une figure masculine, Elizabeth se situe dans un lieu métaphorique utopique qui assume les formes de sa *persōna* politique et, en fin, allégorique: l'Angleterre.



Thomas Cecil, *Truth Presents the Queen with a Lance* (1625), gravure, London, The British Museum.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES CLASSIQUES

(citées dans le texte)

Omero, *Iliade*, Torino, Einaudi, 1988.

Publio Virgilio Marone, *Eneide*, Torino, Einaudi, 1998.

Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2001.

SOURCES PRIMAIRES

Buscaroli, Piero (a cura di), *Cesare Ripa. Iconologia*, Milano, Neri Pozza, 2000.

Shakespeare, William, *A Midsummer Night's Dream*, Oxford, Oxford UP, 1998.

Shakespeare, William, *Sonnets*, trad. it. di A. Serpieri, Milano, Corriere della Sera, 2004.

Shakespeare, William, John Fletcher, *The Two Noble Kinsmen*, Oxford, Oxford UP, 1998.

Tasso Torquato, *Gerusalemme Liberata*, Milano, Rizzoli, 1998, voll. I-II.

OEUVRES CRITIQUES

(qui se réfèrent au mythe des Amazones) :

Andres, Stefano, *Le Amazzoni nell'immaginario occidentale. Il mito e la storia attraverso la letteratura*, Pisa, Edizioni ETS, 2001.

R. Baccolini, V. Fortunati, R. Zacchi, *Il teatro e le donne. Forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese*, Urbino, Quattroventi, 1991.

Bigalli, Davide, *Amazzoni, ninfe e sante*, indicazione bibliografica incompleta.

Blok, Josine H., *The Early Amazons: modern and ancient perspectives on a persistent myth*, Leiden, Brill, 1995.

De Angelis, Vanna, *Amazzoni. Mito e storia delle donne guerriere*, Alessandria, Piemme, 1998.

Greenblatt, Stephen, (ed. by), *New World Encounters*, Los Angeles, University of California Press, 1993.

Guidi L., Lamarra A. (a cura di), *Travestimenti e metamorfosi. Percorsi dell'identità di genere tra epoche e culture*, Napoli, Filema, 2003.

Verrier, Frédérique, *Le miroir des Amazones. Amazones, viragos et guerrières dans la littérature italienne des XVe et XVIe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2003.

OEUVRES CRITIQUES

(qui se réfèrent à l'art classique et à l'art des XVe et XVIe siècles):

AA. VV., *Storia dell'arte italiana*, Milano, Electa-Mondadori, 1983, vol. III.

AA. VV., *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta. Napoli, Museo di Capodimonte: 28 marzo-6 giugno 1999*, Napoli, Electa, 1999. 20. C. 00 00612

Charbonneaux, Martin, Villard, *La Grecia classica*, Milano, Rizzoli, 1996.

Dixon Annette (ed. by), *Women Who Ruled: queens, goddesses, amazons in Renaissance and Baroque art*, London, Merrel, 2002.

Wittkower, Rudolf, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, Einaudi, 1987.